Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins.

(Ein Beitrag zur musikalischen Romantik.)

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER HANSISCHEN UNIVERSITÄT HAMBURG

vorgelegt von

Edith Meister

aus Hamburg.

1936

CARL HOLLER-VERLAG UND DRUCKEREI, HAMBURG 8, GRIMM 13.

Referent: Prof. Dr. W. Vetter (Breslau)
Korreferent: Prof. Dr. G. Anschütz
Tag der mündlichen Prüfung: 22. 6. 1935

MEINEN LIEBEN ELTERN

Seite
. . 5
. . 6
. . 8
. . 15
. . 18
. . 19
. . 19
. . 23
. . 25
. . 25
. . 27
. . 30
. . 31
. . 33
. . 36
. . 38
. . 38
. . 39
. . 40
musik: 43
. . 44
. . 45
. . 47
. . 47
. . 48
d ihre
. . 51
. . 63
. Anhang

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zjednoczone Stowarzyszenie Z.I.F.C.
1174
c/1/321

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung 5

Stilelemente:

Melodik 6

Harmonische Stilelemente 8

Klaviersatz 15

Rhythmische und metrische Stilelemente 18

Formale Stilelemente 19

Musik-psychologische Betrachtungen 19

* * *

Die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Chopins:

Einleitung 23

Chopins Verhältnis zu:

Mozart 25

Bach 25

Beethoven 27

Hummel 30

Field 31

Schubert 33

Weber 36

Paganini 38

Liszt 38

italienischer Musik 39

polnischer Musik 40

Chopins Bedeutung in Hinsicht auf die vorangegangene Klaviermusik: 43

Die französischen Clavicenisten 44

Der galante Stil 45

Weber—Field—Dussek 47

Entwicklung der virtuosen Klaviermusik 47

Das musikalische Milieu in Paris 48

Betrachtung der Formen und Benennungen von Musikstücken und ihre geschichtliche Einordnung 51

Quellenangabe 63

Notenbeispiele . . . . . s. Anhang

* * *

Einleitung.

Trotz der Arbeit von Hugo Leichtentritt[1]) ist eine eingehende Betrachtung und Herausstellung der wesentlichen Stilelemente in den Werken Chopins eine dringende Notwendigkeit. Die Wichtigkeit Chopins für die Romantik, auch für die deutsche Romantik, ist schon längst erkannt worden, jedoch fehlt es noch an einer großen Anzahl Spezialarbeiten, um die Bedeutung im Einzelnen wirklich klar zu erkennen. Hugo Leichtentritt gibt in seinen Analysen wohl eine gewisse Darstellung von Einzelheiten, kommt aber nicht zu einer Herausstellung des Stils, so wie es die Musikwissenschaft zum Vergleich braucht. Ganz abgesehen davon, daß Leichtentritt in vielfacher Unkenntnis des polnischen Einflusses zu falschen, rein subjektiven Ergebnissen kommt[2]).

Wie schon erwähnt, handelt es sich um eine Herausstellung der wesentlichen Stilelemente; um wirklich sämtliche Stilelemente darzustellen, fehlt es bis jetzt noch an einer geeigneten Methode[3]). Es wird vorläufig die intuitive Erfassung des Stils angewandt werden müssen, was leider eine vollkommen erschöpfende Darstellung des Stils ausschließt.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit Untersuchungen der geschichtlichen Grundlage der Klavierwerke Chopins, und zwar nur so weit, als die Stilelemente der in Frage kommenden Werke anhand von Spezialarbeiten wirklich feststehen. Daher ist jeder Ausblick auf die Neuromantik unterblieben, die wohl in Einzelheiten Streiflichter zu werfen gestattet, aber jeden gründlichen Vergleich unmöglich macht. Aus diesem Grunde ist auch Schumann nicht berücksichtigt worden, dessen Einfluß auf das Werk Chopins, wie mir scheint, gering, kaum feststellbar ist, der aber zahlreiche Paralellen zu Chopin hat, die festzustellen erst möglich sein wird, wenn der Stil Schumanns in seinen Hauptelementen wirklich klargestellt ist.

---

[1]) Hugo Leichtentritt: Analyse von Chopins Klavierwerken. Max Hesses Verlag. Berlin 1922.

[2]) H. Windakiewiczowa. Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina. Kraków 1926. Dissertation. Verfasserin macht auf ein ganz typisches Beispiel falscher Auslegung aufmerksam. Bei der Analyse der Mazurka op. 30 No. 4 spricht Leichtentritt von dem „Monolog eines Betrübten“ und von „stiller Wut“, während gerade das Gegenteil der Fall ist. Die mehrfache Wiederholung des gleichen Motivs ist vielmehr eine freudige Drehbewegung beim Tanz, ein Ausdruck „ritterlichen Schwunges“ und eines „lebhaften Temperaments.“

[3]) Vergl. hierzu: Ernst Bücken und Paul Mies: Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1923.

Stilelemente.

Es wird, mit wenigen Ausnahmen, jeweilig nur ein Beispiel angeführt werden, da die herausgestellten Elemente so typisch sind, daß es leicht ist, schon bei flüchtiger Betrachtung des Werkes genügend Paralellbeispiele zu finden.

Die Melodik.

1. Die ornamentale Melodik [4]).

Ganz nackte Melodien kommen bei Chopin selten vor, sie sind nach alter Praxis mit Vorschlägen, Pralltrillern, Doppelschlägen und Trillern verziert, die jedoch meistens ausgeschrieben sind. Es gibt unwesentliche und wesentliche Verzierungen bei Chopin. Die unwesentlichen haben rein ornamentale Bedeutung. (Beispiel No. 1 aus Mazurka op. 7 No. 1 [5]).
Die wesentlichen sind unlösbar mit der Melodie verwoben, sodaß es unmöglich erscheint, sie aus dem ganzen Melodiezug herauszulösen. (Beispiel No. 2 aus Nocturne op. 15 No. 2.)

2. Die Bogenform der Melodie.

Der Eindruck des Idyllischen in Chopins Musik ist recht oft auf einen weitgespannten Bogen der Melodie zurückzuführen. (Beispiel No. 3 aus Etüde op. 10 No. 9.)

3. Die abwärtsgeführte Melodie.

Sie ist für Chopin außerordentlich charakteristisch, der schwermütige Zug vieler Kompositionen ist auf diese Linienführung zurückzuführen. (Beispiel No. 4 aus Nocturne op. 72 und Beispiel No. 5 aus Nocturne op. 55 No. 1.) Ein besonders gutes Beispiel, dessen eigenartige Wirkung in der absteigenden Linienführung liegt, ist aus der Mazurka op. 24 No. 4 (Beispiel No. 6). Von Takt 3 ab setzt die Linie immer wieder auf dem C an und jedesmal zieht sie den Bogen tiefer herab (ein eigenartiger Seufzereffekt).

4. Die "unendliche" Melodie.

Dieser Melodietyp kommt auch häufig vor, allerdings weniger als die unter Punkt 2 und 3 angeführten und ist ebenso wie die weite Bogenform ein Ausdruck für das Idyllische. Der Schluß einzelner Phrasen, Perioden oder ganzer Melodiezüge wird verschleiert, Anfang und Ende gehen ineinander über, es entsteht der Eindruck des unendlich Fließenden (Beispiel No. 7 aus Berceuse op. 57).

———————

[4]) Bronisława Wójcik-Keuprulian: Melodika Chopina. Lwów 1930 Unter besonderer Berücksichtigung der ornamentalen Melodik sind hier eine große Anzahl melodischer Stilelemente dargestellt.

[5]) Alle Notenbeispiele befinden sich im Anhang und sind fortlaufend numeriert.

Es sind nicht immer ganze Melodiezüge, die derartig ineinander fließen, häufig zeigt sich dieses Prinzip schon in den kleinsten Formelementen (Beispiel No. 8 aus Prélude No. 2).

5. Das Pendelmotiv.

Es wird hier mit unter dem Kapitel Melodik angeführt, trotzdem das "Motiv" eigentlich ein Formbegriff ist. Jedoch hat dieses Motiv, eben durch die charakteristische Pendelbewegung der Töne, eine eigenartige, melodische Bedeutung, die die Darstellung in diesem Kapitel berechtigt erscheinen läßt (Beispiel No. 9 aus Walzer op. 34).

6. Das Drehmotiv [6]).

Es ist dem Pendelmotiv verwandt, aber es ist nicht gleichmäßig in den Phasen wie jenes. Die Ausschläge nach beiden Seiten sind verschieden. Sowohl das Pendelmotiv wie das Drehmotiv sind ganz besonders charakteristisch für die slavische Volksmusik [6]). Sie bilden einen wesentlichen Bestandteil des Chopinschen Stils, durch den sie auch Aufnahme gefunden haben in die reine Kunstmusik. Aus dem Beispiel No. 10 aus Polonaise op. 53 ist erkenntlich, daß es sich nicht um eine Pendelbewegung handelt, diese müßte sich im zweiten Viertel anders bewegen. An dem Beispiel No. 11 aus Prélude No. 5 erkennen wir deutlich, daß es viel Aehnlichkeit mit dem Pendelmotiv hat, aber doch nicht identisch ist mit diesem. Das Zentrum der Bewegung liegt nicht fest, sondern kreist um die drei Töne b—a—h.

