Frédéric Chopin

1809 : 1909

von

Raoul von Koczalski

1809 1909



FRÉDÉRIC CHOPIN

Dem Andenken

meines lieben und unvergeßlichen

Lehrers

CARL MIKULI

gewidmet

Zum hundertsten Geburtstag

FRÉDÉRIC CHOPINS

...

Chopin-Zyklus

...

Vier Klaviervorträge

nebst einer biographischen Skizze: F. Chopin, sowie den Aufsätzen: Chopin als Komponist und Chopin als Pianist, und einer eingehenden

Analyse aller zum Vortrag bestimmten Werke

von

Raoul von Koczalski

...

Verlag: P. Pabst, Leipzig

Copyright 1909 by P. Pabst, Leipzig

C. Rich. Gärtnersche Buchdruckerei (Heinr. Niescher), Dresden

Alle Rechte, auch die der Übersetzung, in allen Staaten (Rußland inbegriffen) vorbehalten

Abdruck kurzer Zitate nur mit genauer Quellenangabe gestattet

Als Manuskript gedruckt





1159

C/1/232



Inhalt.

	Seite
Vorwort	7
Programm des ersten Klaviervortrags	9
Programm des zweiten Klaviervortrags	10
Programm des dritten Klaviervortrags	11
Programm des vierten Klaviervortrags	12
F. Chopin, biographische Skizze	13
Chopin als Komponist	17
Chopin als Pianist	22
Allgemeine Bemerkungen zur Interpretierung Chopinscher Werke	26
Sonate op. 58. H-moll	29
Etude op. 10 Nr. 3. E-dur	34
Etude op. 10 Nr. 4. Cis-moll	35
Etude op. 25 Nr. 9. Ges-dur	36
Nocturne op. 48 Nr. 1. C-moll	37
Berceuse op. 57. Des-dur	38
Valse op. 70 Nr. 1. Ges-dur	39
Valse E-moll (nachgelassenes Werk)	39
Barcarole op. 60. Fis-dur	40
Mazurka op. 32 Nr. 4. H-moll	42
Mazurka op. 7 Nr. 1. B-dur	43
Ballade op. 23. G-moll	44
Polonaise op. 40 Nr. 1. A-dur	47
Nocturne op. 27 Nr. 2. Des-dur	48
Etude op. 10 Nr. 12. C-moll	49
Etude op. 25 Nr. 7. Cis-moll	50
Etude op. 25 Nr. 2. F-moll	50
Etude op. 25 Nr. 3. F-dur	51
Impromptu op. 36. Fis-dur	52
Valse op. 34 Nr. 1. As-dur	53
Valse op. 34 Nr. 2. A-moll	54
Ballade op. 47. As-dur	55
Tarantelle op. 43. As-dur	57
Mazurka op. 30 Nr. 4. Cis-moll	58
Mazurka op. 56 Nr. 2. C-dur	58
Scherzo op. 31. B-moll	59
Sonate op. 35. B-moll	61
Etude op. 25 Nr. 6. Gis-moll (in Terzen)	65
Etude op. 25 Nr. 1. As-dur	66
Etude op. 10 Nr. 5. Ges-dur (auf den schwarzen Tasten)	67
Nocturne op. 9 Nr. 3. H-dur	67
Valse op. 64 Nr. 1. Des-dur	68
Valse op. 42. As-dur	69

	Seite
Nocturne op. 9 Nr. 2. Es-dur	70
Mazurka op. 50 Nr. 2. As-dur	71
Mazurka op. 24 Nr. 4. B-moll	72
Mazurka op. 33 Nr. 2. D-dur	72
Fantaisie-Impromptu op. 66. Cis-moll	73
Polonaise op. 53. As-dur	74
Fantaisie op. 49. F-moll	76
Nocturne op. 15 Nr. 2. Fis-dur	77
Etude op. 15 Nr. 11. A-moll	78
Polonaise op. 26 Nr. 1. Cis-moll	79
Impromptu op. 29. As-dur	80
Valse op. 64 Nr. 2. Cis-moll	81
Valse op. 69 Nr. 1. As-dur	81
Scherzo op. 18. H-moll	83
24 Préludes op. 28	84
Nr. 1. C-dur	85
Nr. 2. A-moll	85
Nr. 3. G-dur	86
Nr. 4. E-moll	86
Nr. 5. D-dur	87
Nr. 6. H-moll	87
Nr. 7. A-dur	87
Nr. 8. Fis-moll	88
Nr. 9. E-dur	88
Nr. 10. Cis-moll	89
Nr. 11. H-dur	89
Nr. 12. Gis-moll	89
Nr. 13. Fis-dur	90
Nr. 14. Es-moll	90
Nr. 15. Des-dur	90
Nr. 16. B-moll	92
Nr. 17. As-dur	92
Nr. 18. F-moll	93
Nr. 19. Es-dur	93
Nr. 20. C-moll	93
Nr. 21. B-dur	94
Nr. 22. G-moll	94
Nr. 23. F-dur	95
Nr. 24. D-moll	95

Vorwort.

Anläßlich des hundertsten Geburtstages Chopins fühlten sich alle größeren Zeitungen der Welt verpflichtet durch besondere, mehr oder weniger umfangreiche Aufsätze den „kühnsten und stolzesten Dichtergeist“ in der Tonkunst zu ehren.

Bis zur Veröffentlichung seines Taufscheines galt der 1. März 1809 als Chopins Geburtstag, obwohl auf dem Friedhof „Père Lachaise“ in Paris auf seinem Grabstein der 22. Februar 1810 als das Geburtsdatum verzeichnet ist. Das gleiche Datum führt auch sein Geburtsschein.

Da nun die Familie Chopin immer den 1. März als seinen Geburtstag feierte, wie aus zahlreichen Briefen der Mutter und des Vaters ersichtlich ist, muß man annehmen, daß das Datum des 22. Februar 1810 zur Eintragung in die Kirchenbücher bei der Taufe nur deshalb vom Vater falsch angegeben wurde, um der Strafe wegen verspäteter Anmeldung der Geburt zu entgehen, da nach dem im Königreich Polen bestehenden Gesetz eine solche innerhalb dreier Tage geschehen muß — wenn nicht zwingende Gründe die Verspätung der Anmeldung rechtfertigen — und die Nichtbefolgung der gesetzlichen Bestimmungen strafbar ist.

Da die Taufe Chopins erst am 23. April 1810 erfolgte, so kann man mit gewisser Sicherheit annehmen, daß der Vater des zukünftigen Meisters sich damals entschlossen hatte, lieber die Verantwortung für eine zweimonatige als eine beinahe volljährige Verspätung der Anmeldung auf sich zu nehmen.

Mag nun Chopin am 1. März 1809 oder am 22. Februar 1810 das Licht der Welt erblickt haben, jedenfalls scheint es an der Zeit, seine Schöpfungen, die sich von Jahr zu Jahr eines größeren Verständnisses und einer

stetig wachsenden Beliebtheit beim musikliebenden Publikum erfreuen, in einem Zyklus zu würdigen, der, wenn auch nicht alle, so doch wenigstens seine reifsten und schönsten Werke in möglichst treuer, den Absichten des Meisters entsprechender Ausführung umfaßt.

Als langjähriger Schüler Carl Mikulis, der nicht nur einige Jahre hindurch das Glück hatte, Chopins Unterricht genießen zu dürfen, sondern auch eine pietätvolle und vortreffliche Ausgabe seiner Werke erscheinen ließ, fühle ich mich meinem Lehrer gegenüber verpflichtet, die Tradition des Chopinspiels, die er mir während des Unterrichts anvertraute, weiter zu pflanzen.

Ich habe mir deshalb vorgenommen, an einigen Klavierabenden eine Anzahl Kompositionen des Meisters zu spielen und in der folgenden Analyse der zum Vortrag kommenden Werke die möglichst getreue, Chopins Wünschen entsprechende Anleitung zum richtigen Verständnis und, nach Mikulischen Angaben, zur richtigen Spielart seiner Schöpfungen zu geben.

Der Gedanke, mich als eine Autorität hinzustellen, liegt mir vollkommen fern; ich will weder meinen Vortrag als mustergültig bezeichnen, noch meine rein subjektive Auffassung als die allein gute aufdrängen, doch scheint es mir, daß mein langjähriges, eifriges Studium Chopinscher Musik bei Mikuli, der mir viel Wissenswertes mitteilte, mich dazu berechtigt, meine Ausführungen hier folgen zu lassen.

Gelingt es mir dadurch, auch in den breiteren Schichten des musikliebenden Publikums das Interesse und das Verständnis Chopinscher Musik zu heben, so glaube ich, damit dem Geiste des großen Meisters meine Verehrung und Liebe am klarsten und am wirksamsten ausgedrückt zu haben.

Raoul von Koczalski.

Erster Klaviervortrag

PROGRAMM

Sonate op. 58. H-moll
1) Allegro maestoso
2) Scherzo. — Molto vivace
3) Largo
4) Finale. Presto, ma non tanto

---

3 Etudes:
1) op. 10. Nr. 3. E-dur
2) op. 10. Nr. 4. Cis-moll
3) op. 25. Nr. 9. Ges-dur

Nocturne op. 48. Nr. 1. C-moll

Berceuse op. 57. Des-dur

2 Valses:
1) op. 70. Nr. 1. Ges-dur
2) E-moll (nachgelassenes Werk)

Barcarole op. 60. Fis-dur

2 Mazurkas:
1) op. 32. Nr. 4. H-moll
2) op. 7. Nr. 1. B-dur

Ballade op. 23. G-moll

Konzertflügel: Julius Blüthner

Zweiter Klaviervortrag

PROGRAMM

Polonaise op. 40. Nr. 1. A-dur
Nocturne op. 27. Nr. 2. Des-dur
4 Etudes:
1) op. 10. Nr. 12. C-moll
2) op. 25. Nr. 7. Cis-moll
3) op. 25. Nr. 2. F-moll
4) op. 25. Nr. 3. F-dur

Impromptu op. 36. Fis-dur
2 Valses:
1) op. 34. Nr. 1. As-dur
2) op. 34. Nr. 2. A-moll
Ballade op. 47. As-dur

Tarantelle op. 43. As-dur
2 Mazurkas:
1) op. 30. Nr. 4. Cis-moll
2) op. 56. Nr. 2. C-dur
Scherzo op. 31. B-moll

Konzertflügel: Julius Blüthner

Dritter Klaviervortrag

PROGRAMM

Sonate op. 35. B-moll
1) Grave. — Doppio movimento
2) Scherzo
3) Marche funèbre
4) Finale. Presto

---

3 Etudes:
1) op. 25. Nr. 6. Gis-moll (in Terzen)
2) op. 25. Nr. 1. As-dur
3) op. 10. Nr. 5. Ges-dur
(auf den schwarzen Tasten)
Nocturne op. 9. Nr. 3. H-dur
2 Valses:
1) op. 64. Nr. 1. Des-dur
2) op. 42. As-dur

Nocturne op. 9. Nr. 2. Es-dur
(mit authentischen Verzierungen von F. Chopin, herausgegeben von Carl Mikuli)
3 Mazurkas:
1) op. 50. Nr. 2. As-dur
2) op. 24. Nr. 4. B-moll
3) op. 33. Nr. 2. D-dur
Fantaisie-Impromptu op. 66. Cis-moll
Polonaise op. 53. As-dur

Konzertflügel: Julius Blüthner

Vierter Klaviervortrag

PROGRAMM

Fantaisie op. 49. F-moll
Nocturne op. 15. Nr. 2. Fis-dur
Etude op. 25. Nr. 11. A-moll

Polonaise op. 26. Nr. 1. Cis-moll
Impromptu op. 29. As-dur
2 Valses:
1) op. 64. Nr. 2. Cis-moll
2) op. 69. Nr. 1. As-dur
Scherzo op. 18. H-moll

24 Préludes op. 28

Nr. 1. C-dur	Nr. 13. Fis-dur
Nr. 2. A-moll	Nr. 14. Es-moll
Nr. 3. G-dur	Nr. 15. Des-dur
Nr. 4. E-moll	Nr. 16. B-moll
Nr. 5. D-dur	Nr. 17. As-dur
Nr. 6. H-moll	Nr. 18. F-moll
Nr. 7. A-dur	Nr. 19. Es-dur
Nr. 8. Fis-moll	Nr. 20. C-moll
Nr. 9. E-dur	Nr. 21. B-dur
Nr. 10. Cis-moll	Nr. 22. G-moll
Nr. 11. H-dur	Nr. 23. F-dur
Nr. 12. Gis-moll	Nr. 24. D-moll

Konzertflügel: Julius Blüthner

F. Chopin.

Biographische Skizze.

Wie ich bereits im Vorwort erwähnt habe, hat Frédéric François Chopin aller Wahrscheinlichkeit nach am 1. März 1809 in Zelazowa Wola, einem sechs Meilen von Warschau entfernten Dorfe, im Kreise Sochaczew, das Licht der Welt erblickt.

Sein Vater, Nicolas Chopin, geboren am 17. April 1770 in Nancy (Lothringen), wanderte als kaum achtzehnjähriger Jüngling aus seinem Heimatlande nach Polen aus und nahm in Warschau bei einem seiner Landsleute die Stelle eines Buchhalters in einer Tabakfabrik an. Während des polnischen Aufstandes von 1794 (unter der Führung Kosciuszkos) trat Nicolas Chopin in die Nationalgarde ein und erwarb in kurzer Zeit den Offiziersgrad. Nach der dritten Teilung Polens und nach der Auflösung der Nationalgarde widmete er sich ausschließlich der Lehrtätigkeit und wurde von der Gräfin Skarbek in Zelazowa Wola als Erzieher ihres Sohnes engagiert. In ihrem Hause lernte er die Verwandte der Gräfin, Fräulein Justine Krzyzanowska (aus adliger, aber verarmter Familie stammend) kennen, fühlte sich gleich zu ihr hingezogen und heiratete sie im Jahre 1806.

Dieser glücklichen, ungetrübten Ehe entsprossen vier Kinder; drei Töchter: Luise (1807), Isabella (1811) und Emilie (1813) — und ein Sohn: Frédéric (1809).

Frédéric war also das zweitälteste Kind seiner Eltern. Kurze Zeit nach der Geburt des Sohnes, am 1. Oktober 1810, legte Nicolas Chopin sein Amt als Erzieher des

Copyright 1909 by P. Pabst, Leipzig.

jungen Grafen nieder, siedelte nach Warschau über und etablierte sich dort als Professor der französischen Sprache und Literatur im Lyceum.

Schon als Knabe zeigte Frédéric Chopin eine große Vorliebe für Musik, und bald entdeckte man seine Begabung für diese Kunst. Nach einem kaum einjährigen Unterricht bei Adalbert Zywny, trat der kleine Wunderknabe, kaum achtjährig, zum erstenmal in einem Wohltätigkeitskonzert vor die große Öffentlichkeit und erntete stürmischen Beifall. (24. Februar 1818.) Im Jahre 1823 trat der junge Chopin gleich in die vierte Klasse des Lyceums ein und zeigte für alle Fächer der Wissenschaft eine so hervorragende Begabung, daß er schon 1826 das Lyceum nach ausgezeichnet bestandener Prüfung verlassen konnte. Während dieser drei Jahre eifrigen Studiums pflegte er die Musik weiter und nach Absolvierung des Lyceums trat er in das damals neugegründete Konservatorium ein und lernte unter der Leitung des Rektors dieses Musikinstituts, der „persona grata" im musikalischen Leben der Residenz, Joseph Elsner, Harmonie, Kontrapunkt und Fuge. Sein Kompositions-Talent offenbarte sich schon im zarten Kindesalter; als Knabe war er stets mit Komponieren beschäftigt, und auf Veranlassung seines ersten Lehrers Zywny, der ein Verehrer Bachscher und Haydnscher Musik war, vertiefte er sich in die Werke dieser Meister. Später bildeten auch Mozart und Beethoven den Gegenstand seiner Studien. Als sechzehnjähriger Jüngling veröffentlichte er sein Rondo op. 1. (C-moll) und sicherte sich mit diesem Werk sofort eine ehrenvolle Stelle unter den damaligen Komponisten.

Obwohl Chopin in verschiedenen Veranstaltungen mitwirkte und obwohl er auch eigene Konzerte gab und den Ruhm des ersten Klaviervirtuosen Polens in Warschau genoß, so brachten ihm doch erst die in Wien am 11. und 18. August 1829 im Kärnthertortheater veranstalteten zwei Konzerte den ersten großen, außergewöhnlichen Erfolg. Das verwöhnte Publikum der Kaiserstadt war von

BIBLIOTEKA

den Leistungen des jungen Meisters hingerissen und begeistert. Seit dieser Zeit fängt der Name Chopin an, die musikalische Welt zu interessieren. In diesen Konzerten spielte er unter anderem auch sein Rondo C-moll, sowie sein Opus 2, die Variationen über das Thema „La ci darem la mano" aus Mozarts „Don Giovanni".

Über dieses Werk schrieb Robert Schumann einen begeisterten Aufsatz und nannte Chopin „ein Genie!" Von Wien über Dresden nach Warschau zurückgekehrt, widmete sich Chopin von neuem der schöpferischen Tätigkeit. Unter den zahlreichen Werken, die in dieser Zeit entstanden, befinden sich die beiden Konzerte F-moll (1829) und E-moll (1830) sowie das Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Das letztere Werk ist dem Fürsten Radziwill gewidmet.

F. Liszt behauptete in seiner Chopin-Biographie, ohne jeden Anhaltspunkt und ohne irgend welche Beweise zu liefern, daß Fürst Radziwill für die Ausbildung Chopins gesorgt habe. Diese Behauptung entbehrt jedoch jeder Grundlage, wie aus den Briefen der Schwester des Meisters (Frau Luise Jedrzejewicz) zu ersehen ist. Mit Entrüstung weist sie diese unrichtigen Angaben zurück und bemerkt, daß die soziale Stellung, die Chopins Vater bekleidete, ihm ermöglicht hätte, seine Kinder ohne fremde Hilfe erziehen und ausbilden zu lassen, und daß er niemals und von niemandem eine Unterstützung angenommen habe.

Am 2. November 1830 verließ Chopin Warschau und reiste über Wien, München, Stuttgart — wo er sich überall längere Zeit aufhielt — nach Paris, wo er erst im Herbst 1831 eintraf.

Als er in Stuttgart die niederschmetternde Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen erfuhr, schuf er unter dem Eindruck dieser erschütternden Kunde das Präludium D-moll und die Etude C-moll (op. 10). Außer diesen beiden Werken und den bereits erwähnten Konzerten brachte er nach Paris in seiner Mappe folgende

Werke mit: Phantasie A-dur über polnische Volksweisen, Rondo-Krakowiak F-dur, Polonaise Es-dur (mit dem Andante spianato), Rondos C-dur und Es-dur, eine stattliche Anzahl Etuden, mehrere Mazurkas, Valses: Es-dur, As-dur, H-moll, Des-dur und E-dur, Nocturnes: E-moll, B-moll, Es-dur, H-dur, F-dur und Fis-dur, Ballade G-moll, Scherzo H-moll und manches andere. Sehr schnell gelang es ihm in Paris, sowohl in den Künstlerkreisen als auch in der aristokratischen Gesellschaft bekannt, beliebt und verehrt zu werden. Groß war die Zahl derjenigen, die aus allen Himmelsgegenden nach Paris strömten, um bei dem abgöttisch verehrten Meister Unterricht zu nehmen. Durch mehrere Konzerte machte er sich in Paris einen Namen und erwarb sich eine große Popularität; und das Publikum pries ihn als einen der größten Klaviervirtuosen aller Zeiten! In Paris entstanden auch seine neuen Werke, die durch ihre Originalität, Schönheit und Kühnheit ein gewaltiges Aufsehen in der musikalischen Welt hervorriefen.

Um das Jahr 1837 machte Chopin die Bekanntschaft der berühmten Schriftstellerin George Sand. Sie wurde seine Freundin und Geliebte und übte einen unverkennbaren Einfluß auf sein Leben und Schaffen aus.

Dieses Verhältnis dauerte beinahe zehn Jahre; der Bruch erfolgte 1847.

Ein schwerer Schlag für Chopin war der Tod seines Vaters, der im Mai 1844 erfolgte; und sein Gesundheitszustand, der seit langem viel zu wünschen übrig ließ, verschlimmerte sich seit dieser Zeit wesentlich. Im April 1848 unternahm Chopin eine Reise nach England und Schottland, wo er mehrere Konzerte gab, aber obwohl er mit Begeisterung aufgenommen wurde und seine Kompositionen und sein Spiel allgemeinen Beifall fanden, verließ er London im Januar 1849, um nach Paris zurückzukehren. Die Krankheit aber gewann immer größere Macht über ihn, und er selbst war über die Gefährlichkeit seines Zustandes völlig im klaren. In Vorahnung seines

nahen Endes berief er seine Lieblingsschwester Luise an sein Krankenlager, und sie kam, in ihrer Begleitung ihr Gatte und ihr Töchterchen.

Aber nicht lange bedurfte der Kranke der Pflege seiner Schwester, denn schon am 17. Oktober 1849, nachts 2½ Uhr, hauchte er seinen Geist aus.

Chopin starb nicht, wie vielfach angenommen wurde, an Lungentuberkulose, da der Sektionsbefund nur wenig angegriffene Lungen, dagegen ein stark angegriffenes Herz ergab. Der Tod Chopins ist also auf ein Herzleiden zurückzuführen.

Chopin als Komponist.

Geniale Denker und Künstler hatten fast immer mit der Mitwelt zu kämpfen, ihre Werke wurden von ihren Zeitgenossen nicht verstanden, ihre neuen Ideen verhöhnt und ihr Wirken mißdeutet. Es scharte sich aber um diese Titanen des Geistes eine kleinere oder größere Anzahl Menschen, die den Genius in seiner Größe voll erkannten und vor ihm sich beugten, indem sie auch das, was ihnen unverständlich und fremd erschien, als die Emanationen eines erhabenen Geistes hinnahmen. Freilich müssen solche Menschen selbst begabt sein, denn auch um das Neue zu begreifen, das Schöne herauszufühlen und sich an der Tiefe eines Werkes zu erfreuen, dazu gehört echtes Empfinden und künstlerische Begabung.