7. Melodiesprünge.

Chopin verwendet sie häufig auch als Ausdrucksmittel. Oft sind sie abwärts gerichtet und an exponierte Stellen gerückt. Absteigende Quarten sind besonders häufig. (Beispiel No. 12 aus Walzer op. 34 No. 3)

8. Die „Bebung".

J. P. Dunn [7]) macht darauf aufmerksam, daß diese eigenartige Bildung bei Chopin oft vorkommt. Er vergleicht sie mit der Bebung bei Phil. Em. Bach und stellt sie folgendermaßen dar: „It consists of the expressiv legatissimo reiteration of one note (generally cres. or dim.). Chopin indicates it by a slur." (Beispiel No. 13 aus Etude op. 25 No. 2)

———————

[6]) Die Bezeichnungen Pendelmotiv und Drehmotiv sind aus polnischen Abhandlungen übernommen. Vergl. H. Windakiewiczowa (s. o.) und Bronisława Wójcik-Keuprulian aus: Szopen. Monografja zbiorowa, Pod Redakją Mateusza Glińskiego. Nakładem miesięcznika „Muzyka" 1932. Der gleiche Artikel ist auch erschienen in der „Revue Musicale" 1931 als: Considérations sur les éléments du stile de Chopin.

[7]) J. P. Dunn: Chopin's Ornamentation. London. Novello and Company. 1921.

9. Das Rezitativ.

Es ist das non plus ultra an Ausdruck bei Chopin. Ein besonders schönes Beispiel zeigt die Polonaise op. 26 No. 2 am Schluß. (Beispiel No. 14) Es ist, als sei das pathetisch gesprochene Wort in Musik übertragen. Die Kunstmittel sind Sprünge nach unten, Tonwiederholung, Tempoverschiebungen, Fermaten.

* *
*

Die harmonischen Stilelemente.

Die Harmonik Chopins ist besonders interessant dadurch, daß sie die allgemeinen Elemente der romantischen Harmonik mit slavischen Elementen verbindet.

I. Erweiterung der Kadenz.

1. Durch die Mollsubdominante.

Man betrachte daraufhin die Nocturnes. Fast in allen ist diese typisch romantische Eintrübung des reinen Dur durch die Mollsubdominante angewandt. (Beispiel No. 15 aus Nocturne op. 9 No. 1)

2. Durch andere, constant auftretende Alterationen:

Tiefalteration der zweiten Stufe (phrygische Sekunde) (Beispiel No. 16 aus Nocturne op. 9 No. 1)
Tiefalteration der sechsten Stufe in Dur, in allen möglichen Akkordverbindungen. Vergl. Beispiel No. 2.)

3. Durch Wechsel-Dominanten.

(Beispiel No. 17 aus Etude op. 25 No. 9)

4. Durch Einschieben von Dominantketten.

(Beispiel No. 18 aus Ballade op. 23)

5. Durch Verwendung der Dominante der Tonika-Parallelen.

(Beispiel No. 19 aus Etude op. 10 No. 5)

6. Durch Tonikalisierung jedes einzelnen Tones.

(D. h. vorübergehend kann jeder Ton der herrschenden Tonart zur Tonika werden und seine Dominante oder auch ihren Vertretungsklang, den Akkord der 7. Stufe, einschalten.) (Beispiel No. 20 aus Impromptu op. 29). Die Möglichkeiten sind unbegrenzt, da auch die alterierten Akkorde, wie z. B. die Mollsubdominante und der Neapolitanische Sextakkord tonikalisiert werden. (Beispiel No. 21 aus Nocturne op. 48 No. 1)

7. Durch chromatische Veränderung der Stammharmonien.

Die Akkorde des folgenden Beispiels sind alle auf die einfachen Stammharmonien zurückzuführen. (Beispiel No. 22 aus Nocturne op. 15 No. 1)

II. Emanzipation des Klanges.

Die ganz besondere Herausstellung des Klanges an sich ist so charakteristisch für das Werk Chopins, daß er mit Recht als der Wegbereiter des Impressionismus gilt. Wie kein anderer der Romantiker pflegte er den Halbton. Die kleinsten Schritte, die sensiblen, chromatischen Färbungen der Stammharmonien, waren ihm Bedürfnis; hier wird etwas aufgehellt — dort etwas getrübt. Wie der Maler seine Farbtupfen in das Bild setzt, so benutzte er den chromatischen Ton. Aber das Besondere ist die Zartheit seines Kolorits; nirgends gibt es eine schreiende Härte, wie wir sie aus der neuen Musik kennen. Der Klang an sich wird nur herausgestellt, weil er schön, eigenartig, geheimnisvoll ist und den Menschen in eine mystische, verzauberte Welt versetzt, nicht, weil er frech die Sinne aufreizt. Es gibt bei Chopin absolut keine harmonische Härten! Mag vielleicht an einigen Stellen bei genauer Analyse eine gewisse Härte in Erscheinung treten, so ist sicher durch Vortragszeichen wie: pp, ritenuto, ritardando, rubato oder auch durch mehrfache Wiederholung der harmonischen Absonderlichkeiten bis zur Einprägung und psychischen Gewöhnung für ein befriedigendes Gleichmaß gesorgt.

1. Emanzipation der Sekunde.

a) Chromatik in horizontaler Richtung. (Beispiel No. 23 aus Etude op. 25 No. 5)

b) Die kleine Sekunde als ostinates Motiv in der Begleitung. (Beispiel No. 24 aus Prélude No. 2)

c) Die Sekunde als dissonierendes Element in der Klangfortschreitung. (Beispiel No. 25 aus Konzert f-moll op. 21)

d) Schwanken um ein Tonzentrum.

Es ist eine besondere Eigenart Chopins, um ein bestimmtes Tonzentrum zu kreisen, ohne das Zentrum wirklich klar herauszustellen. Er geht — wenn man es so grob ausdrücken darf — mit kleinen Schritten (Sekunden) um den Ton herum und gibt dadurch nur ungefähr die Richtung des Tones an. (Beispiel No. 26 aus Nocturne op. 9 No. 1 und Beispiel No. 27 aus Etude op. 10 No. 6)

2. Einschalten von figurativen Klangreihen.

(Beispiel No. 28 aus Impromptu op. 29 für absteigende Sextakkordreihen und Beispiel No. 29 für chromatisch absteigende verminderte Septakkorde aus Etude op. 25 No. 6)

3. Klangfärbungen.

Sie können auf ganz verschiedene Weise entstehen:

a) durch beliebige Alteration der Stammharmonien (vergl. Beispiel No. 22)

b) durch Alteration bestimmter Stufen (vergl. Beispiel No. 15, 16)

c) durch den Dur-moll-Wechsel (Beispiel No. 30 aus Etude op. 10 No. 3)

d) durch Antizipationen. Beispiel No. 31 aus Etude op. 10 No. 1 zeigt, zu welchen absonderlichen Klangmischungen es durch Antizipation kommen kann.

e) durch zufällige Harmoniebildungen, entstanden durch Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten und durch das lineare Streben einzelner Akkordtöne.
Die Klangfärbung durch zufällige Akkordbildungen ist natürlich für jede Musik charakteristisch, aber für Chopin wegen der besonderen Vorliebe für Chromatik und der Häufung der Fälle doch ein bedeutsames Stilelement. Besonders aufregend für seine Zeit mögen die querständischen Vorhalte gewirkt haben. (Beispiel No. 32 aus Ballade op. 23)

Die Vorhalte, Durchgänge und Wechselnoten sind in ihrer klangfarblichen Wirkung so leicht zu erkennen und so überaus häufig, daß zur Erläuterung ein Beispiel genügen wird, in dem alles vereinigt ist. Beispiel für Vorhalt (a) (in diesem Falle ein doppelter chromatischer Vorhalt), chromatischer Durchgang (b) und Wechselnoten(c) aus dem Prélude No. 24. (Beispiel No. 33)
Beispiel No. 34 aus Etude op. 10 No. 4 zeigt das lineare Streben einzelner Akkordtöne. Die Alteration erfolgt nach dem Prinzip, die chromatische Gegenbewegung nicht zu stören. Im Grunde ist es die Folge (V) (V) V I (Dominantkette), aber *f ist alteriert zu fes und *gis zu g.

III. Emanzipation der Fortschreitungen.

Ernst Kurth[8]) weist besonders auf das Prinzip der Emanzipation der Fortschreitungen als ein typisch romantisches hin. Bei Chopin spielt es auch eine bedeutende Rolle. Wie un-

[8]) Ernst Kurth. Romantische Harmonik. Hesses Verlag. Berlin 1923.

gewöhnlich für seine Zeitgenossen die kühnen Fortschreitungen waren, sehen wir an einer Bemerkung von Moscheles, der doch auch ein romantischer Komponist mit gutem handwerklichen Können und ein Virtuose von Ruf war. Er beklagt sich über die harten und schroffen Modulationen: „Immer aber stolpern meine Gedanken und durch sie die Finger bei gewissen harten, unkünstlerischen, mir unbegreiflichen Modulationen.“ [8*]) In Chopins Spätwerken kann man oft geradezu von einer Häufung von Fortschreitungswirkungen sprechen. (Vergl. z. B. Prélude op. 45 und Nocturne op. 37 No. 2). Für unser modernes Ohr sind die Fortschreitungen weniger hart, und wir sind eher geneigt, gerade die Zartheit der Uebergänge, die nie das Schönheitsempfinden verletzen, herauszuhören. Man betrachte z. B. folgende, rein auf Fortschreitungswirkungen beruhende Stelle aus der Mazurka op. 24 No. 4. Wie vermittelnd wirkt hier das pp, dolcissimo, ritenuto. (Beispiel No. 35)

Es ist charakteristisch für Chopins Stil, daß er trotz Rückungen und enharmonischen Modulationen, grelle Fortschreitungen nicht liebt. Außer den schon erwähnten dynamischen und agogischen Vermittlungen sind es vor allen Dingen noch zwei andere Faktoren, durch die der Eindruck besonderer Sanftheit und Ausgeglichenheit in den Uebergängen erzeugt wird:

a) durch Einstimmigkeit.

Beispiel No. 36 aus Etude op. 10 No. 12 zeigt Einstimmigkeit in der Ueberleitung. Sie kommt bei Chopin häufig vor. Da in diesen Ueberleitungen die harmonische Stütze fehlt, sind sie vieldeutig und verwischendie tonalen Gegensätze ihres Anfangs- und Endpunktes, mildern also die Schroffheit.

b) durch den in allen Situationen vermittelnden Halbton.

Beispiel No. 37 aus Nocturne op. 15 No. 1 zeigt die vermittelnde Wirkung des Halbtones in einer diatonischen Modulation.

1. Zusammenstellung der verschiedenen Fortschreitungsarten, die Chopin fast in gleichem Maße verwendet:

a) Einstimmigkeit (vergl. Beispiel No. 36)

b) diatonische Modulation (vergl. Beispiel No. 37)

c) chromatische Modulation (Beispiel No. 38 aus Nocturne op. 9 No. 3. Aus der Dominante in Fis-Dur cis-eis-gis-h wird cis-e- gis-h. In diesem Falle tritt auch eine Verbindung mit „Klangfärbung“ auf, fis ist Antizipation und g erniedrigte Sexte.)

[8*]) Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebuchblättern herausgegeben von seiner Frau. Leipzig 1872.

d) enharmonische Modulation und Verwechselung.
Die enharmonischen Fortschreitungen sind von Chopin ganz besonders, man möchte sagen „entdeckt" worden. Es ist allerdings nicht schwer, schon vor Chopin häufig — besonders bei Schubert — Enharmonik nachzuweisen, doch handelt es sich dabei selten um so bewußte und konstante Häufungen von enharmonischen Fortschreitungen wie bei Chopin. (Beispiel No. 39 aus Etude op. 10 No. 4 für enharmonische Modulation, — ais = b, dis = es — und Beispiel No. 40 aus Prélude No. 17 für enharmonische Verwechselung, — gis-h-dis = as-ces-es —)

e) Rückungen.

Die Rückungen kommen meist in Verbindung mit der Sequenz vor.

2. Die Sequenz.

Die Sequenz ist eines der wesentlichsten Stilelemente Chopins und nimmt in seinen Kompositionen eine entscheidendere Stellung ein als bei allen romantischen Vorgängern und Zeitgenossen. Erst bei Wagner spielt das Sequenzprinzip eine ähnliche, vielleicht noch bedeutendere Rolle. Jedenfalls halte ich es für richtig, bei einer historischen Grundlegung der Wagnerschen Sequenz die Sequenz Chopins nicht unberücksichtigt zu lassen. Selbstverständlich erscheint die Sequenz bei Wagner in ganz anderer Art. Schon der größere Klangkörper des Orchesters verlangt andere Dimensionen und gibt ganz andere Möglichkeiten bezüglich der Anzahl der Wiederholungen einzelner Sequenzglieder.

Die häufige Anwendung der Sequenz bei Chopin ist meiner Ansicht nach vor allen Dingen zurückzuführen auf sein inniges Verwachsensein mit der polnischen Volksmusik. Für diese ist ganz besonders die Wiederholung[9]) charakteristisch und letzten Endes ist die Sequenz ja auch nichts anderes als ein fortgesetztes Wiederholen. Bevor nun von den speziellen Neuerungen der Sequenz bei Chopin die Rede sein soll, möchte ich versuchen, den Begriff Sequenz, der noch wie leider fast alle musiktheoretischen Begriffe nur in der Klassik wurzelt, zu erweitern. Die klassische Auffassung der Sequenz kann schon darum nicht von der Romantik übernommen werden, da sie sich von allem strengen Schematismus abwendet. Der romantische Komponist hat in viel geringerem Maße als der Klassiker weder die Ruhe für genaue Wiederholung der Einzelglieder noch für ein längeres Aneinanderreihen der Glie-

[9]) H. Windakiewiczowa zeigt z.B., daß der Unterschied der 4taktigen Phrase der Klassik und der polnischen Volksmusik wesentlich ist und an der Wiederholung des Eintakters liegt. Der übliche Bau der 4takter ist: aabb, aabc, aaab, abcc, in der Einleitung häufig sogar aaaa.

der. Daher halte ich es für notwendig, den Begriff Sequenz auch auf solche Bildungen anzuwenden, die nur aus zwei Gliedern bestehen und in den verschiedenen Wiederholungen kleine melodische, harmonische, satztechnische und rythmische Abweichungen haben. Damit ist also nur das übrig geblieben, was die Sequenz von der einfachen Wiederholung eines Motivs trennt, nämlich die Reihung in aufsteigender und absteigender Linie in konstantem Abstand.

Für Chopin ist eine außerordentlich freie Anwendung der Sequenz charakteristisch. Er vermeidet jeglichen Schematismus und läßt nur wenige Glieder der gleichen Art auf einander folgen. Niemals wird eine Sequenz „zu Tode geritten". Eine ganz neue Auffassung der Sequenz zeigt Beispiel No. 41 aus der Ballade op. 23. Es ist eine Sequenz, die aber durch den melodischen Ausdruckswillen in ihren einzelnen Gliedern nicht stetig gradlinig fällt. Fiele das dritte Glied aus, wäre es eine chromatisch absteigende Sequenz, die allerdings in ihren einzelnen Gliedern auch recht frei behandelt ist. Diese, in der Folge der Einzelglieder stark melodisch empfundene Sequenz, ist bei Chopin häufig. — Es liegt hier eine ganz neue und eigenartige Auffassung des Sequenzprinzips zu Grunde. Wie in der Melodie die einzelnen Töne, so sind in dieser Sequenz ganze Phrasen von einem Bewegungszug erfaßt und mitgerissen. Man könnte daher auch die Sequenz als Melodiezug definieren, der nicht aus Einzeltönen, sondern aus ganzen Motiven besteht — und noch mehr: aus Motiven mit ihren ganzen Klangkomplexen. Aus diesem Grunde sind es aber meist nur sehr einfache Bewegungsformen, gewöhnlich in gradliniger Steigung oder Senkung.

Häufig ist bei Chopin die chromatische Sequenz (Beispiel No. 42 aus Etude op. 10 No. 3) und die Terzsequenz. (Beispiel No. 43 aus Prélude No. 17)

IV. Liegestimmen.

In ihrer Wirkung gehören die Liegestimmen in Absatz II: Emanzipation des Klanges; jedoch werden sie besonders erwähnt, weil sie das Hauptelement von Chopins harmonischem Stil überhaupt sind (vergl. Ernst Kurth s. o.) und weil in ihnen sich sowohl ein typisch romantisches Stilelement, wie auch eine von der slavischen Volksmusik stammende harmonische Eigenart zeigt. Man vergleiche nur z. B. die Fieldschen Nocturnes mit ihren traumhaften Schlüssen über Liegestimmen, die schon dieses ganz besonders auffällige und wesentliche Stilelement Chopins vorweg nehmen und die ganz anderen Liegestimmen in den Mazurken Chopins.

1. Liegestimmen (liegende Bässe) aus der Volksmusik. (Beispiel No. 44 aus Mazurka op. 56 No. 2.) Die liegende

Quinte im Baß ist wie eine einfache, sich nicht von der Stelle bewegende Dudelsackbegleitung. Chopin benutzt dieses Element in seinen Mazurken häufig in übertragenem, gleichsam symbolhaftem Sinne, vergl. Beispiel No. 6; es kommt auch in den Walzern vor, vergl. Beispiel No. 9.

2. Ostinate Motive.

Anschließend möchte ich gleich eine für Chopin ebenfalls charakteristische, aus der Volksmusik stammende, harmonische Eigenart nennen, die nicht ganz in dieses Kapitel gehört, aber doch nahe verwandt ist: die Verwendung der ostinaten Motive. Hier handelt es sich nicht um einzelne Stimmen, die liegen bleiben, sondern um bestimmte Bewegungszüge, die konstant wiederkehren. (Beispiel No. 45 aus Polonaise op. 53)

3. Allgemein romantische Liegestimmen.

Am häufigsten sind die typisch romantischen Liegestimmen, die besonders das Klangsinnliche in den Vordergrund rücken. (Beispiel No. 46 aus Nocturne op. 27 No. 1)

4. Kombinationen.

a) Liegestimmen in Verbindung mit verminderten Septakkorden. (Beispiel No. 47 aus Etude op. 10 No. 1)

b) Liegestimmen in Verbindung mit Sequenzen. (Beispiel No. 48 aus Ballade op. 23)

V. Chromatische Färbungen.

Die chromatischen Färbungen sind herzuleiten aus der von Chopin so genau gekannten polnischen Volksmusik. Bei H. Windakiewiczowa (s. o.) finden wir für eine immer wiederkehrende Wendung die Bezeichnung „reversible“ Chromatik; darunter ist zu verstehen, daß ein Ton hintereinander chromatisch verändert und einfach erscheint. Sie ist für alle Kompositionen Chopins charakteristisch, also auch übertragen auf die reinen Kunstgattungen. (Beispiel No. 49 aus Mazurka op. 17 No. 3 und Beispiel No. 50 aus Prélude No. 11)

VI. Archaische Elemente.

Die archaischen Elemente sind fast ausschließlich für die Mazurken charakteristisch.