Chopin gehörte unstreitig zu den größten Genies; wenn auch nie gänzlich verkannt, wurde er bei Lebzeiten nur von einem gewissen Teil der Geistesaristokratie voll verstanden, nach seinem Tode wuchs aber seine Beliebtheit mit jedem Tage und hat heute einen bedeutenden Höhepunkt erreicht, denn es gibt kaum auf der ganzen Erde eine Familie, die ein Klavier besitzt und die nicht zugleich ein „Heft Chopin" aufzuweisen hätte.

Chopin ist in das Herz der jetzigen Generation eingedrungen, er hat sich die Gunst aller, von dem An-

fänger an, der mit Mühe einen seiner Walzer herausbringt, bis zu den größten Pianisten der Welt errungen.

Jeder Virtuose, der einen Klavierabend veranstaltet, welcher nicht ausschließlich einem Komponisten gewidmet ist, setzt auf sein Programm einige Werke von Chopin und das Publikum ist ihm dankbar dafür, denn Chopin kennt nicht nur jeder Konzertbesucher, Chopin liebt auch jeder.

Seine Musik ist so ehrlich, so wahr, so tiefempfunden, daß sie jedem zu Herzen dringen muß. Man findet in seinen Werken keine Melodie, die nicht edel, groß und unsagbar schön, keine Harmonie, die nicht neu und interessant wäre.

Worauf beruht denn seine Beliebtheit, wenn es nicht der nieversiegende Fluß seiner musikalischen Gedanken ist, die nie banal sind, wenn es nicht der einzig reizvolle Rhythmus ist, den wir vor ihm nicht kannten?

Chopin war eine eigenartige, nie wiederkehrende Erscheinung in der Musikgeschichte, denn er hat keine Opern, die auf große Massen wirken, geschaffen, keine Orchesterwerke, die gewaltig wie ein brausendes Meer an unserem Ohr vorüberrauschen, er begnügte sich mit dem Schaffen für sein geliebtes Klavier und komponierte meist Werke in kleineren musikalischen Formen. Er schrieb also „intime Musik", und eine solche findet ja doch am schwersten den Weg in die große Öffentlichkeit — Chopin aber hat sich die Welt erobert!

Mag man heute vieles Schöne schaffen, Chopin ist nicht und durch niemanden zu übertreffen. Seine Balladen, Scherzi, Polonaisen, Mazurkas, Impromptus und Präludien sind so unnachahmlich und so einzig wie die Sonaten Beethovens und die Fugen Bachs. Seine Etuden bergen in sich, abgesehen von ihrem großartigen musikalischen Inhalt, einen ganzen Kursus für die technische Ausbildung.

Was Chopin für die Entwicklung der Harmonie bedeutete, haben in der neusten Zeit viele Musikgelehrte festgestellt: Breithaupt stellt Chopin als „den ersten

modernen musikalischen Impressionisten und Stimmungskünstler, den unmittelbaren Vorläufer der chromatisch-enharmonischen „Tristan-Technik" hin, Spanuth berichtet, daß es sich vielleicht nachweisen lasse, „Wagner sei von Chopinschen Modulationen innerlich nicht unbeeinflußt geblieben" und sein ausgezeichneter Biograph H. Leichtentritt bemerkt zum erstenmal die innere Verwandtschaft Chopinscher mit Wagnerscher Harmonik; wie z. B. in der Etude op. 10 Nr. 6 (Es-moll), wo das „ganze Stück viel von Tristan-Chromatik an sich hat", in der Etude op. 25 Nr. 6 (Gis-moll), bei der man „an Wagnersche Stellen, Partien aus dem Feuerzauber in der Walküre" denke, im ersten Teil der Sonate B-moll, die „an manchen Stellen ganz deutlich an die mächtigen Akkordfolgen im Vorspiel des dritten Siegfried-Aktes erinnert: Wotans Ritt zur Höhle der Erda," im Präludium Nr. 2, in dem „ein bedeutsames Motiv Wagners vorgeahnt (Siegfried 1)," in der Polonaise-Fantaisie op. 61, in der „an einer Trillerstelle der berühmte Triller aus dem dritten Siegfried-Akt (vor Brünnhildens Erwachen) vorgeahnt sei."

Wie treffend bemerkt Breithaupt: „Was bei Beethoven letzte Ahnung, was bei Schubert sich mehr als ein unbewußter Instinkt kund tat, als ein Zufallsspiel unbekümmerten Vorwärtsdrängens, wurde in der Harmonik Chopins bewußte Technik, ein neues Klangzweckmittel." Ist es also verwunderlich, daß Chopin von der zeitgenössischen Kritik nicht immer nach Gebühr beurteilt wurde? Aber wer Neues schafft, muß darauf gefaßt sein! Wer würde heute den Namen Rellstab noch nennen, wenn er nicht über die Werke Chopins absprechend geschrieben hätte? Wie belustigend wirken heute seine Wutausbrüche! Über die Mazurken op. 7 berichtet er: „In den vorliegenden Tänzen sättigt er sich in dieser Leidenschaft (gesucht und unnatürlich zu schreiben) bis zum eklen Übermaß. In Aufsuchung ohrzerreißender Dissonanzen, gequälter Übergänge, schneidender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie und des Rhythmus, ist

er ganz unermüdlich und, wir möchten sagen, unerschöpflich. Alles worauf man nur fallen kann, wird hervorgesucht, um den Effekt bizarrer Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die unnatürlichsten Lagen der Akkorde, die widerhaarigsten Zusammenstellungen in Betreff der Fingersetzung." Und weiter: „Hätte Herr Chopin diese Komposition einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffentlich zerrissen vor die Füße geworfen haben, was wir hiermit symbolisch tun wollen."

Was dem alten Kritikus „gesucht und unnatürlich" vorkam, war empfunden, erfunden und logisch, die „ohrzerreißenden Dissonanzen" waren herrliche Harmoniengebilde von prickelndem Reiz, die „gequälten Übergänge" wahre Kunstwerke der Kompositions-Technik, reizvolle Modulationen, deren Wert gerade heute in seinem vollen Umfange erkannt und geschätzt wird. Und gar der letzte köstliche Ausspruch Rellstabs: „Hätte Herr Chopin diese Komposition einem Meister vorgelegt . . ." Was für Meister gab es damals? Wer kennt sie noch heute, außer durch die Musikgeschichte? Diese damaligen Meister, denen Chopin seine Werke vorlegen sollte, waren die Herren Field, Kalkbrenner, Thalberg, Moscheles, Herz und Gyrowetz, und deshalb „Meister", weil sie für unseren heutigen Geschmack unsäglich banale Melodien und kindisch naive Harmonien erfanden.

Wie schon gesagt, widmete sich Chopin hauptsächlich den kleinen musikalischen Formen; er hat aber diese Formen zur höchsten Vollkommenheit entwickelt; aus den Tänzen, die nur den Anspruch auf „Salonmusik" hatten, schuf er intime Kunstwerke von unvergänglichem Wert. Wenn Liszt einen Walzer zur „Konzertfähigkeit" durch figuratives Beiwerk, durch Anhäufung technischer und harmonischer Feinheiten erhob, so tat Chopin dasselbe, indem er in seinen Polonaisen, Mazurkas und Walzern uns ein Erlebnis, eine Szene, manchmal von tragischer Größe und Tiefe und immer von unnachahmlichem Reiz

der Erfindung, vorführt. Deshalb gehören auch gerade seine Tänze den schönsten Schöpfungen seiner Muse an.

Er kann auch als der erste bezeichnet werden, der die Balladenform dem Klavier erschloß. Seine vier Balladen und vier Scherzi sind Werke von hinreißender Schönheit der Melodik, Rhythmik, Harmonik und Form und sind bis heute nicht übertroffen worden! Über seine Sonaten sei noch einiges Allgemeine gesagt: von Liszt bis zu den heutigen Chopinbiographen und -Forschern werfen alle Chopin vor, daß er die Form der Sonate nicht völlig beherrscht habe und daß überdies die Fesseln der Form den freien Lauf seiner Phantasie gehemmt hätten. Neitzel behauptet ganz richtig, daß „der Inhalt der B-moll-Sonate von einer so gewaltigen Tiefe der Leidenschaft sei, daß, wie ein Gefangener an den Kerkerstäben, dieser Inhalt oft genug gegen die einengende Form tobe und wüte".

Die Behauptungen über die Form der Sonaten vermag ich nicht zu widerlegen; aber wozu diese Aufregung wegen der formellen Gestaltung der Werke? Nennen wir seine Sonaten B-moll und H-moll doch einfach „Phantasien in 4 Teilen", vergessen wir gänzlich die Sonatenform und vertiefen wir uns in die einzige Schönheit dieser Werke! Der Genuß wird dadurch erhöht, und wir werden dann auch den in der Musik befindlichen Inhalt voll erschöpfen können.

Ich schließe diese Ausführungen mit einigen Zeilen Breithaupts, der wie kein anderer in wenigen Worten die Stellung Chopins, die er in der Musikgeschichte einnimmt, klar bezeichnet hat: „Chopin bedeutet eine Wunderwelt für sich. Sein Stil ist ein abgeschlossenes Ganzes, eine gesonderte Einheit, die sich in der Kunstgeschichte mit nichts vergleichen läßt. Er hat keinen Vorgänger und keine Nachfolge. Seine Größe hat sich in ihm selbst erschöpft. Sie hat nie ‚Schule gemacht'. Chopin gehört zu den absoluten Genies."

Chopin als Pianist.

Nicht minder bedeutend und nicht minder eigenartig denn als Komponist war Chopin als Pianist. Ich will versuchen, aus den vielen Äußerungen seiner Zeitgenossen und seiner Schüler, die das Glück hatten, ihn öfters zu hören, sowie aus den damaligen Berichten über seine Konzerte ein Bild zu entwerfen, wie Chopin gespielt und welchen Eindruck sein Klaviervortrag auf die Zuhörer ausgeübt haben mag.

Seine Spielweise war vor allem nie auf den äußeren Effekt berechnet, er trachtete vielmehr danach, den geistigen Inhalt einer jeden Komposition vollständig zu erschöpfen; und deshalb waren die Zuhörer nie verblüfft, sondern immer innerlich bewegt.

Er war kein Virtuose, er war ein Dichter! Jede musikalische Phrase erklang unter seinen Fingern wie Gesang, und mit einer solchen Klarheit, daß jede Note eine Silbe, jeder Takt ein Wort, jede Phrase einen Gedanken bedeutete. Es war eine Deklamation ohne Pathos, schlicht und groß zugleich. Wenn wir uns diese Spielart vergegenwärtigen, so verstehen wir Chopins Ausspruch an Lenz: „ich deute an, der Zuhörer selbst muß das Bild sich ausmalen!“

Ein Kritiker der „Gazette musicale“ schrieb unter dem Eindruck eines Konzertes Chopins folgendes: „Gedanke, Stil, Auffassung, Fingersatz, kurz alles ist individuell, aber von einer sich mitteilenden, expansiven Eigenart; einer Eigenart, deren magnetische Kraft nur auf oberflächliche Naturen ohne Wirkung bleibt!“

Weil aber das damalige Publikum meistens aus solchen „oberflächlichen Naturen“ in dem hier gebrauchten Sinne bestand, hatte Chopin eine Abneigung gegen das öffentliche Auftreten, da er befürchtete, daß seine hohe Kunst der großen Menge unverständlich bleiben würde. Um

so lieber spielte er im Kreise befreundeter Familien, weil er wußte, daß dieses Publikum sich das „Bild ausmalen würde, wenn er nur andeutete“. Das war der Grund, warum er nur selten in öffentlichen Konzerten auftrat, obwohl das finanzielle Ergebnis solcher Veranstaltungen immer glänzend war, da die Eintrittskarten zu seinen Pariser und Londoner Klavierabenden schon wochenlang vorher vergriffen waren.

Er verzichtete also auf große Einnahmen, gab lieber Stunden und verkaufte seine Meisterwerke den Verlegern für einen ungemein niedrigen Preis, als daß er vor einer Menge in Konzerten spielte, die ihn nicht verstand.

Das war sein hervorragendster Charakterzug, der eines echten Dichters, der unbekümmert um materielle Erfolge seinen Idealen nachgeht und alles, was mit seinen künstlerischen Empfindungen nicht in Einklang gebracht werden kann, achtlos verwirft.

Welchen gewaltigen Eindruck sein Vortrag auf tiefe Naturen machte, möge der begeisterte Aufsatz Robert Schumanns beweisen, der, nachdem er den Vortrag der As-dur-Etude vom Komponisten selbst gehört hatte, schrieb: „Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar —, und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles.“ Moscheles nannte Chopin „ein Unicum“, Mendelssohn „grundeigentümlich“, Meyerbeer gestand, daß er „keinen Pianisten kenne, der ihm gleiche“, Berlioz berichtete: „was für Empfindungen rief er dann wach! In welche glühenden, melancholischen Träumereien goß er seine Seele hinein.“ Heinrich Heine schrieb: „Ja, dem Chopin muß man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes; er ist nicht nur ein Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen; er ist der Tondichter und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn

er am Klavier sitzt und improvisiert", und Franz Liszt gab dem Eindruck, den das Spiel Chopins auf ihn gemacht hat, in folgenden Worten Ausdruck: „allem gab er eine eigenartige Farbe, ein nicht zu beschreibendes Gepräge, einen vibrierenden Pulsschlag, der das Materielle nahezu abgestreift hatte und, ohne des vermittelnden Organes der Sinne zu bedürfen, direkt auf das Innere des Hörers zu wirken schien. In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückendster Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erleben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß!"

Einiges möchte ich nun noch über die technische Seite des Spieles unseres Meisters sagen. Daß er eine von den damaligen Pianisten völlig abweichende Technik hatte, geht schon daraus hervor, daß er sehr wenig zu üben brauchte, um sich diese große Geläufigkeit anzueignen und zu erhalten. Ein Brief seines Vaters vom 27. November 1831 (in dem er seinem Sohne abriet, bei Kalkbrenner Unterricht zu nehmen) beweist die Richtigkeit dieser Annahme, denn es heißt darin: „Du weißt es auch, daß das Studium des Technischen Dich wenig Zeit gekostet hat und daß Dein Gehirn mehr gearbeitet hat als Deine Finger!"

Er hat eine gänzlich neue Methode des Klavierspiels erfunden, die es ihm ermöglichte, die technischen Übungen auf das Minimum einzuschränken. Die Haltung der Hände, der Fingersatz, die Übungsmittel, alles war anders als die damals gültige Tradition. Er konnte mit seinen verhältnismäßig kleinen Händen weitgriffige Akkorde spannen, die Ausführung der schwersten Passagen mit weit auseinander gelegenen Tönen spielte er legato, denn das Handgelenk, nicht der Arm befand sich in steter Bewegung; chromatische Skalen nahm er meist mit den drei letzten Fingern, die Hand blieb immer ruhig und geschmeidig, auch bei mehrmaligem Anschlagen einer und derselben Taste usw.

Stephen Heller schrieb, als er Chopin spielen sah, „es sei ein wunderbarer Anblick gewesen, wie diese kleinen Hände ein Drittel der Tastatur umspannt und bedeckt hätten!"

Ich war in der glücklichen Lage, diese Methode vom Anfang bis zum Schluß bei Mikuli zu erlernen und kann aus Erfahrung sagen, daß sie — die selbstverständlich bei weitem nicht nur aus dem obenerwähnten besteht — ganz ungeahnte Erfolge zeitigt, und daß ich seit meinem Studium bei Mikuli der Technik des Spieles äußerst wenig Zeit widme. Diese Methode kann man der richtigen Handstellung wegen, sowie wegen der damit verknüpften eigenartigen Übungen, nur durch Vorführung am Klavier erläutern.

Viele neigen zu der Annahme, daß es Chopin an physischer Kraft gemangelt und er deshalb meistens leise gespielt habe.

Es ist wohl möglich, daß er in den letzten Jahren seines Lebens, durch Krankheit gebrochen, an physischer Kraft verloren hatte, doch in den früheren Zeiten seines pianistischen Glanzes gab er von einer edlen, männlichen Kraft wiederholte Beweise. Bei seinem aesthetisch hochentwickelten Geschmack war es nicht anders zu erwarten, als daß er das „Hauen" als etwas mit der Kunst nicht zu Vereinbarendes haßte! Daß er aber ein mächtiges forte zu entwickeln wußte, beweisen die Schriften seiner Schüler. Matthias erwähnt: „Chopin hat außerordentliche Kraft besessen, die sich jedoch nur in Kraftblitzen manifestierte," — und Mikuli sagt: „eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung. Energie ohne Rohheit — Zartheit ohne Ziererei!"

Allgemeine Bemerkungen zum Vortrage Chopinscher Werke.

Der Vortragende soll, um den Absichten Chopins gerecht zu werden, auf alle sogenannten „Virtuosenmätzchen", auf jeden „Aplomb des Auftretens", auf jeden Mißbrauch der Kraftentfaltung, auf krankhafte Sentimentalität in Behandlung der Kantilene verzichten und mit Selbstbeherrschung, ruhig, schlicht und bescheiden spielen.

Eine hochentwickelte, saubere, klare und mühelose Technik ist eine unerläßliche Bedingung und nur derjenige, der über eine solche verfügt, darf es wagen, die genialen Schöpfungen Chopins öffentlich vorzutragen.

Der Hörer soll durch diese Geläufigkeit nicht geblendet werden, im Gegenteil, der Vortragende muß seine Technik als etwas Selbstverständliches, Nebensächliches, in den Dienst der Schönheit der vorzutragenden Komposition stellen und in keinem Falle als „Virtuose" glänzen wollen.

Beim Vortrag soll man einen großen, vollen, abgerundeten Ton entwickeln; die Schattierungsskala zwischen pianissimo und fortissimo mit unzähligen Abstufungen und Nuancen ausfüllen und sowohl im pianissimo das unaesthetische Säuseln, wie im fortissimo das jedes feinfühlende Ohr beleidigende Hauen vermeiden.

Der Anschlag soll geschmeidig, leicht, weich, zart, aber voll sein, niemals krampfhaft, steif oder hart, auch bei der größten Kraftentfaltung soll man darauf achten, die Schönheitslinie der Dynamik nicht zu überschreiten. Beide Hände sollen die Tasten gleichzeitig mit peinlicher Genauigkeit anschlagen. Das Klavier soll gleich einer gesungenen oder auf den Streichinstrumenten gespielten

musikalischen Phrase im abgerundeten Legatospiel erklingen.

Der Vortragende soll nie den strengen Rhythmus außer acht lassen. Damit ist nicht gesagt, daß jede Beschleunigung oder Verlangsamung des Zeitmaßes untersagt wäre — im Gegenteil, manchmal ist es angebracht, in den melodischen Phrasen das Tempo nach subjektiven Empfinden zu verlangsamen oder zu beschleunigen, jedoch ohne jede Übertreibung. Das vielumstrittene „Tempo rubato" ist ja nichts anderes als der schnelle, plötzliche Wechsel des rallentando und accellerando. Wenn die rechte Hand in zurückhaltender, gedehnter oder beschleunigter Weise die Melodie spielt, muß auch die linke Hand dieselbe Verlangsamung oder Beschleunigung eintreten lassen, und der rechten Hand folgen. Die Noten verteile man so, daß auf jede angeschlagene Note oder jeden Akkord in der linken Hand so und so viele gleich verteilte Noten in der rechten Hand kommen, da beide Hände immer zu gleicher Zeit anschlagen müssen. Nur an einigen Stellen, wo in der rechten Hand Verzierungen vorkommen, wo durch Wärme und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks die rechte Hand sich zögernd oder entschlossen von der linken freimacht, kann ein kaum merklicher Unterschied im Anschlagen der beiden Hände eintreten. Aber derartige Fälle kommen nur äußerst selten vor und sind mit großer Vorsicht anzuwenden.

Beim Vortrag der polnischen Nationaltänze, wie „Polonaise", „Mazurka", „Krakowiak", „Kujawiak", erscheint es manchmal angebracht, durch eine starke Akzentuierung der einzelnen Noten oder durch Aufhebung oder Umstellung des Akzentes, schließlich durch das lange Aushalten der einzelnen Taktteile oder Töne den Rhythmus etwas zu vernachlässigen, aber auch dann soll der Vortrag nicht in Taktlosigkeit ausarten.

Es ist für den Pianisten eine der wichtigsten Aufgaben, jedes zum Vortrag gewählte Werk auf die formelle

Gestaltung hin zu analysieren, und in den Inhalt sowie in die darin geschilderten Empfindungen und seelischen Vorgänge einzudringen.

Man phrasiere jeden musikalischen Gedanken verständnisvoll und logisch, erhalte die Wahrheit des Ausdrucks und des Gefühls. Das subjektive Empfinden soll jedoch das Ausschlaggebende sein, und nie in schablonenhafte Nachahmungen ausarten. Die Kantilene mit vollem, rundem Ton, singend und gebunden (legato) mit allen dynamischen Feinheiten ausgestattet zu spielen, ist die Hauptbedingung des verständnisvollen Chopin-Vortrags.

Endlich möchte ich noch den Pedalgebrauch erwähnen. Es ist mir unmöglich, mich in dieser Schrift mit diesem Thema ausführlicher zu beschäftigen, da der richtige Pedalgebrauch sich am allerwenigsten mit einigen Worten erklären läßt. Es sei nur hinzugefügt, daß man von dem rechten Pedal, sowie von der „Verschiebung" keinen zu ausgiebigen Gebrauch machen darf und daß die Anwendung beider Pedale zu gleicher Zeit manchmal von berückender Wirkung sein kann.

Erster Klavier-Vortrag.

Sonate op. 58, H-moll.

Die Sonate op. 58 entstand in den vierziger Jahren und wurde 1845 herausgegeben. Sie verdient wie Leichtentritt treffend bemerkt, „unter den groß angelegten Werken Chopins an erster Stelle genannt zu werden".

Sie bedarf mehr als jedes andere Werk des Meisters eines genauen Studiums, denn nur durch das liebevolle Eindringen in jede Phrase, in jedes kleinste Detail offenbart sich uns die ganze Pracht dieser wundervollen Komposition. Je mehr wir diese Sonate hören, desto mehr Schönheiten entdecken wir in ihr. Gleich der erste Satz enthält eine Fülle der reizvollsten Melodien, die sich fast überstürzen, eine schöner als die andere! Es ist merkwürdig, daß selbst Chopin-Kenner, wie sein Biograph Niecks, bis heute die Größe dieser Tondichtung noch nicht erfaßt haben! Wenn Niecks z. B. den Durchführungssatz eine „trostlose Wüsterei" nennt, so muß ich ihn bedauern, daß er in die Tiefe dieses Werkes nicht eingedrungen ist und daß er es nicht verstand!

Für mich steht diese Sonate höher als die in B-moll. Sie ist reifer und inhaltsreicher, ruhiger und deshalb machtvoller. Der erste Satz majestätisch und poetisch, der zweite geheimnisvoll, der dritte romantisch und der letzte dämonisch! Es ist, als ob in diesem Werke alle Stimmungen vorhanden wären, die je auf ein Menschengemüt gewirkt haben.

Erster Teil: Allegro maestoso, H-moll.

Der erste Teil beginnt mit majestätischen Akkorden, soll ziemlich stark, mit Ruhe und doch dramatisch gespielt werden. Das forte jedoch darf man hier nicht zu

stark betonen, im Gegenteil, eine gewisse Dämpfung des Tones gibt den einleitenden Akkorden einen orgelartigen Klang, der für den Anfang dieses Stückes von großer Wirkung ist. Also keine wuchtige Akkordenfolge!

Im Takt 17 (B-dur) die Oktaven legato, wie ein Seufzer. In den Takten 24, 25, 26 und 27 die Imitationen recht deutlich und immer mezzo forte beginnend und piano ausklingend.

Takt 31 sowie die folgenden kommen unruhig und crescendo bis zum Takt 37, wo die Beruhigung und damit das kaum merkliche ritenuto eintritt. Im Takt 41 nimmt das D-dur Motiv (eine der schönsten, wenn nicht überhaupt die schönste Kantilene, die Chopin erdacht hat) ihren Anfang. Die Begleitung nimmt man legato und ruhig, die Melodie muß man „singen", mit innigster Empfindung, süß, verträumt und groß.

Diese herrliche, klare Melodie erfordert keine besondere Steigerung der Tonfülle; ein größeres crescendo ist nur im Takt 53 vorhanden, endet aber schon im Takt 54. Wie ein zweiter Teil dieser Kantilene sind die Takte 56 bis 60 aufzufassen, womöglich noch zarter, duftiger, um im Takt 61 mit großer Leidenschaftlichkeit und Kraft den Kontrast zu bilden. Die darauffolgende Stelle spiele man etwas langsamer, damit die Passagen melodiös erklingen, nicht etwa wie eine Etude; ein fast unmerkliches rubato würde dieser Stelle (Takt 66—70) einen großen Reiz verleihen. Es ist selbstverständlich, daß der Rhythmus darunter nicht zu leiden braucht.

Das weitere Motiv in D-dur (vom Takt 76 an) spiele man sehr graziös, etwas zögernd, wobei man die obere Melodie betonen muß.

Den Durchführungssatz (Takt 91 bis 149) bildet hauptsächlich das erste Akkordenmotiv, sowie der zweite Teil der Kantilene; mit vielen harmonischen Feinheiten ausgestattet. Diese beiden Motive soll man des Kontrastes wegen durch entsprechende Vortragsweise scharf von

einander trennen. Das erste nehme man nicht mehr wie im Anfang orgelklangähnlich, sondern stark akzentuiert und wuchtig, während das zweite, das jetzt in Des-dur und Es-dur auftritt, lieblich, verträumt und poetisch zu spielen ist.

Im allgemeinen spiele man diesen Durchführungssatz streng im Tempo: ohne rallentandi und ohne accellerandi. Im Takt 150 erklingt wieder der zauberische Gesang der Kantilene, jetzt in H-dur. Bei dieser Wiederholung empfiehlt es sich, diese Stelle mit größerem Ton als vorhin zum Vortrag zu bringen.

Das Darauffolgende hat man wie in der ersten Wiederholung zu nehmen, die letzten acht Takte möglichst legato und crescendo, den letzten Akkord halte man lange aus.

Zweiter Teil: Scherzo, Molto vivace, Es-dur.

Obgleich das Tempo mit „Molto vivace" bezeichnet ist, wird man gut tun, es nicht zu überhasten, weil die Passagen dadurch an ihrer melodischen Schönheit einbüßen würden. Diese Passagen sind möglichst legato und leicht zu spielen und mit vielen Nuancen auszustatten. Die Tonstärke muß fast mit jedem Takte wechseln; so ist ein crescendo in Takt 1, 3 und 5, ein diminuendo in Takt 2, 4 und 6 usw. zu machen. Vom Takt 50 ab ein stetes crescendo bis zum mächtigsten fortissimo. In Takt 58 nehme man das dreimal wiederholte Es langsamer, um den Eintritt des gleich darauffolgenden Mittelsatzes des Scherzo geheimnisvoll zu gestalten.

Der Mittelsatz (H-dur) trägt einen religiösen Charakter, die synkopierten Noten geben dem Ganzen einen verschleiert-träumerischen, geheimnisvollen Anstrich.

Der Vortragende muß hier besonders auf den Rhythmus achten und das melodische Element hervorheben, ohne jedoch der Melodie einen anderen Charakter als den eines Gebetes zu verleihen. In diesem ruhigen Stück ertönt in den Takten 93 und 101 die schon erwähnte drei-

mal zu wiederholende Note, diesmal Ais und Cis. Man spiele sie bei jeder Wiederholung wie Trompetenstöße. Im Takt 156 kehrt der erste Satz wieder (Es-dur) und das Scherzo schließt mit dem dreimal wiederholten Es! Die Spielweise der Wiederholung ist dieselbe wie die des Anfangs.

Dritter Teil: Largo, H-dur.

Mit mächtigen Oktaven beginnt diese „Romanze", im zweiten Takte aber besänftigt sich der Klang und im dritten (eine herrliche Modulation C-dur-H-dur) schwelgen wir bereits in den süßesten Harmonien. Das erste Motiv ist mit großem Ton vorzutragen. Die Begleitung möglichst leise und unauffallend, damit die Sechzehntel nicht zu schroff wirken. Im Takt 17 gesellt sich zu diesem Motiv noch eine höchst reizvolle zweite Melodie; es ist nun ein Zwiegesang, lieblich und süß, und muß dementsprechend gespielt werden. Im Takt 20 beginnen die für diesen Teil so charakteristischen Modulationen und im Takt 28 der Mittelsatz des „Largo" (E-dur). Es ist eine der poesiereichsten Eingebungen des Meisters. In der rechten Hand ruhig dahinfließende Triolen, legato, ohne jeden Akzent. Die 1., 2., 4. und 5. Note (H. Gis. E. H.) im Takt 29 bleiben liegen, und das erzeugt schon die nötige Betonung. Man hüte sich aber vor einer Akzentuierung durch ein stärkeres Anschlagen der Taste. Das Tempo ist etwas fließender zu nehmen als am Anfang. In der linken Hand ist die Melodie mit großem Ton zu „singen": bei jedesmaliger Wiederholung der Melodie anders: das erste Mal leise, das zweite Mal stark und das dritte Mal zart! Starke Akzentuierung der Melodie in der linken Hand ist nur im Takt 59 angebracht. Takt 90 bringt uns wieder die interessanten Modulationen, die sich bis zum Takt 99 (bis zur Wiederholung des Largo) hinziehen. Takte 95, 96, 97, 98 spiele man zögernd und nehme ein langsameres Tempo, um dem Hörer die ganze Pracht dieser harmonischen Folge recht deutlich klarzulegen. Vor

dem Anfang des ersten Motivs macht sich eine längere Pause sehr gut, die jedoch nicht übertrieben werden darf. Bei der Wiederholung spiele man das Motiv wie am Anfang, die Begleitung (die hier eine andere ist) muß zart und legato zu Gehör gebracht werden. Die letzten acht Takte vor dem Schluß mit großer Empfindung, im Takte 115 ein größeres rubato bei der Ausführung der Septimole. Den letzten Akkord sehr lange aushalten und verklingen lassen.

Vierter Teil: Presto ma non tanto, H-moll.

Der letzte Teil ist ein gewaltiges, von wilder Leidenschaft erfülltes Kunstwerk. Die einleitenden acht Takte sind wie das präludieren vor dem Beginn des Vortrags. Im Takte 9 (agitato) beginnt der Satz piano, wie ein im Anzug begriffenes Gewitter. Man nehme es nicht zu schnell, um sich für die kommende, mächtige Steigerung vorzubereiten. Die Melodie muß man betonen, aber nicht stechen! Die Begleitung legato spielen. Im Takt 28 erklingt das erste Motiv im forte und findet seinen dynamischen Höhepunkt im Takte 44. Vom Takt 50 (H-dur) an beginnt das zweite Motiv, rhythmisch bestimmt, durch die von obenher gleitenden Skalen noch effektvoller gestaltet. Man spiele es legato und ruhig, mit großem Ton. Im Takt 76 nehmen wundervolle Passagen ihren Anfang, man spiele sie klar, durchsichtig und lasse sie immer stärker werden, bis man wieder beim ersten Motiv Takt 200, jetzt in E-moll, anlangt. Es ist forte und agitato. Das Zusammengehen der Triolen in der rechten und Quartiolen in der linken Hand sorgt schon für die nötige Unruhe. Die Wiederholung des zweiten Motives, jetzt in Es-dur, spiele man etwas kräftiger und schneller als das erste Mal. Die Takte 283 bis 290 sind wie das Heulen des Windes. Die Takte 283 und 284 pianissimo, 285 und 286 imposantes crescendo und dann wieder pianissimo. Im Takt 307 erklingt das erste Motiv in der Grundtonart; die Begleitung bilden hier nicht mehr die

langsamen Triolen der ersten oder die unruhigen Quartiolen der zweiten Wiederholung, sondern dröhnende Sextiolen. Das Motiv forte, stark akzentuiert, jede Note für sich! Nun beginnt das crescendo, das seinen Höhepunkt im Takte 355 (H-dur) erreicht. Von dieser Stelle ab ist das Tempo zu beschleunigen, man treibe bis Takt 373, die Takte 374 bis 382 erklingen ruhiger. Die Akkordenmelodie (H-dur) in der linken Hand marcatissimo, wie Siegesfanfaren. Die letzten fünf Takte fortissimo. Den letzten Akkord nicht zu lange halten.

Etude op. 10, Nr. 3, E-dur.

Die Etude wurde 1833 in einer Sammlung „12 Etudes op. 10" herausgegeben, entstand aber bedeutend früher. Der technische Zweck dieses Werkes ist die Ausbildung der Finger einer Hand zur vollkommenen Unabhängigkeit. Der erste, zweite und dritte Finger der rechten Hand spielt die Begleitung, der vierte und fünfte die Melodie.

Da die Melodie naturgemäß stärker als die Begleitung vorgetragen werden muß, so ist die eine Hand genötigt, zugleich in zwei Stärkegraden zu spielen. Eine ähnliche Stelle (wo die eine Hand die Melodie und die Begleitung zugleich spielt) findet man im zweiten Teil der „Sonate pathétique" von Beethoven.

Das melodische Element in dieser Etude ist jedoch wesentlich bedeutender als das technische!

Das erste Motiv ist so einfach und doch so unsagbar schön, so zart und melancholisch, von einer solchen Poesie durchdrungen, daß wir es auch bei Chopin nicht oft antreffen. Das Ganze ähnelt einer Barcarole, die fließende Bewegung der Begleitung, das ruhige Zeitmaß, die zarte Melodie; alles deutet darauf hin. Im Mittelsatz wird das Meer unruhiger, die Barke schaukelt sich auf den Wellen, doch der Schauer vergeht bald und wir hören wieder das erste Motiv in seiner himmlischen Ruhe.

Lento, ma non troppo: Zu Anfang beginne man piano, doch mit großem Ton; die Melodie legato,

mit warmem Ausdruck. Im Takt 4 die ersten vier Noten etwas stärker als die übrigen. Den Takt 17 spiele man, obwohl nach einem vorhergehenden crescendo eine größere Kraftentfaltung notwendig ist, nicht fortissimo (wie in einigen Ausgaben vorgeschrieben ist), sondern nur forte. Mit dem Takt 21 beginnt der Mittelsatz, man spiele ihn möglichst legato. Vom Takt 46 an immer diminuendo bis Takt 54, der ganz leise erklingen soll. Die Takte 60 und 61 rallentando und im letzteren die letzten drei Noten etwas stärker betonen. Vom Takt 62 an, wo wieder das erste Motiv erklingt, spiele man wie zu Anfang. Vom Takt 70 bis zum Schluß rallentando und diminuendo. Den letzten Akkord lange aushalten.

Etude op. 10, Nr. 4, Cis-moll.

Diese Etude wurde mit der vorhergehenden zusammen herausgegeben und zeichnet sich durch eigenartige Harmonik sowie durch einen leidenschaftlichen Schwung aus. Die Passagen, die bald von der rechten, bald von der linken Hand ausgeführt werden, sind dem Heulen des Windes vergleichbar. Sie beginnen piano und enden forte. Der technische Zweck dieser Etude ist die Ausbildung der Biegsamkeit des Handgelenkes, die bei dem Vortrag Chopinscher Werke von großer Wichtigkeit ist, denn weit auseinander liegende Töne vermag man nur dann legato zu spielen, wenn das Handgelenk möglichst biegsam und geschmeidig ist, und das Legatospiel ist — wie schon erwähnt — eine der ersten Bedingungen des Chopinspiels. Vom Pedal mache man in diesem Stück einen sparsamen Gebrauch; damit die Töne krystallklar zu Gehör gebracht werden.

Presto: Von großer Wichtigkeit sind die Akzente im Takt 7 auf dem zweiten und vierten Viertel, die man stark betone.

In den Takten 13, 14, 15, 16 und 17, jeden Takt piano beginnen und ein mächtiges crescendo entfalten.

In den Takten 16 und 20 den letzten Viertel in der rechten und im Takt 22 den letzten Viertel in der linken Hand stark akzentuieren. In den Takten 83 und 84 nehme man die wild-leidenschaftliche Melodie stürmisch. Dasselbe gilt für die Takte 37 und 38.

Vom Takt 41 an etwas accellerando bis Takt 47, wo man wieder a tempo spielen soll. Im Takt 62 die Achtel in der linken Hand fortissimo und portamento, aber nicht staccato!

Im Takt 70 erreicht die Etude ihren dramatischen Höhepunkt; von dieser Stelle an bis zum Schluß immer fortissimo und immer treiben. Das letzte Cis soll nicht übermäßig lang ausgehalten werden.

Etude op. 25, Nr. 9, Ges-dur.

Die Sammlung „12 Etudes op. 25" erschien 1837, komponiert wurde diese Etude früher, sie ist also in Paris entstanden.

Dieses kurze Stück in Ges-dur ist graziös und einschmeichelnd. Die Melodie von prickelndem Reiz, die Harmonien wirksam und neu.

Assai allegro: Man spiele die ersten drei Noten in jedem Taktteil legato, die vierte portamento. Der vorgeschriebene Akzent auf den ersten Noten des ersten und zweiten Taktteils darf nicht zu stark betont werden. Überhaupt gewinnt diese Etude bei einer leichten, ungezwungenen Spielweise. Der Anfang piano, im Takt 9 beginnt das zweite Motiv und muß etwas prägnanter zum Vortrag gebracht werden; vor dem Takt 11 ist eine ganz kurze, kaum merkliche Luftpause äußerst wirkungsvoll. Im Takt 25 wiederholt sich das erste Motiv, aber jetzt forte. Vom Takt 29 an crescendo und ritenuto bis zum dynamischen Höhepunkt der Etude (Takt 33). Von dieser Stelle an streng rhythmisch bis zum Schluß.

Vom Takt 37 bis 40 piano, dann bis zum Schluß pianissimo.

Nocturne op. 48, Nr. 1, C-moll.

(Herausgegeben im November 1841, komponiert in den vierziger Jahren.)

Dieses Nocturne ist vielleicht eines der schönsten, sicher aber das kraftvollste unter seinen Genossen.

Der erste Satz hat einen erzählenden Charakter, ist tief-traurig in der Stimmung und dramatisch im Ausdruck. Der Mittelsatz choralartig in C-dur. Man vernimmt einen entfernten Chorgesang, dessen Klänge sich uns immer mehr nähern, um zuletzt mit überwältigender Kraft zu ertönen. Nach Beendigung des Mittelsatzes folgt die Wiederholung des ersten Teiles. Es ist dieselbe tief-traurige Stimmung, derselbe dramatische Ausdruck, aber unruhig, erregt, nach Atem ringend. Zum Schluß beruhigt sich alles, und das Nocturne endet mit drei langausgehaltenen C-moll-Akkorden, die in ihrer Todesstimmung von erschütternder Wirkung sind.

Lento: In den Takten 1 und 5 sind die beiden Noten in der rechten Hand mit großem Ton und portamento zu spielen. Wie ein tiefes Seufzen, wie eine Klage. Auf den zweiten Viertel im Takt 9 kein Akzent! Man beginne ganz leise und steigere erst allmählich den Ton. Den Takt 13 mezzo forte anfangen und piano enden. Im Takt 19 nehme man den Vorschlag (die kleinen Noten) verhältnismäßig langsam, wie ein Sechzehntel.

Den zweiten Teil (C-dur), der im Takt 25 anfängt, geheimnisvoll und möglichst leise; die Akkorde gleichzeitig anschlagen, also nicht arpeggieren, wo es nicht vorgeschrieben ist. Das im Takt 38 beginnende crescendo ist bis Takt 46 fortzuführen, wo der dramatische und dynamische Höhepunkt des Nocturne erreicht wird.

Die Wiederholung des ersten Teiles unruhig und leidenschaftlich. Im Takt 72 forte, bis zum Schluß immer langsamer und leiser werdend.

Die Passage im Takt 75 verhauchend und poetisch. Die letzten drei Akkorde gedämpft und möglichst gleichzeitig anschlagen.

Berceuse op. 57, Des-dur.

(Herausgegeben im Sommer 1845, komponiert in den vierziger Jahren.)

Die Berceuse zählt zu den bekanntesten und beliebtesten Kompositionen Chopins. Es ist das schönste Wiegenlied, das je ein Musiker für das Klavier erfand. Darüber sind sich alle Chopin-Kenner einig! Der Komponist erreicht hier eine Prägnanz der Stimmung (mit verhältnismäßig geringen Mitteln), die auf die Zuhörer unmittelbar wirkt; wir glauben das einförmige Schaukeln der Wiege zu sehen und hören die Stimme der Mutter, die ihrem Kinde unendlich zarte Weisen vorsingt.

Thomas-San-Galli charakterisiert dieses poesievolle Stück äußerst treffend und gibt eine ausgezeichnete Analyse der Stimmung, die es in uns hervorruft: „In der Berceuse steigen in der Ruhe der Nacht die Töne zum dunklen Sternenhimmel in ferne Welten, wo die Engel singen und die Sphären geheimnisvoll klingen. Bei dem süßen Fortspinnen der Töne kommt allmählich eine sanfte, schmeichelnde Ruhe über uns. Es wird in uns und um uns ganz still."

Es ist mir unbegreiflich, wie Kullak in seiner Ausgabe der Berceuse schreiben konnte: „Man nehme den Takt nicht gar zu streng." Wenn wir aber das Schaukeln der Wiege versinnbildlichen sollen, so müssen wir mit möglichster Genauigkeit den Takt wahren; sonst kommen wir aus der Stimmung. Es ist keine leidenschaftliche Romanze, kein nach Atem ringendes musikalisches Gebilde — sondern ein Wiegenlied. Der Ausspruch Kullaks zeigt uns, wie das „Tempo rubato", das an dramatischen, leidenschaftlichen Stellen angewandt, von packendster Wirkung ist, mißverstanden werden kann.

Andante: Nach zwei einleitenden Takten beginnt die Melodie, man spiele sie zart, doch mit großem Ton und möglichst legato.

Die Vorschläge (kleine Noten) in den Takten 15, 16, 17 und 18 dürfen nicht zu schnell gespielt werden, um

dem ruhigen Charakter der Komposition nicht zu schaden. Das Passagenwerk in dem ganzen Stück leicht, graziös und legato. Die in den Takten 53, 54 und 55 vorgeschriebenen Akzente nur äußerst zart andeuten.

Valse op. 70, Nr. 1, Ges-dur.

(Herausgegeben erst 1855. Komponiert 1836.)

Diese anmutige Komposition ist durchaus originell, keck, voll von heiterem Übermut, es klingt aber überall eine melancholische Saite mit, und diese Paarung von Lust und Schmerz verleiht dem Walzer eine aristokratische Eleganz! Der Mittelsatz (Ges-dur) klingt wie ein zarter Vorwurf, wie eine kleine Eifersuchtsszene im Ballsaal; doch bald sind die Wolken verscheucht und die Wiederholung des ersten Motivs bringt wieder Versöhnung, Glück und Freude.

Molto vivace: Die Bezeichnung forte am Anfang ist falsch; man spiele den ganzen ersten Teil, ja den ganzen Walzer piano! Man muß ihn mit ungemein vielen Schattierungsnuancen ausstatten, doch nie das forte gebrauchen. Den ersten Teil, vom Takt 1 bis 32 sehr leicht, graziös, mit freiem Handgelenk. Im Takt 32 ein merkliches ritenuto. Im Takt 33 beginnt der zweite Teil — Meno mosso —, er ist mit innigster Empfindung, leise und zart bis zum Takt 40 zu spielen.

Die Takte 41 bis 48 etwas stärker; die Takte 48 bis 52 mit noch größerem Ton, vom Takt 53 an wieder zart und leise. Im Takt 72 erklingt zum letztenmal das erste Motiv des zweiten Teiles. Diesmal ist es von großer Wirkung, es nicht nur pianissimo sondern auch bedeutend langsamer zu nehmen.

Für die Wiederholung des ersten Motivs des ersten Teiles gilt dasselbe, was zu Anfang gesagt worden ist.

Valse, E-moll (hinterlassenes Werk).

(Unbekannt wann komponiert.)

Der Walzer in E-moll zählt zu den beliebtesten Werken des Meisters, und obwohl über ihn in Chopins Bio-

graphien weniger zu lesen ist, als über irgend eine andere seiner Kompositionen, hat er sich doch die Gunst des Publikums erworben wie kaum ein zweiter. Trotz der Tonart in Moll ist er weder traurig noch leidenschaftlich; es durchweht ihn eine eigenartige Mischung von Empfindungen, die nur Chopin eigen ist: melancholisch und übermütig, ernst und heiter, schmachtend und witzig zugleich.

Der Nebensatz ist empfindungsreich, voll von innigen, warmen Tönen; der Mittelsatz (E-dur) reizvoll und vornehm, wie das Wiegen einer geschmeidigen Tänzerin. Nach der Wiederholung des ersten Motivs schließt der Walzer mit einem glanzvollen Passagenwerk.