1. Die lydische Quarte. (Beispiel No. 51 aus Mazurka op. 7 No. 1)

2. Die phrygische Sekunde. (Beispiel No. 52 aus Mazurka op. 41 No. 1)

Daneben kommen noch andere Alterationen vor, die von den Kirchentönen oder auch von Skalenbildungen anderer Musik-

INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA

kulturen, z. B. des Magyarischen, herzuleiten sind. An einigen Stellen kommen auch plagale Wendungen vor. Jedoch sind diese Fälle selten und nicht als wesentliche Stilelemente zu bezeichnen.

* * *

Der Klaviersatz.

1. Das Arpeggio.

Von besonderer Wirkung ist das auf größte Klangfläche ausgezogene Akkordarpeggio. Blitzschnell oder auch langsam mit rückläufiger Bewegung werden weite Flächen umspannt, sodaß sich, noch verstärkt durch die Resonanzwirkung des Pedals, das für Chopin so bezeichnende Schweben und Rauschen des Klanges ergibt.

a) Das weit auseinandergelegte Arpeggio.

Häufig ist bei ihm das Dezimen-Arpeggio, doch kommen ebenfalls viel weitere Spannungen vor; z. B.: in der Begleitfigur des Trauermarsches der b-moll Sonate. (Beispiel No. 53)

b) Das figurative Arpeggio. (Beispiel No. 54 aus Etude op. 10 No. 8)

c) Das kurze Akkordarpeggio.
(Beispiel No. 55 aus Etude op. 10 No. 8)

2. Oktav-, Sexten- und Terz-Melodien.

Chopin lauscht dem Klavier die intimsten Klangmöglichkeiten ab. Um den schnell verklingenden Klavierton länger zu erhalten, verwendet er, wie alle Klavierkomponisten vor ihm, das Ornament, aber er benutzt noch ein anderes, in dieser Weise von wenigen Komponisten vor ihm erkanntes Mittel der Tonbelebung und der Klangsteigerung: die Oktavmelodie (Beispiel No. 55 a aus der Polonaise op. 44), die Sextenmelodie (Beispiel No. 56 aus Valse brillante op. 34 No. 1) und die Terzenmelodie (Beispiel No. 57 aus Nocturne op. 27 No. 2)

Außerdem kommen die verschiedensten Arten von Klangstützen vor.

3. Benutzung der klanglichen Gegensätze der Lagen.

Hier müssen wir wieder die Einwirkungen der polnischen Volksmusik berücksichtigen. Es gibt nämlich die „orchestrale" Auffassung der Lagen, so wie wir sie von Beethoven her kennen, und eine „vokale" Auffassung, die mit der polnischen Volksmusik in Beziehung zu bringen ist. Beethoven benutzt die Lagen des Klaviers gleichsam als Klangkörper (man denke nur an die Akkord-Tremoli). Chopin benutzt sie vielfach auch so, wahrscheinlich unter dem direkten Einfluß des Beethovenschen Klaviersatzes. Aber außerdem wendet er auch, beeinflußt von der polnischen Tanzmusik, die dialogische und wechselchörige [10]) Gegenüberstellung einzelner Phrasen und Perioden an.

a) „orchestrale" Gegenüberstellung der Lagen. (Beispiel No. 91) aus Polonaise op. 40 No. 1.)

b) „vokale" Gegenüberstellung der Lagen.
(Beispiel No. 58 aus Mazurka op. 30 No. 1). Der Eindruck von hohen, hellen (weiblichen) Stimmen wird noch verstärkt durch das piano, während die tieferen Stimmen durch das forte bezeichnet sind. Die „vokale" Gegenüberstellung kommt in allen Kompositionen vor, ist also nicht nur charakteristisch für die Mazurken, z. B. in dem Prélude No. 7. (Beispiel No. 59)

4. Polymelodische Satzweise.

Wie alle große homophone Musik ist auch Chopins Werk durchsetzt mit polyphonen Elementen. Jedoch ist diese Polyphonie nicht gleichzusetzen mit der Polyphonie eines Joh. Seb. Bach, trotzdem sie wahrscheinlich auf ihn zurückzuführen ist und eine Art Reflexion seines strengen vielstimmigen Satzes darstellt. Vielmehr ist es eine Mehrstimmigkeit, die alle Zeichen der romantischen Prinziplosigkeit aufweist: irgendwo taucht plötzlich eine Stimme auf, irgendwo hört sie auf. (Beispiel No. 61 aus Nocturne op. 55 No. 2). Der Wille zu einer gewissen Mehrstimmigkeit zeigt sich bei Chopin in einer streckenweise besonders sorgfältigen Führung der Mittelstimmen. (Beispiel No. 61 aus Mazurka op. 24 No. 4). Eigenartig macht sich das Prinzip der Polymelodik im figurativen Satz geltend. Das Klangbild wird auf diese Weise wunderbar bereichert. (Beispiel No. 62 aus Etude op. 25 No. 1)

———————

[10]) Diese Unterscheidung befindet sich bei H. Windakiewiczowa (s. o.). Die dialogische Satzweise unterscheidet sich von der wechselchörigen nur durch kürzere Motivdauer. Das Dialogmotiv besteht meist nur aus einem Takt.

Abschließend soll noch gesagt werden, daß Chopins Erfindungskraft in Figurationen unerschöpflich ist. Man betrachte nur die wechselvollen Begleitfiguren und die Fülle der Möglichkeiten in den figurierten Arpeggios. Wieder spielt hier der Halbton eine wichtige Rolle. Chopin läßt sich sowohl in rein klanglicher Beziehung von ihm inspieren, wie auch — dieses Moment dürfen wir in dem Chopinschen Klaviersatz nicht außer Acht lassen — vom Manuellen, von dem Nebeneinander der Ober- und Untertasten. Er läßt sich als geborener Virtuose oft vom „Fingerverstand" leiten. Sehr viel verwendet er eine Figuration, die von der Hand aus, aus der chromatischen Verengerung oder Erweiterung eines Intervalls, entstanden ist. (Beispiel No. 63 aus Nocturne op. 27 No. 2)

Vom pianistischen Standpunkt betrachtet, ist die weite Spannung der Hand in den Arpeggios und Sprüngen bemerkenswert und für seinen virtuosen Stil charakteristisch.

Auffallend ist auch die Bevorzugung von Tonarten mit vielen Vorzeichen. Es ist verfehlt, dieses irgendwie mit Tonarten-Charakteristik in Beziehung zu bringen [11]) oder anzunehmen, daß Chopin dies aus pianistischen Gründen zur besseren „Handlichkeit" so eingerichtet habe, (wie V. d'Indy [11]) behauptet haben soll). Kein Spieler wird sagenn können, daß Chopin Rücksicht nimmt auf das „Handgemäße". Der Grund ist wahrscheinlich der, daß Chopin mit den Tonarten mit wenig Vorzeichen, weil sie leichter zu spielen sind, etwas Einfaches verband und vielleicht, weil sie die Tonarten der Laien sind, seine Schöpfungen nicht von jenen entweiht wissen wollte. Er schrieb nicht für den Durchschnittslaien, sondern nur für einen Kreis Auserwählter, — und für diesen flüchtete er sich in die entlegendsten Tonarten. Der Beweis, daß er mit den „leichten" Tonarten etwas Schlichtes und Einfaches verband, ist, daß er für choralartige, religiöse Partien, sowie in seinen Mazurken, da, wo er einfache melodische Wendungen der Volksmusik zu Gehör bringen wollte, in der Regel Tonarten mit wenig Vorzeichen verwendet.

* * *

———————

[11]) Louis Aguettant: Le sens expressif des tonalités dans la musique de Chopin. Revue Musicale 1931.

Rhythmische und metrische Stilelemente.

Die besonders auffallenden Eigenarten des rhythmischen und metrischen Ablaufes stammen aus der polnischen Volksmusik. Bei keinem Komponisten der klassischen oder romantischen Epoche finden wir ein solches rhythmisches Ballancement — das, ursprünglich dem polnischen Tanz entstammend, — übertragen auf die reine Kunstmusik, wie kein anderes Element dazu geschaffen zu scheint, das Schwanken der Stimmungen und Launen des Romantikers darzustellen.

1. Polyrhythmik.

Die Art des Taktgegensatzes, wie Beispiel No. 64 aus Mazurka op. 17 No. 1 zeigt, ist der Keim für alle rhythmischen Ballancements bei Chopin; die Begleitfigur geht im Dreivierteltakt streng weiter, während die Melodie in naiver Unbekümmertheit, wie es für den Volkstanz charakteristisch ist, plötzlich in den Zweivierteltakt springt. In allen Gattungen ist dieses für Chopin außerordentlich charakteristische Stilelement überaus häufig. Ich führe verschiedene Beispiele an, die in steigendem Maße zeigen, wie dieses Element, ins Symbolhafte gehoben, von eigenartig psychologischer Wirkung ist. (Beispiel No. 65 aus Walzer op. 34 No. 3 und Beispiel No. 66 aus Ballade op. 23)

2. Einige konstante, rhythmische Gepflogenheiten.

a) Der Wechsel von Duole (Quartole) und Triole. (Beispiel No. 67 aus Mazurka op. 24 No. 2 und Beispiel No. 68 aus Scherzo op. 31)

b) Synkopische Konfliktrhythmen. (Beispiel No. 69 aus Nocturne op. 9 No. 3)

Immer sind solche freien rhythmischen Bildungen, die sich nur mit Mühe in das Taktmaß zu fügen scheinen, wie Beispiel No. 70 aus Walzer op. 34 No. 2 zeigt, von besonderer psychologischer Wirkung.

3. Akzentverschiebungen.

H. Windakiewiczowa zeigt, (s. o.) daß auch die eigenartigen Chopinschen Akzentverschiebungen aus der polnischen Volksmusik stammen. (Beispiel No. 71 aus Mazurka op. 7 No. 4) In allen Kompositionen finden sich diese verschobenen Akzente, die, wo sie von der Tanzform losgelöst, gleichsam ins Psychische übertragen worden zu sein scheinen, ein wirkungsvolles Ausdrucksmoment sind. (Beispiel No. 72 aus Nocturne op. 9 No. 1) Eine Anwendung kehrt häufig wieder: eine „perpetuo-mobile"-Figuration macht einen Anstieg in Triolen, der Abstieg erfolgt in Triolen von duolischer Wirkung. Leichtentritt macht hier die treffende Bemerkung, daß hier der Eindruck erweckt würde, „als greife man einem rasch kreisenden Rad in die Speichen — —". (Beispiel No. 73 aus Impromptu op. 29)

Formale Elemente.

Chopin bedient sich hauptsächlich der klassischen Formen, und seine Stärke liegt, wie bei allen Romantikern dieser Epoche, in den kleinen Formen.

Erwähnt werden muß noch die Eigenartigkeit seiner Einleitungen. Er benutzt häufiger Einleitungen als zu seiner Zeit üblich war, nur Beethoven wendet sie zuweilen in ähnlich charakteristischer Weise in seinen Sonaten an. Chopin mag immerhin von den Beethovenschen Einleitungen angeregt worden sein, aber der Einfluß der polnischen Volksmusik spielt auch hier wieder eine entscheidende Rolle. H. Windakiewiczowa weist auf die Einleitungen in den Mazurken hin. Sie bestehen häufig nur aus einem Ton, der oft als Auftakt notiert, aber nie als Auftakt gemeint ist, und der recht lang, als wäre er mit einer Fermate versehen, ausgehalten werden muß[12]). H. Windakiewiczowa nennt das „Bedenkzeit des Musikers". — Daß Chopin diese Einleitungen immer reicher und komplizierter ausgestaltete, lag nahe. Charakteristisch für seinen Stil sind

a) dominantische Einleitungen. Ein gutes Beispiel ist die 16taktige Einleitung auf der Dominante der „Valse brillante" op. 34 No. 1.

b) das Hineinmodulieren in die Tonika. (Beispiel No. 74 aus Mazurka op. 24 No. 4)

Musikpsychologische Betrachtungen.

Zum Schluß der Betrachtung des Chopinschen Stils möchte ich noch auf einige wesentliche Elemente hinweisen, die rein psychologischer Natur sind, und die, dürfte man sich nur musiktheoretischer Begriffe bedienen, wohl überhaupt unausgesprochen bleiben müßten. Chopin war einer der sensibelsten Romantiker, und es ist selbstverständlich, daß dies auch in seinen Werken in Erscheinung tritt.

Es ist vielleicht schon manchem Hörer aufgefallen, daß die Musik Chopins nicht eigentlich tief erschüttert, daß sie den Hörer nicht in krampfhafter Spannung zurückläßt, aus der er sich irgendwie wieder herausfinden muß. Sie läßt vielmehr eine unendlich glückselige Entspannung zurück. Das ist keineswegs auf eine nur die Oberfläche berührende musikalische Produktivität zurückzuführen, — es besteht wohl kein Zweifel darüber, daß Chopin als Genie Großes und Ewiges zu sagen hatte, — sondern auf einem tief in der

[12]) Die in manchen Ausgaben notierte Einbeziehung dieses Tones unter den Phrasierungsbogen ist also verkehrt, denn die Mazurka beginnt immer auf gutem Taktteil.

Persönlichkeit verankertem Bedürfnis nach Harmonie, Gleichmaß und Schönheit. Es gibt genug Erschütterndes in der Musik Chopins, es ist sogar ein Dämon in ihm, der ihm Beethoven nahe bringt, aber ebenso stark ist sein Sinn nach außen gewandt, auf Schönheit und glückselige Entspannung. Niecks[13]) und auch Schumann[14]) berichten, daß er es liebte, nach dem Vortrag irgend einer seiner Kompositionen mit einem höchst unangenehmen, pfeifenden Glissando über die Tastatur zu fahren, und Niecks berichtet weiter, daß er oft danach Proben seines stark ausgeprägten mimischen Talents zeigte, irgend eine Persönlichkeit karikierte, lächerliche Grimassen schnitt — und das alles, um den Eindruck seiner Musik zu verwischen! In seinen Kompositionen macht sich dieses Ausgleichen und Vermitteln von Gegensätzen auf die verschiedenste Weise geltend. Man betrachte z. B. das Nocturne No. 7 als Ganzes! Durch den Wechsel der Stimmungen wird eine eigenartig nervöse Spannung erzeugt, aber plötzlich vor dem Schluß wird alles in ein wunderbares Gleichmaß gebracht durch ein friedvolles Cis-Dur, — piano, — callando, — rallentando —. Dieses „Versöhnen" ist überaus häufig. Der umgekehrte Fall, daß in einem gleichmäßig trübsinnigen Verlauf durch ein plötzliches Aufraffen der Eindruck des übermäßig Melancholischen oder Passiven verwischt wird, kommt selten vor. Ein Aufwand an Energie als Ausgleich der Grundstimmung kommt schon darum nicht in Frage, weil es ja gerade die Absicht Chopins ist, die kraftvollen Entladungen, Spannungen und Leidenschaften auszulöschen! Entspannung, Lösung, Glückseligkeit — das ist die Sehnsucht in fast allen Chopinschen Kompositionen. Es gibt also ein Stilelement, das ich als das Stilelement der „Vermittlung" bezeichnen möchte, welches außerordentlich verschieden angewandt wird. Im Folgenden wird nun auf zwei besonders charakteristische Erscheinungen hingewiesen:

1. die Vermittlung bei Fortschreitungen.

Auf die Vermittlung bei Fortschreitungen habe ich schon hingewiesen. Sie besteht einmal in einer besonderen Verwebung der Tonarten durch Liegestimmen, außerdem kann sie bestehen in Einstimmigkeit und besonderen Vorschriften der Interpretation, z. B. dynamisch als: decrescendo, piano —, agogisch als: ritardando, ritenuto, rallentando, rubato.

2. die Vermittlung durch das Ornament.

Auf die Vermittlung durch das Ornament hat Dunn (s. o.) hingewiesen, besonders in einem Fall:

---

[13]) Friedrich Niecks: Friedrich Chopin als Mensch und Musiker. Uebertragen von W. Langhans. Leipzig 1890.

[14]) Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig: 1871.

a) der Vermittlung der Lagen[15]) (Beispiel No. 75 aus Ballade op. 47)

Außerdem wirkt es aber auch vermittelnd bei

b) diatonischen Fortschreitungen. (Beispiel No. 76 aus Impromptu op. 29) und als Vermittlung bei

c) isolierten Einzeltönen der Melodie, bei Sprüngen. (Beispiel No. 77 aus Nocturne op. 15 No. 2)

Es gibt in Chopins Stil noch ein ganz eigenartiges Phänomen, das immer wieder in allen Würdigungen seines Werkes irgendwie erwähnt wird, jedoch immer nur umschrieben mit mehr oder weniger poetischen Vergleichen —, ein Phänomen, das eines der Hauptgründe für all die unzähligen literarischen Ergüsse ist, die über Chopin in ganz auffallendem Maße bestehen. M. Breithaupt[16]) ist der einzige gewesen, der dem Problem näher kam, indem er bei Chopin von einer „triebhaften Erfassung des Naturrhythmus" sprach. Die Engländer mit ihrem starken Realitätssinn waren auch schon auf der richtigen Fährte, wenn auch die Ausdrücke recht primitiv sind; mit Naivität wiederholten die Engländerinnen schon zu Lebzeiten Chopins immer wieder, daß seine Musik „like water" sei. Auch Dunn (s. o.) brauchte noch einen ähnlichen Vergleich, wenn er von „swelling of a river", „opening of the sluice—gates" spricht.

Besonders ermutigt durch die wirklich auf den Grund der psychischen Quellen gehende Stilbetrachtung von Ernst Kurth (s. o.), glaube ich, nicht vom streng wissenschaftlichen Wege abzuweichen, wenn ich ausspreche, daß die Einzigartigkeit des Chopinschen Stils vor allen Dingen in der triebhaften Anwendung der natürlichen „Urbewegungen" liegt.

Für die Romantik ist die Entdeckung des Unterbewußten charakteristisch[17]); überall ist es das Hineinhorchen in das Ich, das die Künstler zu eigenartigen Offenbarungen zwingt. Sie spüren die Einbezogenheit in das All, sie finden den Rhythmus des All in ihrer eigenen Psyche wieder und versuchen, ihn bis an die Oberfläche, das Kunstwerk, zu reflektieren.

Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, an einigen Beispielen zu erläutern, in welcher Weise diese „natürlichen Urbewegungen" in Erscheinung treten.

---

[15]) Dunn: „it is further characteristic of Chopins fondness for gliding movements that when passing from one octave to the next he does not leap boldly as other composers do, but builds a ladder or staircase of tones to make the ascent or descent easier."

[16]) M. Breithaupt. Frédéric Chopin. Zeitschrift: „Die Musik" 8. Jahrgang No. 1.