Vivace: Die Einleitung (Takt 1 bis 8) fange man piano an und entwickle ein starkes crescendo bis zum forte. Im Takt 7 ist eine längere Luftpause vor dem letzten Sechzehntel ratsam. Das erste Motiv beginnt im Takt 9, es muß graziös und rhythmisch genau vorgetragen werden. Das zweite Thema (Takt 25 bis 40) spiele man mit großer Empfindung, etwas rubato. Im Takt 57 nimmt der Mittelsatz seinen Anfang. Es empfiehlt sich, diese Stelle ein wenig langsamer zu nehmen, die Melodie süß und zart vorzutragen und den Walzer-Rhythmus streng wahren! Die Takte 73 bis 80 (der Nebensatz des Mittelsatzes) forte; die Passagen in der linken Hand akzentuieren und ihnen durch ein wenig hervortretendes rubato ein recitativisches Gepräge verleihen. Die Wiederholung des Mittelsatzes womöglich noch zarter.

Das erste Motiv so wie zu Anfang. Den Schluß, vom Takt 109 an crescendo, aber streng rhythmisch. Die letzten vier Akkorde forte und kurz!

Barcarole op. 60, Fis-dur.

(Herausgegeben September 1846. Komponiert Ende des Jahres 1845.)

Wenn die Barcarole schwerer als andere Werke Chopins den Weg in die Öffentlichkeit gefunden hat, so

liegt es wohl an der technischen Schwierigkeit des Stückes, das eine Legatotechnik im Chopinschen Sinne erfordert.

Melodisch und harmonisch ist die Barcarole ungemein fesselnd, man findet hier nicht nur langatmige, glühende Melodien, sondern auch harmonische Feinheiten, die auf die letzte Schaffensperiode des Meisters hindeuten. Interessant ist auch die Kontrapunktik der Komposition.

Niecks nennt mit Recht die Barcarole einen „liebestrunkenen Roman", und Tausig sagte: „daß es sich hier um eine Liebesszene in einer verschwiegenen Gondel handelte." Das erste Motiv ist ein Zwiegespräch, zärtlich und süß, die Steigerung bis zum forte freudig wie das Entgegenjubeln dem Glücke. Der Mittelsatz (A-dur) führt uns eine lustige Tanzszene am Ufer vor; wir hören Castagnetten, Glockenspiel und Gesang. Die Gondel nähert sich dem Ufer, das Liebespaar will sich das Treiben des Volkes ansehen. Nach geraumer Zeit kehrt die Gondel wieder um. Jetzt hören wir das herrliche „dolce sfogato". Es hat kaum ein Zweiter in so wenigen Tönen soviel zu sagen vermocht wie Chopin an dieser Stelle. Hier offenbart sich uns eine ganze Welt von Schönheit, Zartheit und Poesie.

Danach erklingt das erste Motiv wieder, jetzt im forte, und das Stück endet mit einigen glitzernden piano-Passagen.

Allegretto: Man spiele den Anfang forte und mache in den darauf folgenden drei Takten ein merkliches diminuendo. Im Takt 4 nimmt die charakteristische Barcarolen-Bewegung in der linken Hand ihren Anfang; sie soll legato und piano gespielt werden.

Das erste Motiv tritt im Takt 6 zum erstenmal auf. Cantabile ist vorgeschrieben, es ist also der menschlichen Stimme möglichst nachzuahmen. Im Takt 14 spiele man die absteigenden Sexten leicht, zart und portamento. Im Takt 24 gelangt das erste Motiv zur Wiederholung, es ist diesmal viel stärker im Ton zu nehmen. Im Takt 33 suche man das Plätschern des Wassers zu imitieren. Der

zweite Teil (A-dur) beginnt im Takt 39. Es empfiehlt sich, den Rhythmus prägnant zu gestalten. Vom Takt 39 bis 70 mit freudigem Ausdruck und streng rhythmisch. Vom Takt 71 bis 78 folgt eine Überleitung zu der bereits oben erwähnten Stelle in Cis-dur. Das „dolce sfogato" spiele man legato, zart und mache vom Tempo rubato vorsichtigen Gebrauch.

Der Takt 84 bringt uns die Wiederholung des ersten Motivs. Das piu mosso (Takt 93 bis 103) fortissimo, jubelnd im Ausdruck. Vom Tempo I (Takt 104) an muß die Kraft bis zum Schluß beständig abnehmen.

In den Takten 111 und 112 hören wir wieder das Plätschern des Wassers. Man nehme die Schlußpassagen möglichst zart, die letzten vier Noten fortissimo!

Mazurka op. 32, Nr. 4, H-moll.

Diese Mazurka ist eine der schönsten, wehmütigsten, zartesten, die Chopin geschaffen hat. Das erste Motiv hat einen so traurigen Zug, wie eine Klage, durch den von weitem hörbaren Mazurka-Rhythmus von Zeit zu Zeit unterbrochen.

Der zweite Satz führt uns die Dorfschenke vor die Augen, wo wir die Tanzenden sehen; hier herrscht nur eine Stimmung, die der Heiterkeit; doch bald vernehmen wir wieder die klagende Stimme der Verlassenen, die vor der Schenke steht und die die Mazurka-Musik nur leise und verschwommen hört . . . Der Mittelsatz in H-dur ist so sanft, so elegisch, so voll Liebe, daß er unter allen Mazurken Chopins wohl einzig dasteht. Das ist die Erinnerung an das verlorne Liebesglück, an den untreuen Geliebten, den die Verlassene trotz allem nicht aus ihrem Herzen verbannen kann. Das liebliche Bild der Erinnerung schwindet allmählich aus ihrem Sinn, und der herbe Schmerz des Anfanges quält wieder ihre Seele, weil sie, von Eifersucht gepeinigt, „ihn" in der Schenke mit seiner Auserwählten glücklich wähnt. Diese poetische Szene

endet mit einem Signal, als ob es das Ende des Tanzes bedeuten sollte.

Mesto: Der Anfang sehr zart, mit viel Empfindung, doch nicht sentimental. Takt 9 sehr rhythmisch und bestimmt. Vom Takt 50 bis 60 forte. In den Takten 61 bis 64 ein kaum merkliches rallentando. Den Mittelsatz in H-dur sehr sanft mit warmem Ausdruck, im Takt 157 ein unbedeutendes rubato. Vom Takt 145 etwas stärker im Ton. Vom Takt 161 bis 176 leicht und graziös. Die Takte 176 bis 195 sehr zart und rhythmisch. In den Takten 191 und 192 ritenuto.

Die Wiederkehr des ersten Motivs (Takt 195 bis 212) wie zu Anfang.

Takte 217, 218, 219, 220, 221 und 222 piano, wie ein Hornsignal. Die zwei letzten Takte bestimmt und mezzo forte.

Mazurka op. 7, Nr. 1, B-dur.

Diese Komposition könnte als der Mazurka-Typus bezeichnet werden. Die rhythmische Prägnanz der Akzente, die übermütig lustige Melodie des ersten Motives, die etwas unruhige des zweiten und der auf Dudelsack-Quinten basierte Mittelsatz von wehmütigem Charakter, das alles sind Merkmale einer richtigen Mazurka! Der erste und der Mittelsatz bilden den der slawischen Musik eigenen Kontrast zwischen Übermut und Wehmut!

Vivace: Die ersten zwei Takte spiele man vom forte anfangend crescendo bis Takt 3, wo auf dem Triller eine ganz kurze Fermate gemacht werden darf, in den Takten 4, 5 und 6 piano und scherzando. Im Takt 25 beginnt das zweite Motiv; es empfiehlt sich, es etwas rubato zu nehmen und im Takte 32 ein rallentando eintreten zu lassen, um im Takt 33 wieder wie zu Anfang das erste Motiv vorzutragen. Den Mittelsatz (Takt 45—52) spiele man sotto voce, pianissimo und etwas langsamer. Man gebrauche bei dieser Stelle beide Pedale zu gleicher Zeit wegen der notwendigen Nachahmung des Dudelsackes!

Das erste Motiv kehrt im Takte 54 wieder, dieses Mal spiele man ihn piano, die Wiederholung der Mazurka so wie zu Anfang.

Ballade op. 23, G-moll.

(Entstanden in München oder in Wien, also wahrscheinlich vor 1831, herausgegeben im Juni 1836.)

Chopin wurde durch die Balladen von Mickiewicz und Slowacki angeregt, uns in Tönen Sagen aus alten, vergangenen Zeiten zu verkünden. Seine Balladen sind fast Programmusik, die er, obwohl nicht nach einem bestimmten mit allen Details der inneren und äußeren Vorgänge ausgestatteten Plan, so doch im ausgesprochenen Charakter des Erzählenden, Balladenhaften komponiert hat. Unter den vier Balladen, die Chopin geschaffen, ist die erste in G-moll die leidenschaftlichste. Sie ist ein Jugendwerk des Meisters und zeigt uns auch das Ungestüme, Vorwärtsdrängende und Siegesgewisse der Jugend. Man denke bloß an das Motiv in A-dur.

Die Seele des Komponisten war von den inneren Kämpfen noch verschont, er erzählt uns also nicht seine Erlebnisse, sondern die seines Vaterlandes, und erhebt sich in dieser Erzählung zu tragischer Größe und bewunderungswürdiger Wahrheit des Ausdrucks. Neitzel schließt seine Analyse dieser Ballade mit folgenden Worten, die sie ausgezeichnet charakterisieren: „War es Polens alte Herrlichkeit, die in dieser Vision an dem Hörer vorüberschwebte? Dann bildet diese Ballade wohl einen Klagegesang um Polens Herrlichkeit und ihr Titel würde lauten: Finis poloniae."

Man hüte sich, dieses Werk pathetisch zu spielen! Chopin war jedem Pathos, der unnatürlich-überschwenglichen Ausdrucksweise der Empfindungen abhold; was man also an diesem Stück für pathetisch zu nehmen geneigt sein könnte, ist — d r a m a t i s c h !

Kleczynski hatte Unrecht, wenn er behauptete, daß der Rhythmus „manchmal im Falle der Notwendigkeit ein stark dramatisches Pathos erreiche!"

L a r g o : Die ersten drei Takte sind, forte beginnend, gewichtig zu spielen, die Takte 4, 5, 6 und 7 dagegen piano, zart und mit viel Empfindung.

M o d e r a t o : Das erste Motiv im erzählenden Ton, innig, die begleitenden Akkorde kurz und leise, wie pizzicato auf Streichinstrumenten. Alles rhythmisch bis Takt 31, wo ein kleines ritardando eintreten muß, und das in den Takten 32, 33, 34 und 35 fortdauert. Von a tempo (Takt 37) ab etwas schneller; in der linken Hand betone man das zweite und fünfte Viertel. Vom Takt 40 an Agitato, neben dem zu betonenden zweiten und fünften Viertel in der linken Hand treten hier äußerst wichtige Akzente in der rechten Hand auf, und zwar auch auf dem zweiten und fünften Viertel! Nun beginnt eine vierundzwanzigtaktige Episode von stürmischen Passagen, die sich allmählich beruhigen, bis das „Signal" (Takt 64) ertönt, das sich dann in den Takten 65, 66 und 67 wiederholt und zugleich die Überleitung zum zweiten Motiv bildet. Diese Kantilene, ein herrliches Liebesmotiv von unaussprechlichem Sehnen, soll sotto voce, möglichst legato (beide Hände) mit innigster Empfindung gespielt werden, die crescendi brauchen das vorgeschriebene sotto voce, das Verschleierte des Tones nicht zu überschreiten.

Im Takt 81 ist ein unbedeutendes rallentando angebracht. Mit Takt 82 beginnt ein harfenähnliches Tongebilde von berückendem Reiz; dieses muß äußerst zart, duftig und einschmeichelnd zum Vortrag kommen. In den Takten 85 und 89 die letzten drei Noten etwas betonen! Von Takt 90 bis 95 ein größeres rallentando. Im à tempo (Takt 94) kehrt das erste erzählende Motiv wieder, diesmal in A-moll. Spielweise wie die des Anfangs, das Tempo etwas beschleunigter, unruhiger bis zum Takt 104, wo ein ritardando angebracht erscheint. In Takt 106 tritt die Wiederholung des „Liebesmotivs" im hellen A-dur

auf. Man spiele es leidenschaftlich, mächtig im Ton und legato, stärker werdend bis Takt 124, wo diese Melodie jäh abbricht. Beim „Piú animato“ (Takt 126) beginne man pianissimo, immer stärker werdend bis Takt 138; diesen und die folgenden sieben Takte zögernd, mit verhaltener Leidenschaft (nicht scherzando!), dann stärker bis zum Fis-moll Akkord (Takt 154). In diesem Takte sowie in den drei folgenden die Akkorde in der linken Hand stark akzentuieren! Beim Eintritt des „Liebesmotivs“ (Es-dur) etwas langsamer, wuchtiger, mit großer Leidenschaft. Die Stelle vom Takte 179 ab bringt uns wieder ein unbedeutendes rallentando. Von Takt 180 bis 194 jetzt stark im Ton, langsamer und legato. Das erste Motiv ertönt im Takt 194 in der Grundtonart; dieselbe Spielweise wie am Anfang, bloß bedeutend langsamer im Tempo! In den Takten 206 und 207 nehme man die Sexten in der rechten Hand nicht zu stark, etwas rubato und diminuendo.

In dem wildleidenschaftlichen „Presto con fuoco“, in den Takten 208 bis 215, müssen das zweite und vierte Viertel in jedem Takt betont werden. Vom Takt 230 an immer stärker doch nicht schneller bis zum dramatischen Höhepunkt der Ballade (Takt 234), von welcher Stelle an die Kraft bis zum Takt 258 beständig nachlassen muß. Die zweimal vor dem Schluß vorkommenden Sextiolen (Takt 256 und 257) erwecken eine Erinnerung an das erste Motiv der Ballade, müssen also gewichtig und langsamer genommen werden, um die Bedeutung dieser Phrase für das ganze Werk hervorzuheben.

Die sieben Schlußtakte zuerst ritardando, dann accelerando und fortissimo! Die letzten zwei Takte lange aushalten!

Zweiter Klavier-Vortrag.

Polonaise op. 40, A-dur.

(Herausgegeben 1840. Komponiert 1838/39.)

Neitzel nennt sie „einen prunkvollen Heldenzug“. Wir sehen auch wirklich eine Heldenschaar, die entschlossen, siegesbewußt zum Kampfe bereit, mit dem edlen Stolz der Ritterschaft vor uns herzieht. Hellschmetternde Trompeten — Mittelsatz — künden den Beginn des Kampfes. Rubinstein sah in dieser Komposition ein Bild von „Polens Größe“. Es ist die einzige Polonaise Chopins, die im Mittelsatz Siegesfanfaren bringt. Der erste Satz ist glanzvoll und heroisch, von stark ausgeprägtem Polonaisen-Rhythmus.

Allegro con brio: Obwohl die Noten, die auf das zweite und dritte Viertel im ersten Takt kommen, mit staccato bezeichnet sind, spiele man sie portamento, wie übrigens immer bei Wiederholung ähnlicher Stellen. Staccato würde hier scherzhaft, lustig, neckisch wirken, diese Polonaise ist aber heroisch, ernst und groß. Der erste Teil und der Nebensatz fast durchweg forte, mit vielen Schattierungen. Der Mittelsatz energisch, fortissimo und mit majestätischer Ruhe. Der Schluß wie der Anfang. Des Kontrastes wegen nehme ich den Mittelsatz bei der zweiten Wiederholung piano, verschleiert im Ton, mit Anwendung beider Pedale. Dadurch gewinnt das forte bei der Wiederholung des ersten Motivs an Glanz und Kraft.

Nocturne op. 27, Nr. 2, Des-dur.

(Herausgegeben 1836.)

Mit einem zärtlichen Liebesgesang nimmt das Nocturne seinen Anfang; es ist eine Komposition von unnennbar schönem Melodienfluß, von berückenden Harmonien und einer vollkommenen Form. Die „Nachtstimmung" ist hier äußerst glücklich getroffen, das Verschleierte, Geheimnisvolle der Natur und der ausdrucksvolle, süße Liebesgesang bilden ein harmonisches Ganzes. Schumann charakterisierte dieses Nocturne (zusammen mit dem in Cis-moll) als „das Herzinnigste und Verklärteste, was in der Musik erdacht werden kann".

Lento sostenuto: Die Begleitung spiele man immer möglichst legato und zart; an den Stellen, wo die Melodie ein gewisses rubato erheischt, folge die linke der rechten Hand, damit die Töne möglichst gleichzeitig angeschlagen werden. Das erste Motiv (Takt 2 bis 10) ist mit großem Ton vorzutragen. Takt 10 etwas leidenschaftlicher und bewegter, die Takte 14, 15, 16 und 17 noch stärker. Bei der Wiederkehr des ersten Motivs (Takt 26) sehr zart und poetisch. Die A-dur-Stelle (von Takt 34 bis 40) ganz leise, verträumt, sogar etwas langsamer. Von Takt 40 ab wird es immer unruhiger bis der Takt 46 uns das erste Motiv bringt. Jetzt sei die Vortragsweise insofern eine andere, als die Melodie mit vollem Ton, fast forte zu nehmen ist. Die in den Takten 51 und 52 vorkommenden Verzierungen zart und klar. Takt 58 mit innigster Empfindung und nicht zu stark. Takt 62 und die sechs folgenden piano, mit einem unbedeutenden Akzent beginnend, pianissimo endend. Die in den Takten 66, 67 und 68 vorkommenden Vorschläge (kleine Noten) spiele man langsam und möglichst zart. Der Schluß, vom Takt 70 ab, mit innigster Empfindung, beide Melodien in der rechten Hand von einander getrennt. Es ist eine Abschiedsszene, ein „Lebewohl", das immer leiser wird, bis es im Takt 75 gänzlich verklingt. Die letzten drei

Takte langsamer und pianissimo, die Sexten im Takt 75 legato.

Etude op. 10, Nr. 12, C-moll.

Sie ist als die „Revolutions-Etude" allgemein bekannt, weil Chopin sie in Stuttgart unter dem Eindruck der Nachrichten aus der Heimat, die ihm die Einnahme Warschaus durch die Russen verkündeten, in höchster seelischer Aufwallung schuf. In diesem Kunstwerk spiegelt sich die Seele eines tiefempfindenden Menschen. Das nationale Unglück übte auf Chopin einen um so größeren Eindruck aus, als er, in der Ferne, ohne Briefe aus seinem Elternhause, sich allein überlassen mit banger Unruhe, mit dem allen nervösen Menschen eigenen Hang zur Übertreibung sich die furchtbaren Bilder in seiner Phantasie noch in grelleren, schrecklicheren Farben ausmalte. Diese Etude ist seine damalige Seelenbeichte, der Erguß seiner Gefühle, die ihm die Brust fast zersprengten; Haß und Wut gegen die Sieger, das Gefühl der Ohnmacht, den Besiegten zu helfen, ein Drohen, Klagen und Stöhnen. Ein Meisterwerk, mit dem eigenen Blute geschrieben.

Allegro con fuoco: Von Takt 1 bis 10 forte, wie das Grollen des Sturmes. Es ist für Chopin bezeichnend, daß er hier auch legato spielen läßt! Im Takt 10 beginnt das erste Motiv in seiner erschütternden Tragik. Man spiele es forte, dramatisch aber ohne Pathos. Im Takt 20 kehrt das erste Motiv wieder, jetzt ist es piano zu nehmen und ein gewaltiges crescendo bis zum Takt 27. (B-dur) zu machen. Takt 29 piano, ein crescendo tritt aber schon im nächsten Takte ein, damit der Höhepunkt des Werkes (Takt 37) mit gewaltiger Kraft und hinreißendem Schwung ertöne. Das in den Takten 50 bis 58 und 60 bis 64 sich wiederholende erste Motiv ist jedesmal kräftiger und leidenschaftlicher zu nehmen.

Man spiele vom Takt 69 an bis zum Takt 80 diminuendo; die Melodie resigniert und innig; die letzten vier Takte der Etude fortissimo.

Etude op. 25, Nr. 7, Cis-moll.

Es ist ein Trauern über das entschwundene Glück, eine Elegie, mit zarten, natürlichen, zum Herzen gehenden Tönen! Die Melodie klagt resigniert, und nur an einzelnen Stellen bemerken wir eine Aufhellung der Stimmung; es ist aber auch dann nicht die Freude, nicht das Glück, sondern stille, süße Tränen. Es ist wohl die einzige Etude Chopins, in der das technische Element durch das melodische vollständig in den Hintergrund gedrängt wird. Es ist mehr eine Improvisation als eine Etude. Die führende Melodie hat die linke Hand, sie ist mit großem Ton, stets legato zu spielen. In der rechten Hand liegen die Antworten auf die Fragen der linken.

Lento: Man beginnt wie präludierend, mit großem Ton und inniger Empfindung. Es empfiehlt sich, das Stück rhythmisch zu spielen und vom Tempo rubato keinen Gebrauch zu machen, das ritenuto tritt bloß dreimal, und zwar in den Takten 26—27, dann 44 und am Schluß auf.

Das gleichmäßige Anschlagen der begleitenden Figur in der rechten Hand, gibt den Charakter des Elegischen am besten wieder.

Von Takt 20 bis 28 ist eine große Steigerung bis zum fortissimo zu machen, in Takt 29 aber schon pianissimo und äußerst zart zu spielen. Die im Takte 36 befindliche Fermate soll nicht übertrieben ausgehalten werden. Die Wiederholung des ersten Motivs (Takt 45) mezzo voce. Von Takt 60 an immer leiser und langsamer. Die Schlußakkorde sind lang auszuhalten.

Etude op. 25, Nr. 2, F-moll.

Chopin selbst nannte einmal diese Etude „das musikalische Abbild der Seele des Fräulein Marie“ (Marie Wodzinska, mit der sich Chopin in Dresden verlobt hatte). Er wollte wahrscheinlich das Leichte, Duftige, Zarte und

Unruhige seiner Braut in Tönen schildern. Daß dieses Werk trotz des schnellen Tempos und der steten Triolenbewegung ungemein poetisch und inhaltsreich ist, braucht wohl nicht erwähnt zu werden.

Presto: Die ganze Etude spiele man möglichst legato und immer leise. Die Schattierungsnuancen sollen hier nur sehr zart angedeutet werden. Interessant sind die Achteltriolen in der rechten und die Vierteltriolen in der linken Hand. Beide Hände müssen unabhängig von einander spielen! Pedal darf nur äußerst vorsichtig gebraucht werden, um die Töne nicht zu verwischen. In den Takten 35 bis 40 tritt eine kleine Steigerung ein, man lasse sich aber nicht zu einem forte verleiten, das in einigen Ausgaben vermerkt ist. Schumann hat den Komponisten selbst das Werk vortragen hören, und berichtet darüber: „So reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe.“ Man sei also bestrebt, das Spiel des Komponisten nachzuahmen.

Etude op. 25, Nr. 3, F-dur.

Leicht, lieblich und kosend huscht diese Etude an unserem Ohr vorüber. Es steckt viel Kapriziöses, Launisches in ihr. Das erste Motiv ist anmutig und scherzend, das zweite melancholisch und flehend.

Das scherzende Motiv wechselt mit dem flehenden ab, und die Etude schließt mit einem Triller, nach dem eine kecke Passage nach oben folgt — dann drei Akkorde, und das Spiel ist aus.

Allegro: Graziös und leicht, mit freiem Handgelenk soll man diese ganze Komposition spielen. Der technische Zweck ist die Ausbildung der Biegsamkeit des Handgelenkes der beiden Hände. Im Takt 17 tritt das zweite, melancholische Motiv auf. Man spiele von hier bis Takt 29 mit viel Empfindung. Im Takt 29 tritt wieder das erste Motiv auf, jedoch mit dem starken Akzent auf

der dritten, sechsten und neunten Note in jedem Takt. Im Laufe des Spiels trenne man diese zwei Motive durch eine entsprechende Vortragsweise von einander. Von Takt 60 ab immer diminuendo und klar, die Schlußakkorde ruhig!

Impromptu op. 36, Fis-dur.

(Herausgegeben 1840. Komponiert ca. 1839.)

Ein phantastisches Stück von zauberhafter Schönheit der melodischen Linie! Eine echte Improvisation, ein Augenblicksbild, das dem Komponisten vorgeschwebt haben mag, als er träumend am Klavier saß und alles, was seine reiche Einbildungskraft erfand, in Töne setzte. Am Anfang führt er uns eine ländliche Szene vor, die in der Stimmung einem der köstlichen Gemälde Bouchers gleicht; vollständige Ruhe überall, nichts stört die süße Träumerei der beiden. Von weitem erschallen nur ganz leise himmlische Harmonien von bestrickendem Reiz. Doch plötzlich verändert sich das Bild, das zuerst kaum hörbare Stampfen nahender Rosse wird immer deutlicher; eine ernste Melodie ertönt! Der Zug der stolzen Ritterschaft nähert sich, um bald wieder zu verschwinden.

Die Ruhe kehrt wieder und mit ihr das erste Motiv des Impromptu; ein leichter Wind läßt die Blätter der Bäume rauschen, es wird Abend. Zum Schluß hören wir noch einmal die Harmonien, die uns vor dem Eintreffen der Kriegerscharen entzückten. Zwei kräftige Akkorde, und wir sind aus dem herrlichen, überirdischen Traum erwacht!

Allegretto: Meiner Überzeugung nach sollte es eher Andante als Allegretto heißen. Das Stück erheischt im allgemeinen eine ruhige Auffassung; deshalb nehme man nicht ein zu schnelles Tempo, das die Wirkung der Komposition beeinträchtigen würde.

Die einleitenden sechs Takte piano und legatissimo. Das erste Motiv (Takt 7—30) ruhig, mit großem, warmem,

abgerundetem Ton. Von Takt 30 bis 38 möglichst leise, zart und poetisch.

Im Takt 39 beginnt der Mittelsatz: man spiele ihn zuerst ganz piano, mache dann ein großes crescendo, das im Takte 55 seinen Höhepunkt im fortissimo erreicht.

In den Takt 58 setze man ein bedeutendes rallentando und spiele die Takte 59 und 60 wie eine Improvisation, schwankend und zögernd. Der Takt 61 bringt uns das erste Motiv (jetzt in F-dur) wieder, man spiele ihn so zart, so poetisch wie zu Anfang. Von Takt 75 ab mit warmem Ausdruck und großer Innigkeit. Die Passagen, die im Takt 82 ihren Anfang nehmen, spiele man nicht forte (wie in einigen Ausgaben vermerkt), sondern piano und legatissimo, die linke Hand mit viel Ausdruck und großem Ton. Die Wiederholung der Takte 30—38 (jetzt 101—108) etwas langsamer, verträumter. Die beiden Schlußakkorde sehr stark.

Valse op. 34, Nr. 1, As-dur.

(Herausgegeben 1838.)

Der echte Chopinsche Walzer-Typus, schön, elegant, geistreich, witzig, einschmeichelnd und vornehm. Die energischen Anfangsklänge kann man als die Aufforderung zum Tanze deuten.

Das erste Motiv bringt schon auf dem im Walzer-Rhythmus sich wiegenden Baß eine herrliche Melodie, die sich in eleganten Passagen auflöst. Dann folgt ein mehr robustes, kriegerisches Motiv, und der Mittelsatz bringt uns eine der Kantilenen, wie sie nur Chopin zu erfinden wußte. So süß, so zart und so duftig. Vor dem Schluß bilden reizvolle Passagen, die sich wie prachtvolle Blumenguirlanden winden, eine originelle Abwechslung, und dann verstummt alles außer dem sich rhythmisch bewegenden Baß, dann aber dringt das Motiv des Walzers noch wiederholt an unser Ohr, und das Stück schließt mit zwei kräftigen Akkorden.

Vivace: Bestimmt, rhythmisch und forte. Das erste Motiv tritt im Takt 17 auf; man achte auf den Walzer-Rhythmus und lasse sich nicht zu einem Tempo rubato verleiten. Die Melodie mit großem Ton und legato. Von Takt 33 bis 48 die Passagen in der rechten Hand möglichst zart und elegant.

Den Nebensatz (Takt 49—80) bestimmt, mit Humor, die Takte 60 bis 64 und 70 bis 80 mit viel Empfindung. Den Mittelsatz (Des-dur) piano und graziös, die Melodie in der linken Hand (Takte 83 und 84) etwas akzentuieren. Das bisher Gesagte diene für die Wiederholung des ersten, des Neben- und des Mittelsatzes. Die Takte 239, 240, 241, 242, 243 und 244 immer leidenschaftlicher werdend.

Im Takt 245 beginnen die Schlußpassagen: man spiele sie piano, streng im Takt ohne accellerando. Der Walzer-Rhythmus muß vor allem gewahrt bleiben.

Vom Takte 280 bis zum Schluß diminuendo, als ob die Musik sich entfernte, bis sie vollständig verhaucht. Die letzten zwei Akkorde fortissimo.

Valse op. 34, Nr. 2, A-moll.

(Herausgegeben 1838.)

Wie Niecks berichtet, hat Stephen Heller ihm erzählt, daß Chopin diesen Walzer als seinen „Liebling" bezeichnet habe. Es ist an und für sich verständlich, warum dem Komponisten gerade dieser Walzer so lieb war: das Melancholische an diesem Werk ist ein treues Abbild seiner Seelenstimmung. Das erste Motiv setzt sich aus ganz kurzen musikalischen Gebilden zusammen; als ob der Atem zu einer längeren Phrase nicht ausreichte.

Es ist dabei innig empfunden und elegant im Ausdruck. Dann wird die Stimmung etwas heiterer, doch das Lächeln ist auch hier traurig, und es kommt im ganzen Stück nicht zum richtigen Durchbruch der Heiterkeit. Die Quinten im Baß, die zu Anfang und zum Schluß auftreten, verdüstern noch das Bild.

Der Walzer gleicht einer wehmütigen Erzählung und ist einer der schönsten, poesiereichsten der Chopinschen Muse.

Lento: Den Anfang soll man leise spielen, wie eine aus der Ferne kommende Musik. Das erste Motiv, das im Takt 17 anhebt, piano, mit viel Empfindung, wie Seufzen und Klagen. Den Nebensatz in C-dur (Takte 37 bis 53) etwas frischer im Ausdruck und die schöne Kantilene (Takte 53 bis 69) mit großem Ton, cantabile. In den Takten 69 bis 85 kommt dieselbe Kantilene wieder, aber nicht wie das erste Mal in A-dur, sondern in A-moll. Dieser plötzliche Wechsel von Dur und Moll verleiht dieser Melodie einen ganz eigenartigen Reiz. Die Mollwiederholung spiele man auch viel gedämpfter im Ton. In den Takten 109 bis 129 spielt sich eine kleine Episode, in der linken Hand beginnend, ab. Es ist vielleicht die schönste Stelle des ganzen Walzers; man spiele sie mit viel Zartheit, Poesie und Gefühl.

Den Schluß wie den Anfang leise und diesesmal auch rallentando.

Ballade op. 47, As-dur.

(Herausgegeben 1842. Komponiert in den vierziger Jahren.)

Sie ist die bekannteste und beliebteste unter den vier Balladen Chopins. Es ist nur schade, daß sich gerade an dieses Stück so viele Dilettanten heranwagen, die, wenn sie das Technische beherrschen, auch den geistigen Inhalt bewältigt zu haben glauben; denn sie ist in bezug auf ihren musikalischen Gehalt, und in bezug auf den in ihr wohnenden Gedankenreichtum, eines der am schwersten zu ergründenden Klavierwerke und nur ein tiefdringendes, ernstes Studium kann uns all die verborgenen Schätze offenbaren, die dort zu finden sind.

Das Technische ist hier, wie immer bei Chopin, nur Mittel zum Zweck.

Zwei Hauptmotive bilden fast die ganze Komposition; das eine ernst, stolz, edel und groß, das andere ein-

schmeichelnd, leicht, zart und kosend. Dieses Motiv ist äußerst eigenartig; ein Seufzen, Flehen und Schmiegen, eine süße Stimmung voll von Zärtlichkeit liegt darüber ausgebreitet. Niemand hat bis jetzt etwas Duftigeres und Lieblicheres geschaffen. Die Vermischung dieser Motive ist eine so kunstvolle, eine so verständnisvoll-logische, daß man die Form dieses Werkes als etwas durchaus Vollkommenes bezeichnen kann.

Obwohl in dem Stück nur ziemlich selten die ganze Kraftentfaltung erforderlich ist, so ist doch der musikalische Aufbau von einer solchen Größe, die Steigerungen von einer solchen leidenschaftlichen Kraft, daß wir diese Ballade als die machtvollste, gewaltigste unter den Chopinschen bezeichnen können. Was der Komponist hier an harmonischen Feinheiten und an rhythmischen Eigenheiten bietet, ist verblüffend und ein Strom der schönsten Melodien durchfließt die Ballade ununterbrochen vom Anfang bis zum Schluß.

Der Schluß, aus dem ersten Motiv gebildet, ist von elementarer Kraft und seligster Verzückung; es ist ein Lied von hoher, unendlicher Liebe!

Allegretto: Den Anfang spiele man piano, ausdrucksvoll und ruhig. Die in den Takten 9, 10, 13 und 14 vorkommenden Akzente nicht zu stark betonen. In der zweiten Hälfte des Taktes 14 ritenuto. Das zweite Motiv beginnt im Takt 50. Man spiele es mezzo voce, mit freiem Handgelenk, zart und duftig.

Die Takte 66 bis 77 mit viel Empfindung, wie eine Klage. In dieser Ballade sind die kurzen musikalischen Phrasen charakteristisch; es ist, als ob dem Erzählenden der Atem fehlte. Chopin hat einige Stellen mit legato bezeichnet, wo inmitten der Phrase Pausen vorkommen; solche Stellen muß man also mittelst Pedal binden; das Unruhige, Nervöse, Abgebrochene wird aber trotz des legato bestehen. Das zweite Motiv wird auch aus solchen kurzen Klagelauten und Seufzern gebildet. In den Takten 116 bis 132 tritt eine herrliche Episode auf; man spiele

sie leise und leicht. Die Takte 136 bis 144 leidenschaftlich, mit großer Empfindung.

In den Takten 144 bis 157 kommt wieder das zweite Motiv vor; diesmal spiele man es etwas stärker und unruhiger. Nun beginnt eine große Steigerung, die ihren Höhepunkt im fortissimo, in den Takten 173 bis 180, erreicht. Die Takte 180 bis 213 unruhig und etwas schneller.

Es ist eine Art Durchführungssatz, das zweite Motiv kehrt in verschiedenen Tonarten dreimal hintereinander wieder. Im Takt 213 ertönt das erste Motiv mit großer Kraft und leidenschaftlichem Ausdruck.

Vom Takte 231 an muß die Erinnerung an die zarte Episode (vorhin Takte 116 bis 132) jetzt forte, aber nicht fortissimo vorgetragen werden. Die die Ballade beschließenden vier Akkorde mit ganzer Kraft!

Tarantelle op. 43, As-dur

(Herausgegeben und komponiert 1841.)

Die einzige Tarantelle des Meisters beweist, daß er, mit der allen Genien eigenen divinatorischen Gabe ausgestattet, den neapolitanischen, wild leidenschaftlichen Tanz ebenso treu zu charakterisieren wie interessant zu gestalten vermochte, ohne selbst je den blauen Himmel Neapels gesehen zu haben. Sie ist von einer quecksilberartigen Lebendigkeit, von einer sich immer steigernden Leidenschaftlichkeit. Der Hörer fühlt sich unwillkürlich in diese südliche Atmosphäre versetzt. Was Chopin hier an harmonischen Kühnheiten geleistet hat, übertrifft vieles seiner früheren Kompositionsperiode.

Presto: Das ganze Stück spiele man legato, mit unzähligen Schattierungsnuancen und einer gewissen Leidenschaftlichkeit. Vom Pedal mache man keinen zu großen Gebrauch.

Im Takte 52 tritt ein heiteres, liebenswürdiges Motiv auf, es ist ratsam das Tempo hier ganz wenig zu verlangsamen. Von Takt 68 wieder im ersten Tempo. Die Takte

228 bis zum Schluß immer leidenschaftlicher, schneller und stärker werdend, bis zu einem mächtigen fortissimo.

Mazurka op. 30, Nr. 4, Cis-moll.

(Herausgegeben 1838.)

Eine der umfangreichsten, schönsten und tiefsten. Reich an harmonischen Feinheiten und vollkommen in der Form. Die Stimmung ist durchwegs eine düstere, dafür wirken aber heitere Lichtblicke um so mehr. Das erste Motiv (in Terzen) ist charakteristisch für polnische Nationalmusik, — empfindungsreich und innig.

Der Mittelsatz bringt eine große Steigerung, kraftvoll und bestimmt. Zum Schluß kommt noch der berühmte Quintengang und die Mazurka endet mit einem tieftraurigen Klageruf.

Allegretto: Dem Charakter des Stückes entsprechend muß das erste Motiv sotto voce, mit großer Empfindung und in den Takten 10, 11 und 12 fast leidenschaftlich zu Gehör gebracht werden.

Von Takt 33 bis 65 recht feurig und lustig im Ausdruck. Die Steigerung, die im Takt 61 ihren Anfang nimmt und sich bis zum Takt 96 hinzieht, forte und etwas lebhafter im Tempo. Die Wiederholung des ersten Motives wie zu Anfang. Vom Takte 124 an zuerst etwas beschleunigen, dann aber verlangsamen bis zum Schluß. Die letzten drei Takte ganz langsam und leise.

Mazurka op. 56, Nr. 2, C-dur.

(Herausgegeben 1844. Komponiert in den vierziger Jahren.)

Melodisch wie harmonisch eine gleich interessante, eigenartige Komposition. Das ganze Stück macht den Eindruck, als ob es für Streichinstrumente geschrieben wäre. Der Anfang kraftvoll, der zweite Teil wehmütig, der Mittelsatz zart. Dann folgen interessante Imitationen bis das erste Motiv von neuem ertönt, diesmal verschleiert und

leise. Ein wehmütiger Zug weht durch das ganze Stück und verleiht ihm einen unbeschreiblichen Reiz.

Vivace: Das Tempo darf nicht überhastet werden, es empfiehlt sich, diese Mazurka eher langsamer als schneller zu spielen. Man beginne forte mit starken Akzenten auf der ersten Note im Takt 1 und 3. Das erste Motiv etwas schwerfällig und stark. Im Nebensatz A-moll (Takte 28 bis 35) das Motiv in der linken Hand mit großer Empfindung „singen". Den Mittelsatz (Harmonische Rückungen von bezaubernder Schönheit) von Takt 36 bis 52 recht zart und poetisch. Die vom Takte 52 an beginnenden Imitationen legato. Die Wiederholung des ersten Motives bis zum Schluß immer diminuendo aber nicht rallentando. Den letzten Akkord sforzando.

Scherzo op. 31, B-moll.

(Herausgegeben 1838.)

Die Scherzi von Chopin nehmen eine besondere Stellung ein. Bisher war das Scherzo ein Satz einer Sonate, und mußte scherzhaft im Charakter, bestimmt in Rhythmik und schnell im Tempo sein. Chopin hat die bestimmte Rhythmik sowie das schnelle Tempo beibehalten, hat aber dem Scherzo meistens ein dramatisches Gepräge verliehen und es zu einer selbständigen Komposition erhoben. Er schrieb vier dieser Gattung und jedes hat seine eigentümlichen Merkmale. Das B-moll Scherzo ist das heiterste, liebenswürdigste von allen. Nach einem etwas düsteren Anfang bringt uns das erste Motiv, eine berückend schöne, herrliche Kantilene in Des-dur, den Sonnenschein, und diese sonnige Stimmung verläßt uns, mit wenigen Ausnahmen, bis zum Schluß nicht mehr.

Den Mittelsatz bilden die von Chopin beliebten und oft verwandten Choralakkorde, nach deren Verstummen die Schalmei eine wehmütig angehauchte Melodie anstimmt.

Den Schluß bilden glanzvolle Passagen; und das Scherzo endet heiter in Des-dur.

Presto: Geheimnisvoll ist der Anfang, mit sotto voce bezeichnet. In Takt 5 aber ertönt bereits das forte. Die Kontraste zwischen pianissimo und fortissimo, die in diesem Teil so oft vorkommen, gestalte man möglichst prägnant.

In Takt 65 nimmt das erste Motiv seinen Anfang: man „singe" die Kantilene mit innigem Ausdruck und zarter Leidenschaft, wobei man die Begleitung in der linken Hand immer legato spiele.

Der Mittelsatz (A-dur) beginnt mit dem Takt 265. Das Tempo ist etwas ruhiger zu nehmen; die Klangfarbe soll eine gedämpfte, verschleierte sein. Die Takte 277 bis 280 ruhig und streng im Tempo!

Von Takt 310 ab (Nebensatz Cis-moll) etwas schneller und leidenschaftlicher. Die Triolen, die sich in jedem zweiten Takt wiederholen, nicht zu schnell. Die in Takt 334 beginnenden Passagen (E-dur) sehr leicht; die Melodie in der linken Hand akzentuieren! In den Takten 366 bis 465 wiederholt sich der Mittelsatz. Die ersten 13 Takte der Wiederholung spiele man forte, alles übrige wie das erste Mal.

Von Takt 467 bis 504 kommt eine große, prächtige Steigerung bis zum dramatischen Höhepunkt des Scherzos (Takt 544 und 545). Diesen Takten folgt eine stete Abnahme der Kraft bis zu einem geheimnisvollen pianissimo. Der erste Teil beginnt im Takte 504 wieder; die Spielweise ist wie die des Anfangs, nur etwa schneller und leidenschaftlicher. Der Schluß von Takt 716 an mit Feuer und Kraft, immer schneller werdend, mit hinreißendem Schwung.

Dritter Klavier-Vortrag.

Sonate op. 35, B-moll.

(Herausgegeben im Mai 1840. Komponiert ca. 1839.)

Wenn ich die H-moll-Sonate als „die Große" bezeichnet habe, so könnte ich die in B-moll die „Tragische" nennen. Der düstere, unruhige, wildleidenschaftlich bewegte erste Teil wird nur durch einige Lichtblicke in Dur erhellt; das ganze jedoch macht einen gewaltigen, erschütternden Eindruck.

Mir schwebt die wütende Revolution vor den Augen: in der Ferne vernimmt man Kanonenschüsse, und hört den Aufruhr des Volkes, man sieht auch ein Liebespaar, das zärtlich von einander Abschied nimmt; er muß ins Feld ziehen und verläßt die Geliebte; sie sendet ihm noch einen Abschiedskuß und er wirft sich entschlossen in das Gewühl der Schlacht.

Der zweite Teil ist gigantisch, wie der Kampf um Leben und Tod. Es ist als ob ein ganzes Heer in rasendem Lauf durch die Ebene ritte, die Kugeln schwirren durch die Luft, die Kampfesrufe ertönen. Der Mittelsatz (Ges-dur) bringt uns eine liebliche, in zarter Poesie und inniger Empfindung erklingende Weise, die uns wie das verklärte Bild der verlassenen Geliebten erscheint. Der Held sättigt sich an dem Trugbild, das ihm seine glühende Phantasie vorspiegelt, er will noch einmal all die Stunden des Glückes im Geiste durchkosten, doch das Signal ertönt und der neue Morgen bringt einen neuen Kampf. Man schlägt sich noch tapferer als am Tage vorher, doch eine Kugel trifft das Herz des Helden und nach einigen Augenblicken hat er sein junges Leben fürs Vaterland ausgehaucht. Sein letzter Gedanke gilt ihr, der Heißgeliebten!

Dritter Teil. Marche funebre. Der Held wird zur letzten Ruhe geleitet. Dumpf und eintönig erschallen die Glocken. Ergreifend wirken die Trauerklänge, die sich zu einer gewaltigen Stärke erheben. Das Vaterland trauert um den Toten; auch eine treue Mädchenseele weint bittere Tränen und kann ihr unendliches Leid niemandem klagen, bei niemandem Trost finden, denn ihr Verlust ist unermeßlich groß und solchen Schmerz vermag kein Mensch zu lindern.

Vierter Teil. Presto. Die Leidtragenden haben sich entfernt, sie bleibt allein am Grabe des Geliebten, inmitten so vieler Toten, die unter Weiden und Ulmen ruhen, und sie vergeht vor Schmerz. Ein Gewitter naht, die Bäume rauschen unheimlich, und die Trauernde sucht sich mit Aufbietung aller ihr zu Gebote stehenden Kräfte aufrecht zu erhalten, doch vergebens, ihr schwinden die Sinne, sie kann das alles nicht mehr fassen; der Geliebte auf ewig dahin, sie allein in der großen Welt . . . . sie sinkt entseelt auf den kalten Grabstein nieder . . . .