[17]) Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik. 1901.

1. Das Fallen.

Beispiel No. 78 aus Nocturne op. 15 No. 2 zeigt bis zur punktierten Linie eine vollendete Fallbewegung. Bewogen durch unsere Erziehung im Geiste der Technik, möchte man annehmen, daß es sich hier um eine musikalische Demonstration des Fallgesetzes handelt, so realistisch ist die Fallbeschleunigung dargestellt.

2. Das Auspendeln.

a) nach einem großem Schwunge. (Beispiel No. 79 aus Impromptu op. 36)

b) nach einem Fall, vergl. Beispiel No. 78.

3. Das Drehen.

Er entwickelt sämtliche Phasen des Drehens: das langsame Inschwungsetzen, Höhepunkt der Drehbewegung und Auspendeln. (Beispiel No. 80 aus Mazurka op. 30 No. 4)

4. Die (unendliche) Wellenbewegung.

Es ist dabei immer die natürliche Bewegung erfaßt, d. h. kein Wellenzug ist schematisch dem vorhergehenden gleich, vielmehr ist alles voller Leben. Vergl. die Berceuse oder die Etude op. 25 No. 1.

* * *

Die geschichtliche Grundlage.

Einleitung.

Eine der Hauptaufgaben des geschichtlichen Teils ist, herauszustellen, wie tief das Werk Chopins in der deutschen Musik verwurzelt ist, sodaß es berechtigt erscheint, ihn nicht nur wegen seiner Bedeutung für die romantische Nachfolge in Deutschland in unserer Musikgeschichte rühmlichst zu erwähnen. Schon die Tatsache, daß sein Lehrer Joseph Elsner ein aus Grottkau in Oberschlesien gebürtigter Deutscher war, der auch trotz seiner Wahlheimat Polen ein Deutscher blieb, daß sein erster Klavierlehrer, der Böhme Adalbert Zywny, „aus der Schule Johann Sebastian Bachs“ war[18]), der ihn mit Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, später mit Hummel und Ries bekannt machte, und daß seine Lieblingsmeister Bach und Mozart waren, ist genug Beweis, daß trotz aller polnischen Nationalfärbung seines Werkes, die den Grundkern seiner Musik bildet und die zu leugnen natürlich keineswegs meine Absicht ist, ein gewisses deutsches Fundament in seinem Werk wohl vorhanden ist.

Leider ist es nicht immer mit Bestimmtheit zu sagen, welche Werke er nun tatsächlich gekannt hat, und wann er sie kennen lernte. Niecks teilt den Lehrgang von einigen seiner Schüler mit, — das ist eine der wenigen bestimmten Angaben von Werken. Jedoch müssen wir annehmen, daß Chopin außerordentlich viel gekannt hat. Hoesick und Niecks betonen immer wieder, wie sehr er über alle Neuerscheinungen unterrichtet war, und daß er täglicher Gast in den Musikalienhandlungen war.

Es wird nun im Folgenden der Versuch gemacht, auf verschiedene Weise, d. h. durch verschiedenartige Problemstellung, die historischen Beziehungen und Parallelen zu seinen Vorgängern zu untersuchen:

1. seine Beziehungen zu einzelnen Meistern und nationale Einflüsse.

2. seine Beziehungen zu einzelnen Epochen und Meistern der vorangehenden Klaviermusik.

3. die Betrachtung der von ihm angewandten Formen, Bezeichnungen und ihre Verwurzelung.

Durch die teilweise Ueberschneidung der verschiedenen Themen wird es besonders gut möglich sein, sich ein klares Bild von seiner geschichtlichen Bedeutung gegenüber allen vorangehenden historischen Entwicklungsphasen der Klaviermusik zu machen. Nur da, wo es sich um seine geschichtliche Stel-

[18]) Ferdinand Hoesick. Chopin. Życie i twórczość. Warszawa 1911.

lung in Polen handelt, muß von vornherein darauf hingewiesen werden, daß diese Arbeit nicht erschöpfend sein kann. Das Material aus Polen ist schwer zu beschaffen, außerdem ist die Musikwissenschaft in Polen noch in ihren Anfängen, sodaß wenig Vorarbeit geleistet ist und die Musikwissenschaftler sich selbst noch nicht einmal darüber einig sind, ob das spezifisch Polnische in der Kunst Chopins überhaupt Vorbilder in Polen gehabt hat oder nicht, — ob er der Erste in der polnischen Musik ist, oder ob er auf einer polnischen Musiktradition fußt[19]). Im Folgenden halten wir uns diesbezüglich an die Ausführungen von Henry Opieńsky, unter Benutzung seiner knappen, auf das Wesentliche konzentrierten, polnischen Musikgeschichte[20]).

* * *

[19]) Szopen Monografja zbiorawa. Pod Redakją Mateusza Glińskiego. Nakładem miesiecznika „Muzyka“ 1932. Daraus vergl. die beiden Artikel: St. Niewiadomski: Fryderyk Szopen a Polska (er behauptet, daß Chopin ohne eigentliches Vorbild in Polen sei, denn keiner der vorangehenden Komponisten habe mehr als eine Kopie des Volkstümlichen gegeben, aber nicht, wie Chopin, das spezifisch Polnische symbolisiert) und: Henry Opieński: Zródła twórczóści Szopena. (Ebenfalls erschienen in der „Revue Musicale“ 1931 als „Les sources polonaises de la musique de Chopin“. Opieński behauptet, daß Chopins Kunst ohne die Komponisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts gar nicht denkbar sei, und nach verschiedenen seiner Belege halten wir Opieńskis Ansicht für wahrscheinlicher.

[20]) Henry Opieński: „La musique polonaise“. Paris 1918.

Die von Chopin selbst immer wieder genannten Lieblingsmeister sind Mozart und Bach. Von Beethoven ist bedeutend weniger die Rede, und doch hat Beethoven, wie wir noch sehen werden, einen ganz entschieden starken Einfluß auf das Werk gehabt.

In Chopins Jugendwerken findet sich manche Reminiszenz an Mozart. Seine Phantasie über „La ci darem la mano“ aus Mozarts „Don Juan“ ist ein weiteres Beispiel für seine Mozartverehrung. Aber es ist außerordentlich schwer, wirklich geistige Parallelen zwischen den Werken beider zu ziehen. Vielleicht hat Mozart einen Einfluß auf die Kantabilität seines Klaviertones gehabt, vielleicht auf seine Verzierungen. Es ist jedenfalls schwer festzustellen, da durch die bedeutsamen Einwirkungen Hummels der schlichtere Mozart nicht mehr klar zu erkennen und herauszuschälen ist. Ein liebevolles Bekennen zu einem Meister hat ja nicht immer seine Assimilierung zur Folge, denn gerade die Unerreichbarkeit ist das Wesen des Ideals. Wie alle Genies hatte Chopin eine bestimmte Vorstellung von „Großer Musik“ und blieb seiner von früher Jugend an gefaßten Liebe sein ganzes Leben hindurch treu. Aber es war doch zu viel, was ihn hinderte, ein der Mozartschen Sphäre verwandtes Kunstwerk zu schaffen. Einmal war er geborener Virtuose, der sich bei der Formung seiner Ideen zu gleicher Zeit von Herz und Fingern inspirieren ließ, außerdem von ganz anderer Beschaffenheit der Nerven, und vor allen Dingen war Chopin ein Mensch der Gesellschaft, dem es für derartige musikalische Inhalte, wie sie für Mozart typisch sind, an Unbefangenheit und Hemmungslosigkeit fehlte.

Sein Verhältnis zu Bach ist von zwei Seiten her zu beleuchten, vom rein Musikalischen und vom Spieltechnischen, denn sein rein pianistisches Interesse an den Werken ist nicht zu übersehen. Ganz besonders schätzte er das „Wohltemperierte Klavier“. Niecks berichtet, daß er sämtliche Präludien und Fugen auswendig spielte, und daß er sich durch Bach-Spielen für seine Konzerte vorbereitete. Die Einsicht von dem nicht zu überbietenden Wert der Bachschen Fugen mit ihrer geistigen Unerschöpflichkeit und technischen Vielseitigkeit — gleichmäßige Beteiligung aller Finger — ist für einen Virtuosen wie Chopin wenig erstaunlich.

In seinen Kompositionen läßt sich sein intensives Bach-Studium leichter nachweisen als der Mozartsche Einfluß, es muß aber bei allen folgenden Ausführungen vorweg betont werden, daß die eigentliche Brücke zu Bach das rein pianistische Interesse Chopins ist. Die wahrscheinlichen Beeinflussungen sind satztechnischer Art. Ueberall da, wo wir es mit Ansätzen polyphoner oder polymelodischer Schreibart

zu tun haben, dürfen wir getrost den Schatten Bachs annehmen; denn soweit biographisch feststeht, hat Chopin sich mit keinem anderen Meister polyphoner Satzkunst beschäftigt.

Immer wieder tauchen bei Chopin Ansätze zu einer Mehrstimmigkeit auf, jedoch bringt er es selten über zwei reale Stimmen hinaus. Besonders auffallend ist, daß die polyphonen Elemente in seinem Spätstil immer deutlicher in Erscheinung treten. Hat es ihn, ähnlich wie Schubert, vielleicht gedrängt, Fugen zu komponieren? Die Mazurken verlieren dadurch immer mehr ihren Tanzcharakter, — sogar in seiner h-moll Sonate wendet er eine Art Fugato in der Durchführung recht auffallend und nicht ganz am Platze an.