Chopin hat in dieser Komposition ein monumentales Werk, eine Ton-Tragödie von höchster Potenz geschaffen. Die B-moll-Sonate ist eines der tiefsten Werke der gesamten Klavierliteratur!

Grave: B-moll. Die einleitenden vier Takte langsam, wuchtig und dramatisch, in Takt 4 ein diminuendo eintreten lassen. Von Takt 5 ab, schnell und unruhig. Im ersten Motiv (Takte 9 bis 24) die Noten, die auf dem ersten und dritten Viertel fallen, etwas betonen, die folgende Note dafür ganz leise spielen. Der Charakter unruhiger Klage muß hier gewahrt bleiben. Die zweite Wiederkehr des ersten Motivs (Takt 25 bis 36) soll forte genommen werden, die Akzentuierung des ersten und dritten Viertels bleibt wie bei der ersten Wiederholung bestehen. Im Takt 40 nimmt das „sostenuto", ein breites Liebesmotiv in Des-dur, seinen Anfang. Man spiele diese

Stelle ruhig und zart, mit großer Empfindung und lasse erst von Takt 69 ab ein accelerando eintreten, das im dramatischen Höhepunkt der Phrase (Takte 73 und 74) sein Ende nimmt. Die Takte 75 bis 80 mit großer Leidenschaft, warm im Ausdruck. In den Takten 81 und 82 ein mächtiges crescendo, in den zwei darauffolgenden diminuendo. Dasselbe gilt für alle Wiederholungen dieser Stelle. Der Durchführungssatz beginnt in Takt 105, piano, sotto voce und geheimnisvoll. Die Antwort auf das unruhige Grollen in der Ferne bringen zwei Takte, die an das Sostenuto-Motiv gemahnen; es entwickelt sich ein Kampf zwischen dem dämonischen Motiv des Basses und den flehenden Klängen des Soprans.

Die Kontraste müssen selbstverständlich möglichst prägnant zu Gehör gebracht werden. Das forte und piano, das Drohen und Flehen wechseln mit einer rasenden Geschwindigkeit mit einander ab, bis nach dem Kampfe das Liebesmotiv (jetzt in B-dur) erklingt und uns die ersehnte Ruhe bringt. Die Spielweise ist vom Takte 70 bis zum Schluß des ersten Teiles die gleiche, wie bei der ersten Wiederholung. Den letzten Akkord lang aushalten.

Zweiter Teil. Scherzo: Es-moll. Chopin hat diesen Satz herausgegeben, ohne das Tempo zu bezeichnen. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß das hier zu nehmende Tempo schnell sein soll. Ich würde es agitato, quasi allegro e con fuoco, bezeichnen. Die in diesem Teil vorgeschriebenen staccati spiele man stets portamento, wie fast immer bei Chopin!

Die in den Takten 17, 18, 19, 20, 61, 62, 63 und 64 vorkommenden Oktaven in der linken Hand legato und pianissimo. Der Mittelsatz (Ges-dur) beginnt bei Takt 81 und trägt die Tempobezeichnung: Piu lento.

Es ist bedeutend langsamer zu spielen; die süße Melodie in der rechten Hand mit großem Ton, piano und mit viel Empfindung.

Man sei bestrebt, jede Wiederholung des Ges-dur-Motives anders zu gestalten; einmal piano und ruhig,

das zweite Mal leidenschaftlicher, das dritte resigniert und etwas rubato; mit einem Wort, jede Wiederkehr der lieblichen Weise in einer anderen Beleuchtung zu zeigen. In Takt 189 nimmt die Wiederholung des „Scherzo" seinen Anfang. Man spiele es wie das erste Mal, bis zum Takt 260, wo auf dem zweiten Viertel ein ganz bedeutender, greller Akzent angebracht erscheint; von dieser Stelle ab immer langsamer und leiser bis zur Wiederkehr des Kantilenenmotivs (Takt 273). Ich stelle mir den grell zu akzentuierenden Akkord als den tötlichen Schuß vor, und das plötzliche rallentando und diminuendo als das Bemühen des Verwundeten, sich aufrecht zu erhalten, und schließlich sein Fall zu Boden. Von Takt 273 bis zum Schluß auch immer langsamer und leiser. Der Held gedenkt noch einmal seiner Geliebten und haucht seinen Geist aus. Der letzte lang ausgehaltene Ges-dur-Akkord ist von einer wundervoll ruhigen Stimmung. Eine Verklärung des Toten.

Dritter Teil. Marche funèbre. B-moll. Das Tempo ist sehr langsam zu nehmen; die wechselnden Akkorde B-moll, Ges-dur in der linken Hand sollen das Glockengeläute nachahmen.

Ich beginne diesen Teil pianissimo und steigere den Ton beständig bis zu einem mächtigen fortissimo. Das ist meine subjektive Auffassung. (Man sagte mir, daß auch Rubinstein diesen Satz vom pianissimo bis zum fortissimo steigerte. Allein ich habe diese Sonate von Rubinstein nicht gehört und kann daher diese Angabe nicht bestätigen.) Ich stelle mir vor, daß der Trauerzug sich uns nähert und sich dann wieder entfernt: deshalb beginne ich nach Beendigung des Mittelsatzes, wieder fortissimo und mache ein stetes diminuendo bis zum leisesten pianissimo.

Ich bemerke noch, daß ich diese Spielweise niemandem aufdrängen will, denn ich weiß nicht, ob der Komponist sie gewollt hat oder nicht. Auf die vorgeschriebenen dynamischen Zeichen kann man sich bei Chopin nicht verlassen, da sie meistens von der Hand der Herausgeber seiner Werke gemacht worden sind und auch die Bezeichnungen, die Chopin selbst geschrieben hat, beobachtete er, wie zahlreiche Aussagen seiner Schüler beweisen, nicht immer.

Die Kantilene im Mittelsatz Des-dur, spiele man mit großem Ton, die Begleitung legato und leise; das Ganze streng im Takt. Man lasse sich nicht zum Gebrauch vom Tempo rubato verleiten.

Vierter Teil. Finale. Presto. B-moll. Man beginne diesen Teil gleich nach der Beendigung des Trauermarsches, ohne eine Pause zu machen, denn eine Unterbrechung würde uns vollständig aus der Stimmung herausreißen.

Dieses Finale empfiehlt sich nicht zu schnell, sotto voce und legato zu nehmen.

Unzählige Schattierungen müssen hier besonders prägnant hervorgebracht werden. Man trachte danach, das Rauschen der Blätter, das Heulen des Windes nachzuahmen. Ich mache noch einige Akzente, die diesem Teil etwas Geheimnisvolles, Schauerliches verleihen. Sie kommen in den Takten 1, 2, 3 und 4 auf die erste, fünfte, siebente und elfte, in den Takten 9 und 11 auf die erste und siebente Note. Bei Wiederholung ähnlicher Stellen tue man dasselbe. Diese Akzente soll man nicht zu stark betonen, es genügt, wenn man die Taste etwas stärker anschlägt und den Finger eine Zeit lang liegen läßt. Dies ist auch meine subjektive Auffassung, ich glaube aber, daß Chopin es so gewollt hat, denn er würde nie ein Musikstück schreiben, das nur ein Stimmungsbild wäre, bei ihm mußte immer das melodische Element, wenn auch nur angedeutet, vorhanden sein!

Etude op. 25, Nr. 6, Gis-moll.

Diese Etude gehört zu den schwersten Kompositionen Chopins. Die Terzen in der rechten Hand ziehen durch das ganze Stück so leise und sacht, wie ein leichter Wind.

Im Baß kommen interessante Harmonien und schöne melodische Phrasen vor. Über dem Ganzen schwebt eine Herbststimmung, die schon durch die Gis-moll-Tonart genügend charakterisiert erscheint. Der technische Zweck dieser Etude beruht darauf, eine gleichmäßige Spielweise der Terzen zu erzielen, und die Hand geschmeidig zu machen.

Allegro: Chopin hat am Anfang sotto voce vorgeschrieben, das soll für die ganze Kompositon gelten. Es kommt wohl an einer Stelle (Takt 31) forte vor, doch damit ist nicht gesagt, daß das sotto voce aufgehoben wäre. Legato in beiden Händen, Gleichmäßigkeit in der rechten und gesangreiche Melodienführung in der linken sind die Hauptbedingungen beim Vortrag dieser Etude.

Etude op. 25, Nr. 1, As-dur.

Eine wundervolle, ländliche Melodie, die sich wie ein Faden durch das ganze Stück hinzieht und einen echt slawischen Charakter trägt, wird von wogenden Passagen auf das zarteste und einschmeichelndste umspült.

Die erfrischende Einfachheit der Melodie und die gesättigte Pracht der Harmonien vereinigt sich zu einem Ganzen voll von zauberischem Reiz.

Allegro sostenuto: Die Melodie ist zart, duftig und mit großem Ton vorzutragen. Man hüte sich aber, dieselbe durch stechende Akzentuierung vorzubringen; ein etwas stärkeres Anschlagen der Note sowie das Liegenbleiben des Fingers auf der betreffenden Taste genügt vollkommen, wenn man bedenkt, daß die Passagen so zart wie auf einer Harfe zu Gehör gebracht werden sollen.

Von großer Wirkung ist auch die Mittelstimme, die in den Takten 17, 18, 19 und 20 vorkommt, wenn man sie in der Weise zum Vortrag bringt, wie oben geschildert. Obwohl diese Etude ungemein poetisch und

zart ist, soll man sie nicht weichlich und sentimental spielen.

Etude op. 10, Nr. 5, Ges-dur (auf den schwarzen Tasten).

Ein Feuerwerk brillanter Klaviertechnik. Ein übermütiges Spiel, das trotz seines humorvollen Anstrichs immer vornehm, elegant und fein bleibt.

Reizvolle Harmonik, prägnante Rhythmik und einschmeichelnde Melodik erheben diese Komposition zu den beliebtesten Werken Chopins.

Vivace: Den ersten Takt forte, den zweiten piano; doch beides nicht übertrieben, so beginnt dieses Stück, wie eine Humoreske. Es empfiehlt sich, in der linken Hand die vielen melodischen Phrasen deutlich hervorzuheben. In den Takten 57, 58, 59 und 60 wirkt ein unbedeutendes ritenuto, ein Zögern, — reizend und originell. Man betone die Töne b, b, as, as, ges, des, as, ges, des, in der rechten Hand ganz leise. Dadurch gewinnt diese Stelle an Eleganz.

Die die Etude beschließenden Oktaven in beiden Händen fortissimo und portamento.

Nocturne op. 9, Nr. 3, H-dur.

(Herausgegeben 1833. Komponiert 1831.)

Beim Hören dieses Nocturnes glaube ich immer, daß Chopin uns in Tönen eine Ballszene vorführen wollte. Das erste Motiv trägt den Rhythmus eines eleganten Walzers, in dessen Klängen man ein zärtliches Zwiegespräch zu belauschen wähnt. Im Mittelsatz (H-moll) erklingt nicht mehr der ruhig dahinfließende Walzer, sondern eine leidenschaftliche Phrase, von Zeit zu Zeit durch kokette Antwort unterbrochen. Es ist eine flehentliche Liebeserklärung, die anscheinend bei der Schönen kein williges Ohr findet.

Der „Walzer" beginnt von neuem und das Nocturne endet mit einer Kaskade Terzen, auf denen eine ruhig verhauchende Passage folgt und den Abschluß bildet.

Allegretto: Man nehme den Anfang zart und scherzando, die Melodie sowie die Begleitung möglichst legato. Die in dieser Komposition so oft vorkommenden Verzierungen spiele man nicht zu schnell. Es ist eher ratsam, bei solchen Stellen das Tempo rubato zu gebrauchen, um nur nicht durch ein hastiges Spiel die entzückendsten Verzierungen um ihre Schönheit zu bringen.

In den Takten 40 bis 56 kommt eine breite, ausdrucksreiche Kantilene vor. Sie ist mit großem Ton und viel Empfindung vorzutragen. Das in Takt 45 vorgeschriebene forte soll man nicht gebrauchen. Diese plötzliche Kraftentfaltung an einer so poetischen, zarten Stelle würde ungemein unästhetisch wirken. Dafür kann man aber von Takt 50 ab ein crescendo eintreten lassen. Der Mittelsatz (agitato) ist bedeutend schneller im Tempo zu nehmen, die Melodie legato, forte und mit großem Ton. Die koketten Antworten (Takte 92, 100, 101, 102, 108, 109, 110, 124 usw.) launisch und zart, nicht stechend!

Die Wiederholung des ersten Satzes, wie zu Anfang. In Takt 150 beginnt eine neue musikalische Phrase, es ist eine Art recitativ. Man suche diese Stelle mit wahrem Ausdruck, einer Klage gleich, zu spielen. Die darauf folgenden Passagen sollen krystallklar zu Gehör gebracht werden. Der vorletzte Takt möglichst zart, langsam und diminuendo. Die letzte Note sehr lange aushalten und verklingen lassen.

Valse op. 64, Des-dur.

(Herausgegeben 1847. Komponiert in den vierziger Jahren.)

Anläßlich dieses Walzers erzählt Niecks eine reizende Anekdote: „George Sand besaß einen kleinen Hund, der die Gewohnheit hatte, sich rund umher zu drehen, um seinen Schwanz zu erfassen. Eines abends, als derselbe gerade damit beschäftigt war, sagte sie zu Chopin: ‚Wenn

ich Ihr Talent hätte, so würde ich für diesen Hund ein Klavierstück schreiben!‘ Chopin setzte sich sofort ans Klavier und improvisierte den reizenden Walzer in Des-dur, der daher den Namen ‚Valse du petit chien‘ erhalten hat.“

Ich weiß nicht, warum dieses Stück allgemein „Minutenwalzer“ genannt wird, denn die Spieldauer erfordert eine erheblich längere Zeit. Wollte man ihn aber unbedingt in einer Minute fertig spielen, so müßte man ein rasendes Tempo anschlagen und aus dieser poesievollen, zarten Komposition würde eine Karrikatur entstehen.

Der erste Teil sowie der Nebensatz ähneln sich in ihrer unaufhaltsamen Beweglichkeit, der Mittelsatz dagegen bringt uns eine hochpoetische Kantilene, die einen prägnanten Walzer-Rhythmus erheischt.

Molto vivace: Die Spielweise dieses Walzers erfordert wieder, was beim Vortrag Chopinscher Werke unerläßlich ist: Zartheit, Legato und Rhythmus. Es empfiehlt sich in den Takten 29, 30, 31 und 32 die erste Note in der linken Hand etwas zu betonen. Den Mittelsatz spiele man sostenuto, mit großer Empfindung, mit rundem Ton und immer im Takt.

Valse op. 42, As-dur.

(Herausgegeben 1840.)

Neben dem Walzer As-dur, op. 34, Nr. 1 ist das opus 42 der glanzvollste, formvollendetste und vornehmste unter den Chopinschen Walzern. Schumann schrieb treffend darüber: „Der Walzer ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art, sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Komtessen sein.“ Interessant wirkt am Anfang die Verwebung der Melodie im Zweivierteltakt in der rechten mit dem Walzer-Rhythmus der linken Hand. Nach jedem musikalischen Satz kommen die für diesen Walzer so charakteristischen

Passagen wieder und mit denselben schließt auch das Stück glanzvoll ab.

Vivace: Leicht soll der Triller zu Anfang genommen werden, die Melodie, die in Takt 9 angeht, mit großem Ton und legato. In Takt 57 tritt ein äußerst kokettes Motiv auf; es empfiehlt sich hier ein etwas gemäßigteres Tempo zu nehmen. Mit Takt 121 beginnt eine tiefempfundene Kantilene, man spiele sie innig und mit vollem Ton.

Im Allgemeinen sei bemerkt, daß im Verlauf dieser Komposition kein accellerando, abgesehen am Schluß, erforderlich ist.

Man spiele das Passagenwerk streng im Takt, denn nur dann wird der Charakter eines Walzers gewahrt bleiben und das Spiel wird nicht einer nichtssagenden Etude gleichen.

Nocturne op. 9, Nr. 2, Es-dur.

(Mit authentischen Verzierungen von F. Chopin, herausgegeben von Carl Mikuli.)

(Komponiert vor 1831.)

Dieses Nocturne ist fast zu oft gespielt worden, deshalb hat sich die gänzlich unberechtigte Ansicht eingebürgert, daß es abgedroschen ist. Wenn man aber das Stück ohne Ziererei und ohne falsche Sentimentalität vorgetragen hört, so übt es eine nie versagende Wirkung aus. Die Melodie, wenn auch einfach, ist nicht banal und die Verzierungen verleihen dem Ganzen eine erfrischende Abwechslung.

Chopin liebte es, wenn er selbst spielte, an einigen Stellen seiner Werke Verzierungen anzubringen. Mikuli erzählte mir, daß er es mit besonderer Vorliebe in den Mazurkas tat.

Zu diesem Nocturne hat der Komponist einige solcher Verzierungen geschaffen und Mikuli gebührt der Dank für die Herausgabe derselben.

Andante: Die Melodie ist mit vollem, rundem Ton stets legato, wie gesungen zu spielen. Die Begleitung nehme man sehr zart und streng im Takt. An den Stellen, wo die Verzierungen vorkommen (es ist ratsam, dieselben nicht zu überhasten), muß die linke der rechten Hand folgen. In den Takten 30 und 31 spiele man forte, leidenschaftlich und rubato und lasse in Takt 32 ein diminuendo eintreten. Man nehme also das ces nicht zu stark. Die letzten zwei Takte sehr ruhig und leise.

Mazurka op. 50, Nr. 2, As-dur.

(Herausgabe unbekannt, im September 1842 in den „Monatsberichten" angekündigt.)

Eine der späteren Mazurkas des Meisters, so vornehm und elegant im Charakter wie kaum eine zweite! Chopin zeigt nicht eine Szene des Volkslebens, wie in vielen Werken dieser Gattung, er führt uns in einen Salon, wo die Musik nur gedämpft erklingt, die Gespräche nur leise geführt werden. Das erste Motiv ist so einfach, so schön und so herzlich, daß ich diese Mazurka als eine der schönsten bezeichnen möchte. Es ist wahr, daß man bei Chopin interessantere Harmonik gehört und vollendetere Ausführung gesehen hat, doch wohl nie eine innigere Melodie!

Der Mittelsatz in Des-dur, rhythmisch bestimmt, sorgt für die nötige Abwechslung, die jedoch nicht zu sehr von dem ersten Teil der Mazurka absticht. Es sei noch bemerkt, daß der Mittelsatz nur in piano erklingt.

Allegretto: Das erste Motiv, das in Takt 9 angeht, ist mit vollem Ton, aber piano vorzutragen. In den Takten 58 und 59 empfiehlt es sich, ein kaum merkliches rallentando eintreten zu lassen. Den Mittelsatz (von Takt 60 ab) recht rhythmisch, in jedem Takt den dritten Viertel etwas betonen. Die Wiederholung des ersten Satzes, wie im Anfang.

Mazurka op. 24, Nr. 4, B-moll.

(Herausgegeben November 1835. Komponiert wahrscheinlich vor 1831.)

Melodisch eine der reizvollsten, zeichnet sie sich durch harmonische Feinheiten echt Chopinscher Art aus, wovon uns der Meister in seinen späteren Werken eine unerschöpfliche Fülle bot.

Der Anfang ist unruhig, leidenschaftlich, der Nebensatz elegant und graziös, in der Unisono-Stelle vor dem Mittelsatz liegt echt polnische Volkstümlichkeit. Der Mittelsatz ist eigenartig; eine viertaktige Melodie wird hintereinander acht Mal wiederholt, abwechselnd in Dur und in Moll. Die zu befürchtende Eintönigkeit wird dadurch nicht hervorgerufen, im Gegenteil, der Satz nimmt unser ganzes Interesse gefangen, weil er mit üppigen, neuen Harmonien ausgestattet ist. Den Schluß bildet eine traurige Weise, die wir immer leiser und leiser hören, bis die Mazurka schließt, ohne einen Endakkord und ohne die scharfe Rhythmik wieder erlangt zu haben.

Moderato: Die Bezeichnung Moderato deutet daraufhin, daß das Tempo nicht zu schnell genommen werden darf und wenn es in dieser Komposition ziemlich oft zum Durchbruch der Leidenschaft kommt, so soll das meist durch eindringliche, innige Spielweise geschehen und nicht durch die Beschleunigung des Zeitmaßes! Man spiele das erste Motiv (Takt 1 bis 21) etwas unruhig, den Nebensatz scherzando, und das sotto voce (Takt 50 bis 61) legato und piano. Man sei bestrebt, die Kontraste im Mittelsatz möglichst prägnant zu gestalten. Den Schluß spiele man etwas langsamer und pianissimo, bis die Melodie vollständig verklingt.

Mazurka op. 33, Nr. 2, D-dur.

(Herausgegeben 1838.)

Diese Komposition ist durchaus originell und entstand wahrscheinlich in einem sonnigen Augenblick. Von

Anfang bis zum Schluß heiter und frisch, ist sie voll Lebendigkeit, Übermut und Grazie.

Das erste Motiv tritt in forte auf und gleich folgt die Wiederholung desselben in piano, dieses lustige Spiel wird fortgesetzt bis der B-dur-Satz ihm noch kräftigere, bestimmtere Akzente bringt.

Dann folgt eine Überleitung von nicht zu überbietenden harmonischem Reiz, und der erste Satz kehrt wieder. Der Schluß, wie so oft in Chopinschen Mazurkas, verklingt im zartesten pianissimo nach einigen bewegten Takten.

Vivace: Über die Spielweise dieses Stückes ist nicht viel zu sagen; wenn man die Kontraste von forte und piano (Takt 1 bis 48) anwendet, wenn man den B-dur-Satz (Takte 48 bis 65) kräftig und bestimmt, die harmonische Überleitung (Takte 68 bis 76) etwas zögernd und leidenschaftlich und den Schluß (vom Takt 125 ab) diminuendo vorträgt, so kommt man den Chopinschen Absichten wohl am nächsten.

Fantaisie-Impromptu op. 66, Cis-moll.

(Herausgegeben erst 1855. Hinterlassenes Werk.)

Niecks nennt diese Komposition mit Recht „Liebling der klavierspielenden Welt".

Obwohl technisch nicht leicht zu bewältigen, gehört es zu den meistgespielten Werken des Meisters.

Der melancholische Charakter des ersten Teiles kontrastiert auf das glücklichste mit der Mittelsatz-Kantilene, die freudvoll durch eine Triolen-Begleitung unterstützt, wie im sonnigen Glanze dahinfließt.

Dann kehrt der erste Teil wieder, und den Abschluß bildet eine Wiederholung des Kantilenenmotives im Baß, umspült von unruhigen Sechzehntel in der rechten Hand.

Allegro-agitato: Das Tempo ist sehr schnell zu nehmen, die Sechzehntel, die man selbstverständlich klar vortragen muß, sind möglichst legato zu spielen.

Dadurch entsteht ein nicht verschwommener sondern eigenartiger Klangeffekt, der mir für die Wirkung des Werkes unerläßlich dünkt.

Den Mittelsatz (Des-dur) spiele man sotto voce, also piano, doch mit großem Ton. Das rubato empfiehlt sich in den Takten 60 und 72 anzuwenden. Bei Wiederholung des ersten Teiles von Takt 85 an ist das Tempo mit Presto bezeichnet. Das muß zweifellos auf einem Irrtum beruhen, denn das Zeitmaß der Wiederholung muß genau dasselbe sein wie zu Anfang. Wahrscheinlich sollte Presto und nicht Allegro agitato auch am Anfang verzeichnet sein. Vom Takte 150 ab, wenn das schnelle Tempo sich bereits beruhigt hat, empfiehlt es sich, die Melodie in der linken Hand hervorzuheben, und ein stetes rallentando bis zum Schluß zu machen. Die zwei letzten Akkorde sehr ruhig und pianissimo.

Polonaise op. 53, As-dur.

(Herausgegeben 1843.)

Mit der Polonaise As-dur hat Chopin das Vollkommenste geschaffen, was in dieser Gattung seit Jahrhunderten komponiert worden ist. Mit dieser kann sich keine Polonaise der Welt messen. Welcher Glanz strahlt aus dem ersten Motiv, welche Kraft und edle Ritterlichkeit spricht aus dem zweiten und welch eine grandiose Steigerung bringt uns der Mittelsatz! Eine Schar von tausend Helden mit klirrenden Sporen, bewaffnet und stolz, reitet durch üppige, grünende Fluren dem Siege entgegen. Vor dem Ende kommt noch eine wehmütig-poetische Episode und der Schluß erklingt mit ganzer Kraft, gewaltig und erhaben.

Maestoso: Diese Tempobezeichnung charakterisiert am besten den Vortrag der ganzen Komposition. Nach sechzehn einleitenden Takten beginnt das erste Motiv, man spiele es forte und streng im Takt. Die erste Wiederholung des ersten Motivs (Takt 33) nehme man fortissimo.

Im Nebensatz, von Takt 49 ab beginne man piano und entfalte bis zum Takt 52 ein mächtiges crescendo. Dasselbe gilt für eine ähnliche Stelle (Takt 53 bis 55). Das zweite Motiv (Takt 57 bis 65) spiele man gewichtig, mit großer Kraft. Der Mittelsatz (Takt 81) beginnt mit sieben fortissimo-Arpeggien-Akkorden. Dann spiele man die Figuration im Baß ganz leise und portamento, die Trompetenmelodie in der rechten Hand (Takt 85) nehme man piano aber bestimmt. Es empfiehlt sich ein mächtiges crescendo bei dem Übergang nach Es-dur zu machen und den Pedalgebrauch nach Möglichkeit einzuschränken, denn hier ist die Gefahr vorhanden, daß die Oktaven im Baß verschwommen klingen. Man lasse sich nicht zu einem accelerando verleiten. In Takt 129 nimmt die wehmütig-poetische Episode ihren Anfang; ein kaum merkliches rubato erscheint an dieser Stelle angebracht. Alles darauf folgende spiele man wie zu Anfang, und die letzten drei Takte mit ganzer Kraft.

Vierter Klavier-Vortrag.

Fantaisie op. 49, F-moll.

(Herausgegeben im November 1841. Komponiert in den vierziger Jahren.)

Ich möchte die Fantaisie F-moll den Balladen zuzählen, denn der Charakter dieser Komposition ist gleichfalls erzählend, balladenhaft. Die Bilder, welche die Musik uns hervorzaubert, ziehen mit rasender Geschwindigkeit und in bunter Mannigfaltigkeit an unserem geistigen Auge vorüber; bald sind es Trauerklänge, bald eine wild-leidenschaftliche, von innerer Erregung durchzuckte Kantilene, bald ein glanzvoller Siegesmarsch, bald ein poetisches, zartes Intermezzo. Tiefe Trauer und höchstes Entzücken, Vergehen vor Schmerz in trostloser Nacht, Jubeln vor Freude in seligster Verzückung — alle diese Empfindungen ruft diese Tondichtung in uns wach und zwingt uns, dieselben mitzufühlen.

Ludwig Riemann hat dieses Werk treffend charakterisiert, indem er schreibt: „Ein düsteres, aufregendes Seelengemälde voll ergreifender Tragik." Diese Fantaisie ist ohne Zweifel ein grandioses Seelengemälde, und zwar eines der schönsten Chopinschen Geistes.

Tempo di Marcia: Das sollte wohl heißen: Tempo di Marcia funebre, denn die Molltonart deutet auf einen Trauermarsch hin. Die Takte 1 bis 20 spiele man ruhig, majestätisch und nicht zu stark, abgesehen von Takt 19, wo ein forte vorgeschrieben ist. In Takt 43 beginne man ganz langsam im erzählenden Ton und etwas rubato; dann werde man schneller und stärker bis im

Takt 52 und 53 die drei zu wiederholenden B fortissimo erklingen müssen. Dasselbe gilt für die Takte 54 bis 59. Eine unruhige, leidenschaftliche Kantilene nimmt in Takt 68 ihren Anfang; man spiele sie piano und erregt. In Takt 77 schwelgen wir in einem schmeichelnden As-dur. Diese Stelle ist ruhig und mit großem Ton vorzutragen. Die in den Takten 93, 94, 97 und 98 enthaltene Phrase spiele man mit Feuer, wild-leidenschaftlich. In Takt 127 beginnt eine marschähnliche Stelle von achtzehn Takten, in welcher man den Rhythmus wahren muß, die Melodie legato und die begleitenden Akkorde portamento (nicht staccato) spielen. Die Wiederholung der obenerwähnten Kantilene (Takt 155 bis 164), spiele man so wie das erste Mal. Die darauffolgenden Takte in Ges-dur nehme man möglichst zart und poetisch, um den Eintritt des H-dur Mittelsatzes effektvoll zu gestalten. Der Mittelsatz — Lento sostenuto — ist orgelklangähnlich zu nehmen, beide Hände müssen gleichzeitig die Tasten anschlagen und möglichst legato spielen. Das darauffolgende, wie zu Anfang. Bei dem Schluß muß von Takt 317 ab die Kraft abnehmen. Das adagio sostenuto (Takt 320) spiele man sehr breit, das Recitative in Takt 322 einfach, ohne Pathos, mit warmem Ton und großer Empfindung. Die Schlußpassagen von Takt 322 ab hat man erst pianissimo, dann crescendo und schließlich diminuendo zu spielen. Die letzten drei Akkorde nehme man sehr stark.

Nocturne op. 15, Nr. 2, Fis-dur.

(Herausgegeben 1834. Komponiert vor 1831.)

Diese Komposition ist ein Nachtstimmungsbild von berückender Schönheit und Zartheit. Das wundervolle erste Motiv erklingt, obgleich mit entzückenden Verzierungen ausgestattet, einfach, ungesucht und graziös. Der Mittelsatz berührt uns wie eine leicht bewegte, unruhige, mit verhaltener Leidenschaft ausgesprochene Klage, die sich erst steigert, bald aber, wie gebrochen, voll-

ständig verstummt. Dann kehrt der erste Teil wieder und das Nocturne schließt mit eigenartigen, reizvollen Passagen im Diskant und einem Hornsignal im Baß.

Larghetto: Der erste Teil ist gesanglich, mit vollem Ton und legato zu spielen. Die Verzierungen soll man nicht zu schnell und möglichst leicht nehmen. Der Mittelsatz (Takt 25 bis 49) ist sotto voce anzufangen. Diese Stelle empfahl Mikuli, etwas rubato zu spielen, und er sagte mir, daß der Vortragende sich dabei einen Menschen vorstellen solle, der vor Schwäche kaum imstande wäre, sich aufrecht zu erhalten, und dessen Gang schwankend, unruhig und ängstlich wäre. In Takt 40 tritt der dramatische Höhepunkt des Nocturnes ein, dann soll man immer leiser werden bis das Spiel gänzlich verstummt. Die Wiederholung des ersten Teiles nehme man wie zu Anfang. Von Takt 58 ab sei das Spiel äußerst zart und klar; in der linken Hand lasse man das Hornsignal (Takte 58 und 59) etwas hervortreten, bleibe aber sonst pianissimo.

Etude op. 15, Nr. 11, A-moll.

Außer op. 10, Nr. 12 und op. 25, Nr. 12, ist diese die gewaltigste und größte unter den Chopinschen Etuden. Es ist erstaunlich, wie das grandiose Motiv in dieser Komposition immer in anderer Verkleidung ertönt, erst tragisch, düster, geheimnisvoll, dann heller und freudiger und endlich wieder tragisch. Harmonisch äußerst interessant bietet die Etude eine unerschöpfliche Fülle der reizvollsten, neuesten Harmonien. Technisch ist sie schwer zu bewältigen, hauptsächlich wegen des schnellen Tempos.

Lento: Man beginne piano und schlage die Akkorde in den Takten 3 und 4 gleichmäßig an. In Takt 5 nimmt die eigentliche Etude ihren Anfang. Das Motiv spiele man forte und legato, die Passagen klar und mit freiem Handgelenk. Vom Pedal mache man in dem ganzen Stück nur einen äußerst vorsichtigen Gebrauch. In den

Takten 23 bis 27 und 31 bis 35 spiele man piano, nicht forte, wie in einigen Ausgaben vermerkt ist, denn wenn wir von Anfang bis zum Schluß immer stark spielen, so wird auch die schönste Komposition langweilig wirken. Schattierungsnuancen sind für den Vortragenden ein mächtiges Mittel, von dem er jederzeit reichlichen Gebrauch machen darf und soll, denn nichts ist so unästhetisch und unkünstlerisch in der Musik, wie überhaupt in allen Künsten, als der Mangel an Abwechslung.

In den Takten 45 bis 49 empfiehlt es sich, ein kaum merkliches rubato zu machen, denn diese wahren Lichtblicke in der düsteren Stimmung des Ganzen soll man hervortreten lassen. Im übrigen spiele man die Etude streng rhythmisch.

Polonaise op. 26, Nr. 1, Cis-moll.

(Herausgegeben im Juli 1836.)

Eine überaus wehmütige Stimmung liegt über dem ganzen Stück, und erst im Mittelsatz werden lieblichere Töne, voll zartester Poesie, angeschlagen. Doch die Wehmut verdrängt das anmutige Bild wieder aus unseren Augen und die Polonaise endet so wie sie angefangen hat, traurig-klagend, resigniert — vergehend.

Allegro appassionato: Man soll fortissimo mit ganzer Kraft beginnen und das erste Motiv (Takt 5 bis 13) legato, klagend im Ausdruck zum Vortrag bringen. Den Nebensatz (Takt 13) nehme man geheimnisvoll und piano, dann lasse man ein crescendo eintreten und die Takte 21 bis 25 spiele man mit inniger Empfindung. Der Mittelsatz — meno mosso — bringt einen zauberisch schönen Gesang, wie ihn nur ein Chopin erdichten konnte; man spiele ihn süß, seelenvoll und manchmal (wie in den Takten 39 und 46) etwas rubato.

In Takt 54 entwickelt sich ein Zwiegespräch, man spiele diese beiden Melodien (in der rechten und linken Hand) äußerst prägnant, die begleitenden Achtel nehme

man zart. Die Wiederkehr der Kantilene (Takt 70) ist forte, mit großem Ton vorzutragen. Die darauffolgenden Wiederholungen des ersten und des Nebensatzes spiele man wie das erste Mal.

Impromptu op. 29, As-dur.

(Herausgegeben 1838.)

Chopin hatte meistens traurige, wehmütige, dramatische musikalische Gedanken, wenn er aber einmal liebenswürdig, zart und einschmeichelnd sein wollte, wie in einigen Nocturnes, Valses und in dem Impromptu As-dur, so war er in der Stimmungsmalerei des Zarten, Klaren, Duftigen, Sonnigen, Heiteren ein ebenso unerreichter Meister, wie wenn er aus der Tiefe des Herzens klagende, resignierte, flehende und dramatische Melodien schuf.

Das vorliegende Impromptu ist wie ein sonniger, klarer Morgen; das Bächlein rauscht, die Natur atmet Frieden, und ein leichter Wind fächelt die Blätter der Bäume und macht die Ähren sich neigen. Den Mittelsatz bildet eine breite Kantilene in F-moll, sie zieht ruhig und majestätisch an unserem Ohr vorüber, von anmutigen Arabesken verschönt. Dann erklingt wieder der erste Teil und das Impromptu endet ganz leise verhauchend.

Allegro assai, quasi presto: Den ersten Teil spiele man möglichst zart, legato und piano, mit freiem, geschmeidigem Handgelenk in beiden Händen. In Takt 32 nimmt der Mittelsatz seinen Anfang. Das Tempo ist hier etwas langsamer — sostenuto — zu nehmen, die Melodie soll man mit großem Ton vortragen, an den Stellen, wo Verzierungen vorkommen, empfiehlt es sich, etwas rubato zu spielen, damit die Arabesken nicht zu schnell vorüber huschen. In Takt 83 beginnt der erste Teil, man spiele ihn wie zu Anfang.

Den Schluß, vom Takte 120 ab, lasse man immer leiser und langsamer werden. Den letzten Akkord halte man nicht zu lange.

Valse op. 64, Nr. 2, Cis-moll.

(Herausgegeben 1847. Komponiert in den vierziger Jahren.)

Neben dem Valse op. 34, Nr. 2, ist dieser der traurigste im Charakter und der eleganteste in der Ausführung. Der erste Teil ist graziös und doch von einer unnennbar wehmütigen Zeichnung der melodischen Linie, der Nebensatz bringt uns ätherisch duftige Passagen und der Mittelsatz eine herrliche, breite Kantilene von wunderbarer Schönheit! Der Nebensatz kehrt nach dem ersten Teile sowie nach dem Mittelsatz wieder und beschließt auch den Walzer in der vornehmsten Weise.

Tempo giusto: Man spiele das erste Motiv sehr leicht, mit Empfindung und Grazie. Den Nebensatz nehme man möglichst legato und streng rhythmisch. Man hüte sich, das Tempo zu verlangsamen oder zu beschleunigen.

Den Mittelsatz — piú lento — spiele man mit vollem, rundem Ton. Die Takte 72, 80 und 84 empfiehlt es sich, etwas rubato zu nehmen.

Die den Walzer abschließende, letzte Wiederholung des Nebensatzes nehme man äußerst zart und gebrauche bloß das linke Pedal!

Valse op. 69, Nr. 1, As-dur.

(Herausgegeben erst 1855.)

Auf dem Originalmanuskript steht von Chopins Hand geschrieben: „Pour Mlle. Marie. Dresden. Septembre 1835." Chopin komponierte diesen Walzer für seine Braut Marie Wodzinska, als er vor seiner Abreise nach Paris von ihr Abschied nahm. Die beiden wußten damals nicht, daß sie sich im Leben nie wieder sehen würden.

Als Chopin bereits abgereist war, trug seine Braut das Blättchen Notenpapier, auf dem der Walzer zierlich geschrieben stand — ein kostbares Manuskript —, zu einem Buchbinder, und sie erzählt diese Episode und gibt der Stimmung Ausdruck, die nach seiner Abreise alle

ergriff, in einem ihrer Briefe an unseren Meister (herausgegeben von Karlowicz), den ich fast vollständig übersetzt hier folgen lasse: „Sonnabend, als Sie uns verlassen hatten, ging jeder von uns auf und ab, traurig, mit tränenerfüllten Augen durch den Salon, in dem wir Sie vor einigen Minuten noch zu den Unsrigen zählten. Mein Vater kam bald darauf und war betrübt, daß er sich von Ihnen nicht hatte verabschieden können. Die Mutter weinte und erinnerte uns jeden Augenblick an irgend einen Streich ihres vierten Sohnes Frédéric (wie sie Sie nannte). Und meine Brüder! Felix sah ganz niedergeschlagen aus und Kasimir versuchte uns durch seine Streiche zu belustigen, doch es gelang ihm nicht, denn er selbst hatte das Aussehen eines Bajazzos, in dessen Augen Tränen glänzen. Vater lachte uns aus und versuchte selbst lustig zu sein, er tat es aber, um nicht zu weinen. Um 11 Uhr kam der Gesanglehrer zu uns, doch der Unterricht wollte nicht gehen, wir konnten nicht singen. Sie wurden der Gegenstand unserer Gespräche. Felix bat mich um den Walzer (das letzte Werk, daß wir von Ihnen erhielten). Alle freuten sich; die anderen zuzuhören, und ich spielen zu dürfen, denn das erinnerte uns an den Bruder, der uns soeben verlassen hatte. Ich trug den Walzer zum Buchbinder, er machte große Augen beim Anblick eines einzelnen Bogens, aber er konnte nicht ahnen, wer ihn geschrieben hatte. Niemand aß zu Mittag, alle guckten bei Tisch beständig auf Ihren leeren Platz und nachher auf die „Ecke des Fritzchens". Der Stuhl steht noch immer auf demselben Platz und es wird wahrscheinlich so lange so bleiben, bis wir diese Wohnung verlassen. Abends führte man uns zur Tante, um der Traurigkeit des ersten Abends, an dem Sie nicht zugegen sein konnten, zu entgehen. Vater kam dann auch noch und sagte, daß es ihm unmöglich wäre, wie übrigens uns allen, an diesem Tage zu Hause zu bleiben. Wir empfanden auch eine Erleichterung, als wir den Ort verließen, der uns beständig an den schmerzlichen Verlust erinnerte."

In dieser Komposition hat Chopin in der vornehmsten Weise seinen Schmerz über die Trennung zu erkennen gegeben. Er hat die Form eines Walzers gewählt, um all sein Leid zu klagen und um seiner Liebe in Tönen Ausdruck zu verleihen.

Lento: Den ersten Teil spiele man mit viel Empfindung und legato, manchmal sogar rubato; wie in den Takten 11, 14, 27 und 29. Es empfiehlt sich, den Nebensatz etwas schneller im Tempo zu nehmen und mit vielen Schattierungsnuancen auszustatten. Der Mittelsatz soll etwas langsamer, zart und duftig gespielt werden. Die Wiederholung des ersten Teiles nehme man wie am Anfang, nur bedeutend leiser.

Scherzo op. 18, H-moll.

(Herausgegeben 1835. Komponiert wahrscheinlich vor 1831.)

Im Charakter ist es das düsterste unter den Scherzi Chopins. Es ist — nach meiner Auffassung — ein verwirrender, furchtbarer Traum, der uns in die geheimnisvolle Welt der Trugbilder versetzt.

Nach zwei kühnen Akkorden nimmt das erste Motiv seinen Anfang; es ist ein brausendes Gewoge, ein wütender Sturm, der sich bis zu einem alles vernichtenden Orkan steigert. Doch plötzlich verstummt das unheilvolle Toben des Sturmes, es scheint uns, als ob wir eine ländliche Hütte zur Winterszeit vor uns sähen, wo die Versammelten in frommer Andacht ein Weihnachtslied voll süßer Melancholie anstimmen.

Nach dem Verklingen des Liedes ertönen mit elementarer Kraft die oben erwähnten Akkorde und der Sturm hebt wieder an, er wütet mit verheerender Gewalt, wir glauben, Szenen voll Schrecken und Grauen zu sehen und das donnerähnliche Getöse des Orkans zu hören.

Presto con fuoco: Den ersten Teil (Takt 9 bis 69) spiele man legato, klar und unruhig. Von Takt

44 bis 69 spiele man mit leidenschaftlichem Ausdruck, noch erregter wie zu Anfang; den Nebensatz nehme man noch schneller und geheimnisvoller. Ein crescendo tritt in Takt 88 ein und ist bis zum Takt 101 fortzuführen, an welcher Stelle man schon mit ganzer Kraft spielen soll.

Die darauffolgende Wiederholung des ersten Teiles, dann des Nebensatzes und wieder des ersten Teiles nehme man wie am Anfang; nur womöglich noch leidenschaftlicher und ungestümer. Der Mittelsatz — H-dur — (Takt 305) soll sotto voce, piano und möglichst legato vorgetragen werden. Die Melodie muß man sehr zart, mit inniger Empfindung heervortreten lassen. Den zweiten Teil des Mittelsatzes (Takt 370) empfiehlt es sich mit großem Ton, zart und mit Gefühl zu spielen. Die Wiederkehr der stürmischen Teile hat man so vorzutragen wie zu Anfang, abgesehen von einigen Abweichungen in der Dynamik, da, wie ich bereits sagte, ein Kontrast in den Tonstärken bei Wiederholungen von größter Wirkung ist.

Den Schluß, von Takt 570 an, beginne man piano und entfalte ein mächtiges crescendo bis Takt 594, wo der dissonierende Akkord mit furchtbarer Kraft zu nehmen ist. Dieser Akkord wird neun Mal angeschlagen und immer mit der gleichen Kraft. Dann nehme die Stärke des Tones allmählich ab, bis die zwei letzten Akkorde des Scherzos macht- und kraftvoll ertönen.

24 Préludes op. 28.

(Herausgegeben 1839. Komponiert: Nr. 2 und 24 1831, die anderen unbekannt wann.)

Die Preludes sind Chopins genialsten Schöpfungen beizuzählen. Jedes Prelude birgt eine ungemein reiche Fülle Inhalts in sich und es sind in diesem Opus so viele Stimmungen vorhanden wie Preludes!

Viele Komponisten würden solch geniale Einfälle, solche berückende Melodien ausgenützt und zu größeren Werken verarbeitet haben, Chopin begnügt sich aber mit

der Aufzeichnung der Skizzen und spendet uns mit verschwenderischer Freigebigkeit immer neue Herrlichkeiten. Tragisches, Heiteres, Zärtliches, Launisches, Dramatisches, Lustiges, alles findet sich darin. Das ganze Werk jedoch hinterläßt eine traurige Stimmung und wirkt geradezu überwältigend.

Prélude 1, C-dur.