Bezeichnend für die musikalische Veranlagung Chopins ist, daß es nur bei Ansätzen zur Polyphonie blieb. Für eine musikalische Form wie die Fuge, hatte er als typisch romantischer Musiker weder die geistige Disziplin noch Ausdauer. Alles, was bei Chopin an Polyphonie erscheint, ist mehr als Reflexion über die Polyphonie zu bezeichnen. Eine besondere Form ist z. B. die von Chopin in so reichem Maße angewandte Poymelodik; ebenfalls sein Prinzip, homophone Elemente mit polyphonen in eigenartiger Weise zu mischen.

Im Folgenden werden einige Beispiele zeigen, zu welchen Bildungen es bei Chopin als Nachklang des polyphonen Satzes eines Johann Sebastian Bachs kommen kann.

1. Nachahmung in der Oktave und Quinte. (Beispiel No. 81 aus Mazurka op. 50 No. 3) Leichtentritt weist mit Recht auf eine entfernte Aehnlichkeit mit dem cis-moll Präludium aus dem „Wohltemperierten Klavier“ hin.

2. Polymelodik zu einer akkordischen Begleitung. (Vergl. Beispiel No. 60)

3. Sorgfältige Führung der Mittelstimmen. (Beispiel No. 61 und 62)

Erwähnt werden müssen noch die Beziehungen der Préludes Chopins zu den Präludien Bachs. Im Anfang des 19. Jahrhunderts war es üblich, Präludien zu schreiben, Chopin bildet da keineswegs eine Ausnahme. Vor Chopin sind besonders auf die Präludien von Clementi, Moscheles und Keßler hinzuweisen. Jedoch möchte man sagen, daß sie alle auf eine Quelle zurückgehen: Johann Sebastian Bach. Nur machen sie alle mehr das Etudenhafte einiger Präludien Bachs zum Prinzip ihrer Präludien, während Chopin — wahrscheinlich als Romantiker mehr dem Klangsinnlichen der Bachschen Präludien sein Ohr leihend, — zu seinen wunderbaren „Stimmungen“ kommt. Daß er jedoch in den Präludien auch einen gewissen etudenhaften Wert sieht, zeigen einige Beispiele

(Prélude No. 8, 12, 16, 19). Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß die Bachsche Klangwelt nicht ohne Einfluß auf seine Préludes gewesen sein wird, trotzdem keine greifbaren Belege dafür aufzuweisen sind. Dafür spricht auch die Tatsache, daß er sich in der Zeit der Entstehung dieses Gesamtopus ganz besonders mit Bach beschäftigt hat. In einem Brief aus Majorca an seinen Freund Fontana, 1838, beschreibt er genau das Inventar der Zelle des Karthäuser Klosters, in dem er sein Quartier aufgeschlagen hatte: „Ein Bett, ein Klapptisch, ein Leuchter aus Blei, Bach, mein Gekritzel und fremde Scharteken .....—“ 1839 schreibt er aus Nohant an Fontana: „Ich tue nichts, korrigiere nur für mich die Pariser Bach-Edition, nicht allein die Fehler des Graveurs, sondern auch die akkredierten Fehler von jenen, die Bach angeblich verstehen (nicht aus Anmaßung ihn zu verstehen, doch in der Ueberzeugung, es manchmal zu erraten).[21])

Der Einfluß Beethovens ist bis jetzt noch nicht in richtiger Weise gewürdigt. Er ist immer wieder der Gewaltige, von dem kein Romantiker los kommt, der allen den Weg weist durch seinen pathetischen Stil. Die Gründe für die falsche Beurteilung dieser Beziehungen sind in der ungenügenden Kenntnis der wesentlichen Stilelemente des Chopinschen Werkes zu suchen, an deren Stelle ein hypothetischer, psycho-analytischer Vergleich der Persönlichkeiten tritt. Lenz[22]) und Niecks (s. o.) nehmen an, daß die starke musikalische Natur Beethovens mit den schroffen Gegensätzen, gewaltigen Erschütterungen und Steigerungen, der Zartheit des Chopinschen Genius nicht gemäß gewesen sei. Jedoch ist auch hier wieder der Virtuose von dem Komponisten zu trennen. Lenz berichtet, daß Chopin ein recht unzulänglicher Interpret Beethovenscher Werke gewesen sei. Chopin soll selbst die Bemerkung gemacht haben: „ich deute an, (j'indique) — der Zuhörer muß das Bild vollbringen (parachever);“ (Lenz s. o.), und als Lenz die Sonate (es handelt sich um die Variations-Sonate op. 26), die Chopin nur „angedeutet“ hatte, vor Chopin wiederholte, meinte dieser: „muß man denn immer so passioniert reden?“ Daraus glaubt Lenz schließen zu dürfen, daß Chopin Beethoven fremd gegenüber stand. Chopin war allerdings nicht in der Lage, Beethoven gut zu interpretieren, da ihm einfach die physischen Kräfte fehlten. Lenz berichtet, daß Chopin selten ein *ff* spielte; höchsten brachte er es an einzelnen Punkten zu mehr krampfhafter als natürlicher Kraftentladung. Zur Charakterisierung seines Klaviertones sei noch hinzugefügt, daß in Kritiken über sein Spiel wiederholt be-

[21]) Chopin. Gesammelte Briefe. Uebersetzt von A. Guttry. München 1928.

[22]) W. v. Lenz: Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit. Berlin. B. Behrs Verlag. 1872.

mängelt wird, daß er zu wenig Ton aus dem Instrument herausholte. Das alles sind Hinweise auf seine äußerst zarte Konstitution, die den Kraftanstrengungen der langsam bis zu den letzten Stärkegraden wachsenden Steigerungen, der spannungsreichen Akkordschläge mit den noch mehr Kraft in Anspruch nehmenden Pausen, und die andauernde Bereitschaft zu diesen Dingen, nicht gewachsen war. Nichtsdestoweniger hatte er den nahezu gleichen Dämon in sich wie Beethoven. Schumann fühlte seine starke Kraft sehr richtig, als er schrieb: „Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen". Mit welcher Kraft erfindet er z. B. in den Jahren zunehmender Schwäche und Krankheit die glänzende und männliche Polonaise in As-Dur, die er selbst nie in der Lage war, mit den erforderlichen Stärkegraden zu interpretieren. Aber nicht nur in Dokumenten männlicher Kraft zeigt er Verwandtschaft mit der Beethovenschen Musik; die Benutzung seiner Stilelemente in Form, Inhalt und dynamischer Gestaltung sind vielmehr Ausdruck dafür, daß eine verwandte Geistigkeit in beiden besteht. Der Unterschied ihres Dämons liegt nur darin, daß Beethoven nach gewaltigen Spannungen die Erlösung herbeiführt, während Chopin nur beruhigt. Beethoven drängt nach einer siegreichen Bestätigung seines Willens, Chopin nach vollendeter Schönheit und Harmonie. Bei Beethoven erfolgt die musikalische Lösung nach ethischen, bei Chopin nach ästetischen Gesichtspunkten.

Ueberall, wo es Chopin zu Spannungen drängt, benutzt er die von Beethoven in so auffallender und neuer Weise angewandten Elemente. Für die Beethovenschen Erkenntnisse hat er sich recht hellhörig erwiesen. Spannungselemente, wie ansteigende Sequenz (Beispiel No. 82 aus Polonaise op. 26 No. 2), Akkordschläge (Beispiel No. 83 aus Nocturne op. 27 No. 1), starke dynamische Gegensätze (Beispiel No. 84 aus Polonaise op. 40 No. 2), Verschiebung der Spannungshöhepunkte auf die Pausen (Beispiel No. 85 aus Scherzo op. 31), Steigerung durch Motive, die auf dem Wege zum Höhepunkt immer wieder ansetzen (Beispiel No. 86 aus Polonaise op. 44), sind an manchen Stellen zu finden.

Für die Spannungslösung und den Nachklang der Spannung ist der Beethovensche Einfluß nicht spürbar, hier geht Chopin absolut individuelle Wege. Charakteristisch ist z. B. das Fehlen von plötzlich abgerissenen Sequenzketten, das non plus ultra an Spannung bei Beethoven. Chopin ist vielmehr darauf bedacht, die Spannung in dem gleichen Maße, wie sie heraufbeschworen ist, wieder abklingen zu lassen, und er geht noch weiter, indem er sie als eine, das harmonische Gleichmaß störende, Heftigkeit empfindet, die es mit allen Mitteln auszulöschen gilt. Das ist der Grund seiner eigenartig traumhaften, schönen Schlüsse.

Wenn auch Chopin im Wesentlichen die schon von Beethoven angewandten Elemente der Spannungssteigerung benutzt, so geht er doch auf dem Wege des immer mehr zunehmenden Spannungsbedürfnisses bis zur Neuromantik nicht ohne eigenes Hinzutun weiter. Da ist z. B. die allerdings selten angewandte Höhepunktswirkung durch Rückung: nach einem tonalen Anstieg, auf dem Gipfel plötzlich die Herausstellung einer neuen Tonart. (Beispiel No. 87 aus Etude op. 25 No. 7)

Verwandte Züge mit Beethoven zeigen sich bei Chopin nicht nur bei den Elementen der Spannung, sondern auch in dem Pathos an einigen Stellen. Man vergleiche z. B. die Deklamation des dramatischen Themas der Apassionata mit den Themen der Etude op. 10 No. 12 (der sog. Revolutionsetude). Es ist die gleiche Leidenschaft, der gleiche Dämon.