Ein sanftes preludieren von unbeschreiblicher Zartheit entzückt unser Ohr; die Melodie ist einfach, doch berückend schön. Eine warme, heitere Stimmung geht durch das Werk.

Agitato: Das Tempo ist mit agitato und die Dynamik mit mezzo forte bezeichnet; man tut aber besser, wenn man dieses Stück zwar erregt (agitato) doch nicht schnell, — und piano, nicht mezzo forte, spielt. In diesem Prelude sind wir wieder Zeugen von der Unvollständigkeit und Unklarheit der Chopinschen Tempobezeichnungen, von denen Mikuli bereits gesprochen hat. Das Agitato ist beim Largo ganz anders aufzufassen als beim Presto. Mann kann schnell-erregt und langsam-erregt spielen. Auch das mezzo forte kann hier nicht stimmen.

Man nehme also den Anfang piano, von Takt 14 an crescendo und stretto bis forte (Takt 21). In den Takten 22, 23 und 24 diminuendo und rallentando und von Takt 25 bis zum Schluß zart und pianissimo.

Prélude Nr. 2, A-moll.

Chopin schuf es zu gleicher Zeit mit der Etude op. 10 Nr. 12 und mit dem Prelude Nr. 24. Diese drei Kompositionen entstanden unter dem Eindruck des nationalen Unglücks (1831) und in diesem Werk spiegelt sich die Seele des Komponisten mit all ihrer Qual, die sie in dieser Zeit gelitten hat. Im Prelude A-moll glaube ich Trauerglocken und einen resignierten Klagegesang zu hören.

Erschütternd wirkt diese traurige Episode auf alle Gemüter und bewegt uns bis in die tiefsten Tiefen unserer Seele.

Lento: Man spiele die Begleitung piano und legato, die Melodie stark im Ton, resigniert, mit inniger Empfindung. Den letzten Akkord halte man lange aus.

Prélude Nr. 3, G-dur.

Lieblich, anmutig und heiter ist diese Skizze. Die Begleitung fließt ruhig und murmelnd dahin, die Melodie erklingt fröhlich und keck.

Vivace: Man sei bestrebt, die Passagen in der linken Hand möglichst zart und legato zu spielen und in jedem Takte crescendo und diminuendo zu machen. Die Melodie muß leicht und einschmeichelnd vorgetragen werden.

Prélude Nr. 4, E-moll.

Dieses Prelude sowie das in H-moll wurden nach dem Tode des Meisters bei der Trauerzeremonie in der Madeleine Kirche zu Paris gespielt. Der Charakter dieser Stücke wird dadurch am besten gekennzeichnet. Wehmütig wie eine Klage ist die Melodie, die sich zu einer machtvollen Steigerung erhebt, um darauf völlig zu verstummen. Nach einer Pause bilden drei lang ausgehaltene Akkorde den Abschluß.

Largo: Espressivo und piano steht vorgeschrieben, man muß aber jeden Takt mit anderer Tonfülle spielen; Takt 2 stärker, Takt 3 gedämpfter, Takt 4 ganz leise, dann wieder stärker und in Takt 12 etwas rallentando, in Takt 13 a tempo, Takt 14 und 15 crescendo, von Takt 16 stretto und forte bis zum Takt 18, wo die Beruhigung eintritt. Von Takt 19 bis 25 rallentando und diminuendo. Die Fermate auf der Pause empfiehlt es sich lang auszuhalten. Die drei letzten Akkorde spiele man pianissimo, mit Benutzung beider Pedale.

Prélude Nr. 5, D-dur.

Wie das Plätschern des Wassers, elegant und graziös mit süß tönender Mittelstimme, die abwechselnd heiter und traurig erklingt, rauscht dieses Prelude an unserm Ohr vorüber.

Molto allegro: Da das Tempo schnell zu nehmen ist, muß man mit dem Gebrauch des Pedals äußerst vorsichtig sein, um die reizvollen Figurationen nicht zu verwischen. Das ganze spiele man in beiden Händen legato, mit freiem Handgelenk.

Die letzten zwei Akkorde nehme man nicht forte, sondern piano!

Prélude Nr. 6, H-moll.

Wie ich beim Prelude Nr. 4 bereits erwähnt habe, wurde dieses Stück in der Madeleine-Kirche bei der Trauerzeremonie nach dem Tode Chopins am 30. Oktober 1849 durch Lefebury-Wely zum Vortrag gebracht.

Eine Kantilene von wundervoller Schönheit zieht sich durch das ganze Prelude. Diese Melodie ist eine der tiefsten, gefühlreichsten und schönsten der gesamten Klavierliteratur. Die eintönige Begleitung erinnert an die Etude op. 25, Nr. 7.

Assai lento: Es empfiehlt sich, dieses Prelude sotto voce (so wie vorgeschrieben), zu spielen. Die Melodie muß hervorgehoben werden, soll aber verschleiert, geheimnisvoll und nicht hell erklingen. Die begleitenden Achtel in der rechten Hand betone man immer auf dem ersten, zweiten und dritten Taktteil. Den Schluß spiele man so leise wie möglich.

Prélude Nr. 7, A-dur.

Der Charakter dieser sechzehntaktigen Komposition ist von einer nicht zu übertreffenden Grazie!

Sie ist ländlich, ätherisch, duftig und süß. Eine versteckte Mazurka wäre leicht herauszuhören, sobald man

das Prelude im schnelleren Tempo mit den üblichen Akzenten des polnischen Nationaltanzes spielen würde, was in keinem Falle zu empfehlen ist.

Andantino: Es ist ratsam, die Akkorde in beiden Händen mit peinlichster Genauigkeit anzuschlagen. Nichts würde so störend wirken, so dilettantenhaft klingen, wie das Arpeggieren der Akkorde. Im übrigen spiele man es piano, dolce und im Takt.

Prélude Nr. 8, Fis-moll.

Die melodische Linie ist ausgesprochen von polnisch nationaler Färbung, und der Schluß bringt uns sogar volkstümliche, ländliche Töne.

Passagen umrauschen die Melodie wie ein Gewittersturm und verleihen der Komposition dadurch eine eigenartige Stimmung.

Molto agitato: Dieses Prelude muß mit ungemein vielen Schattierungsnuancen vorgetragen werden. Die Melodie spiele man mit viel Empfindung und hebe sie gut hervor, hüte sich aber vor Sentimentalität. Beide Hände müssen möglichst legato spielen. Von Takt 25 an bis zum Schluß spiele man sehr zart und piano, die letzten zwei Takte langsam.

Prélude Nr. 9, E-dur.

Ein mächtiger Hymnus, ein vor Beginn der Schlacht aus tausend Männerkehlen hervorquellendes Gebet zur Jungfrau Maria. In seiner überwältigenden Größe steht es wohl einzig da.

Largo: Das Tempo nehme man sehr langsam, wobei man die Melodie sowohl in der rechten als auch in der linken Hand gut hervorhebe. Man spiele streng rhythmisch, in den Takten 11 und 12 ritenuto bis zum Schluß. Den letzten Akkord muß man lange aushalten und verklingen lassen.

Prélude Nr. 10, Cis-moll.

Dieses Stück bringt uns wieder eine versteckte aber warm pulsierende Mazurka, die in den Takten 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 17 und 18 deutlich zum Vorschein kommt und nur durch die von oben hergleitenden Passagen in den Takten 1, 2, 5, 6, 9, 10, 14 und 15 unterbrochen wird. Das Prelude ist keck in der Melodik und eher übermütig als traurig.

Molto vivace: Die Takte mit dem Mazurka-Rhythmus spiele man streng rhythmisch, die Passagen leicht und legato. Der Schluß verlangt kein ritenuto!

Prélude Nr. 11, H-dur.

In schönsten Wohllaut getauchtes Stück von berückendem Klangzauber. Ein heiteres Wiegen und Wogen im klarsten Sonnenlicht.

Vivace: Beide Hände müssen sich des größten Legatospiels bedienen, und mit ätherischer Zartheit und lieblichster Grazie, dabei schlicht und ruhig spielen.

Prélude Nr. 12, Gis-moll.

Die scharfe Rhythmik des Preludes deutet auf einen Tanz hin. Ich möchte es am liebsten mit dem Namen „Gnomenreigen" bezeichnen. Das Phantastische, Eigenartige, Geheimnisvolle ist durch prächtige, harmonische Feinheiten gekennzeichnet.

Presto: Trotzdem der Legatobogen durch je 8 Takte hindurch vorgeschrieben ist, erscheint es angebracht, die erste, dritte und fünfte Note in jedem Taktteil etwas zu betonen und dadurch legato im legato zu spielen. Die Begleitung nehme man bestimmt und portamento.

Das ganze Stück trage man rhythmisch vor bis zum Takt 70, wo ein ritenuto eintreten muß.

Die letzten 6 Takte wieder a tempo, wobei man die letzten 2 Noten kurz, forte und ohne Pedal spiele.

Die letzten 6 Takte nehme man wieder a tempo, wobei man die letzten 2 Noten kurz, forte und ohne Pedal spiele.

Prélude Nr. 13, Fis-dur.

Wie ein harmonischer, warmer, von innigster Empfindung durchdrungener Gesang von wundervoller Schönheit erhebt sich dieses Prelude majestätisch über die ruhig dahinfließende Begleitung. Der zweite Teil, Dis-moll, kommt mir wie eine Klage vor, er ist harmonisch äußerst interessant (Dis-moll — Cis-moll — ungewisses H-dur und Fis-dur) und für Chopin charakteristisch. Er liebte es, besonders in den Mazurkas, dergleichen Effekte hervorzuzaubern. Das Prelude schließt mit dem ersten Motiv in der verklärtesten Ruhe ab.

Lento: Die rechte Hand spiele mit großem Ton, schlage die Akkorde gleichmäßig an, und „singe" legato, die linke halte sich im piano und trage die zarten Begleitungsfiguren auch möglichst legato vor. In den Takten 21 und 23 lasse man eine zweite Melodie in der linken Hand hervortreten, und zwar indem man sie in den beiden Takten auf den vierten, fünften und sechsten Viertel (also in Takt 21 Ais, Cis, His, Ais, Ais und Gis und in Takt 25 Gis, H, Ais, Gis, Gis und Fis) etwas akzentuiert. Die letzten zwei Takte des Preludes spiele man sehr zart und langsam.

Prélude Nr. 14, Es-moll.

Dieses Prelude ist die Skizze einer Herbststimmung, düster und traurig; gleiche Stimmung hat Chopin in seiner Sonate op. 35 im vierten Teil gezeichnet.

Allegro: Man hat das Prelude in erster Linie legato zu spielen, wenig Pedal zu nehmen und durch möglichst viele Schattierungsnuancen das Heulen des Windes nachzuahmen.

Prélude Nr. 15, Des-dur.

Dieses ist das bekannteste, beliebteste und meist gespielte. An diese Komposition knüpfen sich verschiedene poetische Erzählungen und Anekdoten. Man nennt es „Regentropfen-Präludium", denn eines Tages auf Majorca,

als Chopin, dessen Freundin George Sand einen Ausflug unternommen hatte, in einem alten Kloster, das er bewohnte, allein zurückgeblieben war, verfinsterte sich plötzlich der Himmel und es begann heftig zu regnen; darüber verfiel der Meister in Hallucinationen und malte sich im Geiste den Untergang seiner Freundin aus. Viele bringen diese Erzählung mit dem Prelude in H-moll (Regentropfen in der rechten Hand) und andere wieder mit dem in Es-dur in Zusammenhang. Was an dieser Geschichte Wahrheit und was Dichtung ist, vermag heute kein Mensch zu sagen; sicher ist aber, daß Chopin das Prelude in Des-dur einige Tage vor dem Sturm, der zu dieser Komposition Anlaß gegeben haben soll, an seinen Verleger nach Paris abgesandt hatte. Davon schreibt Niecks in seiner ausgezeichneten Chopin-Biographie, Band II, Seite 48.

Wie dem auch sei, das Prelude ist eine wundervolle, poetische Komposition, wie wir sie selten in der gesamten Klavierliteratur antreffen. Das erste Motiv hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Nocturne op. 27, Nr. 1. Beide sind in Des-dur geschrieben, beide fangen mit F an, und gehen bis As, und beide sind unsagbar schön. Der Mittelsatz Cis-moll bringt uns eine gewaltige Steigerung, nach deren Beendigung der erste Teil, jetzt verkürzt, nochmals erklingt. Nach einem Recitativ verflüchtigen sich die Töne im süßesten Wohllaut.

Sostenuto: Beim Vortrag dieser wie auch jeder anderen Komposition von Chopin ist das Legatospiel die Hauptbedingung. Mit großem gesangreichem Ton und streng im Takt soll das Ganze gespielt werden. Ein kaum merkliches Tempo rubato kann man höchstens in den Takten 4, 23 und 79 anwenden, und zwar nur deshalb, damit die Septimolen und die Decimole in der rechten Hand nicht zu überhastet zum Vortrag gebracht werden. Den Mittelsatz (Takt 28) beginne man pianissimo und sotto voce und steigere nur allmählich die Tonfülle. Am Schluß, im Takt 81, hebt das Recitativ an; obwohl bei

der Note B forte vorgeschrieben steht, nehme man es piano und lasse den Ton bis zum Takt 84 allmählich abnehmen. Eine einzige Note forte anschlagen, inmitten einer zarten, poesievollen Melodie, würde geradezu unästhetisch wirken.

Die letzten sechs Takte nehme man sehr zart, mit viel Empfindung.

Prélude Nr. 16, B-moll.

Nach sechs wilden forte-Akkorden tritt eine Pause ein, und darauf erhebt sich ein pfeifender, wütender Sturm. Im Verlauf des Prelude heitert sich die düstere Stimmung nicht ein einziges Mal auf, das Stück endet wie es begann, einem fruchtbaren Unwetter gleich. Man könnte die Komposition ebensogut eine Etude nennen.

Presto con fuoco: Mit wenig Pedal und möglichst legato soll man das ganze Stück zum Vortrag bringen. Die letzten zwei Akkorde nehme man kurz und portamento.

Prélude 17, As-dur.

Mikuli nannte es immer eine Serenade. Die begleitenden Akkorde imitieren im Verlauf des Prelude die Mandoline oder Ghitarre und zum Schluß tönt das tiefe As elfmal hintereinander, während der Liebesgesang sich immer mehr entfernt. Diese elf Glockenschläge empfahl Mikuli, am Schluß noch durch einen zwölften zu vervollständigen. Es ist ein anmutiges in reinsten Wohllaut getauchtes Stück, reizvoll und wirksam in der Harmonik.

Allegretto: Man spiele die Begleitung sehr leicht, mit freiem Handgelenk, nicht legato aber auch nicht staccato. Die Melodie „singe" man zart und einschmeichelnd. In den Takten 20 und 22 ist es ratsam, die chromatisch nach oben gehenden Akkorde in der linken Hand etwas hervorzuheben. Von großer Wirkung ist auch die Akzentuierung der drei letzten Akkorde der linken Hand in den Takten 44 und 48. Von Takt 65 an spiele man pianissimo und betone nur das tiefe As

etwas stärker, es muß aber nicht zu stark angeschlagen werden, denn sonst würde es stechend klingen. Die letzten drei Takte nehme man sehr langsam und lasse den letzten Akkord vollständig verklingen.

Prélude Nr. 18, F-moll.

Dieses Prelude ähnelt dem recitativischen Mittelsatz des Larghetto aus dem Konzert op. 21. Hier aber erklingen diese abgebrochenen, erregten, leidenschaftlichen Phrasen noch dramatischer und wahrer, noch düsterer und furchtbarer!

Es ist eine Skizze, die in bezug auf Prägnanz des Ausdrucks manches Bild in den Schatten stellen würde.

Molto allegro: Obwohl man hier leicht zu einer pathetischen Vortragsweise neigt, spiele man das Prelude dramatisch und rhythmisch. Das tempo rubato würde diesem Stück eher schaden als nützen!

Prélude Nr. 19, Es-dur.

Eine heitere Stimmung; die lieblichste Anmut und vornehmste Grazie vereinigen sich in diesem sonnigen, hellen Stück zu einem entzückenden Ganzen. Die ersten Noten der Triolen bilden die Melodie, die echt polnisch volkstümlich klingt. Es ist bezeichnend, wie oft Chopin in seinen Preludes die nationale Saite ertönen läßt.

Vivace: Legato, und immer legato. Das ist wieder die erste und wichtigste Bedingung zum richtigen Vortrag dieses Prelude.

Beide Hände müssen mit freiem Handgelenk, geschmeidig und zart spielen. Die Melodie trage man mit viel Empfindung, leicht und graziös vor.

Prélude Nr. 20, C-moll.

Trauermarschklänge setzen mit einer furchtbaren Kraft ein um sich immer weiter zu entfernen und immer

leiser an unser Ohr zu dringen. Dieses Prelude ist ergreifend, überwältigend, grandios und übt trotz seiner Kürze auf jedes empfindende Gemüt eine traurige, niederschmetternde Wirkung aus.

Largo: Man nehme es sehr langsam und schlage die Akkorde gleichmäßig in beiden Händen an. Fortissimo soll man beginnen und bis zum Schluß immer leiser werden, bis der letzte Akkord pianissimo erklingt und so lange ausgehalten wird, bis die Töne sich vollständig verflüchtigen.

Prélude Nr. 21, B-dur.

Eine breite, warme, innige Kantilene zieht sich durch das ganze Stück in vollkommener Schönheit mit majestätischer Ruhe. Der Mittelsatz in Ges-dur hat wieder eine nationale Färbung, die namentlich in den Takten 20 und 21 zutage tritt. Nach einigen überleitenden harmonischen Gebilden gelangen wir zu dem Höhepunkt des Prelude, auf den der Schluß wie ein Zwiegespräch, wie Frage und Antwort, folgt.

Cantabile: Chopin hat auf die nähere Tempobezeichnung verzichtet und sich mit dem Vermerk des Cantabile begnügt. Man muß also das Prelude „singen" und mit beiden Händen legato spielen. Das Tempo ist langsam, doch fließend zu nehmen. Den Mittelsatz (Takt 18 bis 33) spiele man noch etwas langsamer, verträumt und poetisch. Den Schluß von Takt 50 an empfiehlt es sich sehr zart zu nehmen und ein crescendo in den Takten 54 und 55 eintreten zu lassen. Die letzten zwei Akkorde nehme man nicht zu stark und halte sie nicht länger als vorgeschrieben.

Prélude Nr. 22, G-moll.

Wuchtig und leidenschaftlich erklingt im Baß die führende Melodie, die durch ein Seufzen, Klagen und Stöhnen beständig unterbrochen wird. Es ist ein Kampf

zwischen bösen und guten Geistern, dessen Ausgang unentschieden bleibt, denn er wird durch einen furchtbaren, dissonierenden Akkord abgebrochen. Dann folgen mächtige harmonische Akkorde und das Prelude schließt geheimnisvoll ab.

Molto agitato: Die linke Hand soll die Melodie prägnant und forte zum Vortrag bringen. In der rechten Hand nehme man immer die kurzen, abgerissenen Phrasen forte in piano verhauchend, wie ein Stöhnen. Das Ganze ist schnell, unruhig und leidenschaftlich zu spielen.

Prélude 23, F-dur.

Es ist eine Stimmungsskizze von entzückender Zartheit und Feinheit der Zeichnung. Ein murmelnder Bach rießelt an einem heißen Sommertage freudig und hell dahin, die Sonne scheint in ihrer alle Herzen erfreuenden Pracht und ringsum herrscht lautlose Stille.

Moderato: Man nehme das ganze Stück möglichst leicht und zart, hebe die Triller in der linken Hand gut hervor und sei bestrebt, bis zum Takt 21, wo ein rallentando angebracht erscheint, streng rhythmisch zu spielen. Das in Takt 21 vorkommende interessante Es soll man nur sehr zart andeuten.

Prélude 24, D-moll.

Mit dem Prelude D-moll schließt Chopin diese einzig dastehende, musikalische Skizzensammlung auf das wirksamste ab. Dieses Werk entstand in derselben Zeit wie die Etude op. 10, Nr. 12 und das Prelude Nr. 2, es schildert also den Seelenzustand unseres Meisters, als er das nationale Unglück erfuhr, und in Tönen seinen Gefühlen, die ihn damals bewegten, Ausdruck gab. Es ist ein gewaltiges Tongemälde, voll ergreifender, tragischer Töne, die mit elementarer Gewalt an unser Ohr dringen. Mit diesem Stück hat Chopin anscheinend den Kulminationspunkt der Ausdrucksfähigkeit seiner Musik erreicht.

Allegro appassionato: Die Melodie ist durchweg mit großem Ton, manchmal fortissimo zu spielen, die Begleitung legato und stark. Das Ganze trage man streng rhythmisch vor und lasse das tempo rubato nur in den Takten 42, 50 und 60 eintreten. Dafür mache man in den Takten 51 bis 55 ein accellerando. Die chromatisch herabgleitenden Terzen (Takte 55 und 56) müssen schon à tempo genommen werden, die drei letzten tiefen d mit großer Kraft.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA

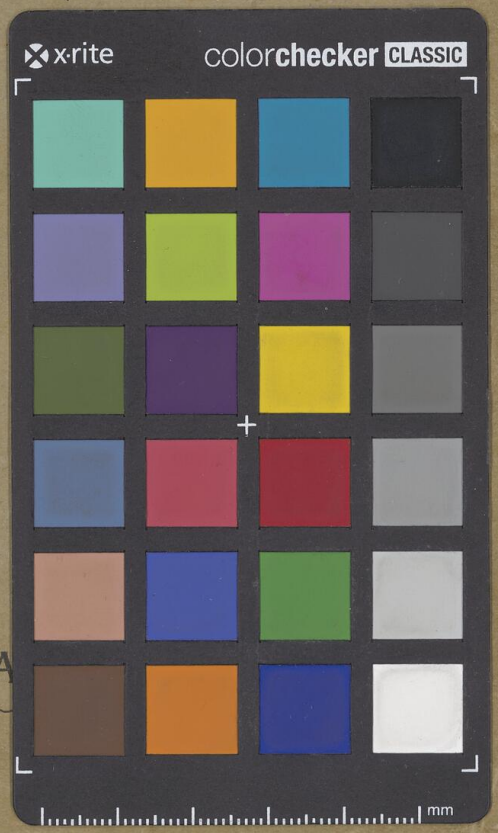
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

C. Rich. Gärtnersche Buchdruckerei (Heinr. Niescher), Dresden

1159
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
C

Frédéric Chopin

1809 : 1909



Ra