Die ebenso häufig wie von Beethoven angewandten punktierten Rhytmen wirken gleichermaßen kühn und herausfordernd. (Vergl. Beispiel No. 88 aus Sonate op. 53 (Introduzione) von Beethoven und Beispiel No. 89 aus Etude op. 25 No. 11 von Chopin)

Verwandtschaftliche Beziehungen bestehen auch in der Ausnutzung der latenten Orchestralwirkungen der Lagen. (Beispiel No. 90 aus Sonate op. 26 (Trauermarsch) von Beethoven und Beispiel No. 91 aus Polonaise op. 40 No. 1 von Chopin.)

So wie Bach ihm Vorbild für den polyphonen Satz war, ist Beethoven ihm Vorbild für die thematische Arbeit. In beiden Fällen erreicht er seine Vorbilder nicht. In seinen Konzerten tritt an Stelle der Durchführung Passagenwerk, in seinen Sonaten b-moll und h-moll (die Sonate op. 4 ist ein Jugendwerk, das noch stark mit dem Kompositionstechnischen kämpft) geht er eigene Wege, indem er die Durchführung vor allen Dingen nur mit dem ersten Thema bestreitet, und, an Stelle der logischen Entwicklung, das Thema nur nach seinem Stimmungsgehalt hin bearbeitet. In seinem Spätstil bemüht er sich mit zunehmendem Interesse auf kleinen Strekken um die thematische Arbeit, davon legen die letzten Nocturnes und Mazurken ein gutes Zeugnis ab.

Auf die Beziehungen der Scherzi und der beiden Trauermärsche ist schon wiederholt in den verschiedenen Arbeiten über Chopin hingewiesen. In den Scherzi benutzt Chopin vor allen Dingen die von Beethoven in den Instrumentalwerken angewandte, zusammengesetzte Form. Bringt Chopin auch den fröhlichen, kapriziösen Ton der meisten Beethovenschen Scherzi nicht auf, so zeigen sie doch eine Verwandtschaft mit den Scherzi des späten Beethoven.

Walter Georgii [23]) macht besonders darauf aufmerksam, daß die Scherzi op. 106 und 110 durchaus nicht mehr so heiterer Natur sind: „das von op. 106 huscht im Prestotempo beinah zu gespensterhaft dahin, mit eigenartig unruhigem, unstetem Ausdruck; das von op. 110 hat etwas Rauhes und Grimmiges im Ton". So könnte man ebenfalls den Ausdruck der Chopinschen Scherzi bezeichnen. Die beiden Trauermärsche, der eine, aus dem Nachlaß von Fontana veröffentlicht, stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1827 [24]), der andere ist der berühmte Trauermarsch aus der b-moll Sonate, — haben wohl als Vorbild den Trauermarsch aus der Sonate op. 26 gehabt. Die Gleichheit der Tonarten des erstgenannten und des Trauermarsches aus der Eroica sind wahrscheinlich zufällig.

Die schon früher erkannten Einwirkungen von J. N. Hummel und J. Field sind solche mehr an der Oberfläche liegenden. Beide inspirieren ihn vor allen Dingen im Klaviersatz.

Hummel ist Vorbild für die Ornamentik. Jenes Schmükken und Behängen der Melodie, das sich überall bei Chopin zeigt, weist zurück über Hummel nach Mozart. In dieser Reihe ist die Wirkung der reichen Ornamentik ähnlich und unterscheidet sich nur durch die zunehmende Schwierigkeit der technischen Ausführbarkeit; man vergleiche die folgenden Beispiele. (Beispiel No. 92 aus der Sonate Köchel-Verzeichnis 284, Variation XI, von Mozart, Beispiel No. 93 aus dem a-moll Konzert op. 85 von Hummel und Beispiel No. 94 aus dem f-moll Konzert op. 21 von Chopin.)

Dem Klaviersatz Hummels verdankt Chopin manche Anregung, z. B. die Satzweise der schrittweisen chromatischen Einengung oder Erweiterung eines Intervalls. (Beispiel No. 95 aus dem a-moll Konzert op. 85 von Hummel und Beispiel No. 68 von Chopin.) Jedoch sind alle Bewegungen bei Chopin potenzierter. Die von beiden viel angewandten Terzenpassagen verlangen bei Chopin ein ganz anderes Tempo, und während Hummel bis an die Grenze des noch Bequemen für die Hand, vom Finger-gemäßen ausgeht, schreckt Chopin, der größere Virtuose, nicht vor akrobatischen Schwierigkeiten zurück. Hummel ist virtuoser als seine Vorgänger, steht aber am Anfang der Entwicklung des Virtuosentums des 19. Jahrhunderts und ist daher noch verhältnismäßig einfach. Im Wesentlichen bringt er diatonische Skalen und Akkordbrechungen innerhalb der Oktave. Die Oktave ist für ihn ein Maß, das er selten überschreitet.

---

[23]) Walter Georgii: Der Klavierstil des letzten Beethovens. Zeitschrift „Die Musik" 13. Jahrgang 2.

[24]) Vergl. das Verzeichnis der Werke Chopins von Hugo Leichtentritt in seiner Biographie: Chopin. Berlin 1905.

In der Figuration bevorzugt Hummel vor allen Dingen die gerade Linie, im Gegensatz zu dem zackig nervösen Auf und Nieder bei Chopin. Der Einfluß Hummels macht sich auch in dem Charakter der Themen der Konzerte geltend, mit Ausnahme der langsamen Sätze, die in ihrer Anmut und Innigkeit eher auf Mozart weisen.

Daß Field mit seinen Nocturnes Vorbild für die Chopinschen Nocturnes gewesen ist, ist bekannt. Chopin benutzt wie Field die große dreiteilige Liedform, gestaltet aber den Mittelteil bedeutend gegensätzlicher, meistens schneller. Ebenso wie Field benutzt er als Klaviersatz eine singende Melodiestimme zu einem weit arpeggierten Baß, eine Satzweise, die von Field erfunden wurde, und die in sämtlichen Werken Chopins eine sehr bedeutende Rolle spielt. Field ist ebenfalls das Vorbild für jene für Chopin so charakteristischen Schlüsse. Fast alle Nocturnes Fields klingen sanft mit: rallentando — morendo — perdendosi — aus. Ebenfalls hat Field schon vor Chopin die eigenartig traumhafte Wirkung der Liegestimmen auffallender und häufiger als alle Vorgänger angewandt, desgleichen die Sexten- und Terzen-Melodien und das rhythmische Gegeneinander (z. B. 2 Noten gegen 3, 5 gegen 4 usw.). Betrachten wir folgendes Beispiel mit den Sexten- und Terzen-Melodien, der Orgelpunktsklangfläche im Baß, dazu das rhythmische Ballancement Takt 6, so könnte es einer Komposition Chopins entnommen sein. (Beispiel No. 97 aus Nocturne No. 14 (C-Dur) von Field)

Chopin hat noch andere Anregungen aus dem Fieldschen Klaviersatz empfangen. Die Aehnlichkeit des Satzes in dem Nocturne No. 3 (As-Dur) von Field und Chopins Etude op. 10 No. 6 ist auffallend. Ebenso ist anzunehmen, daß Nocturne No. 7 (C-Dur) ihn zu der Etude op. 10 No. 11 angeregt hat. Es ist das auffallend gleiche Prinzip, die Melodie aus den Spitzentönen der Akkorde zu entwickeln; man vergleiche auch das vorgeschriebene Arpeggio. (Beispiel No. 97 aus Nocturne No. 7 (C-Dur) von Field und Beispiel No. 98 aus Etude op. 10 No. 11.)

Field ist in gewissem Sinne als der erste eigentliche Klavierkomponist zu bezeichnen, da er wirklich aus dem Charakter des Instruments heraus komponierte. Er verstand als erster den Klang des Instruments in seinen Kompositionen zu erfassen. Er lauschte dem Klavier die in ihm verborgene orchestrale und vokale Wirkung ab. Er läßt die Melodie durch die Resonanz des weit arpeggierten und pedalisierten Basses klingend machen, — ähnlich der Gesangstimme eines Menschen — oder auch, in der Art des Orchestersatzes, in Terzen und Sexten begleiten. Darin folgen ihm Chopin, später Debussy; auch Weber ist in dieser Reihe als echter Klavierkomponist zu nennen. Weder Beethoven, Schubert,

Schumann, Brahms, Reger, schaffen in dem oben bezeichneten Sinne aus dem Instrument heraus. Beethoven geht immer mehr dazu über, es wie ein Orchester zu behandeln. Man denke nur an die vielen Tremoli. Er denkt orchestral, und die Wirkung ist eine orchestrale, die über den eigentlichen, klanglichen Charakter des Instruments hinausweist. Die wenig klaviermäßige Schreibweise Schuberts (da, wo er im allgemein gebräuchlichen Sinne des Wortes „klaviermäßig" schreibt, z. B. in der „Wanderer-Phantasie", ist er es im Beethovenschen Sinne) ist vielleicht begründet in dem Mangel an virtuoser Begabung. Denn gerade, um den Klang des Instruments voll zu ergründen, bedarf es des virtuosen Experiments. Auch Schumann lauscht, trotz aller technischen Vielseitigkeit seiner Werke, dem Klavier nicht seine intimsten Klangmöglichkeiten ab. Er ist zu sehr Romantiker, der sich in sich selbst zurückzieht und nach dem leidenschaftlichen Ausdruck seines Ichs drängt, um überhaupt dem rein äußerlichen, sinnlichen Klangcharakter Rechnung tragen zu können. Aehnliche Gründe können wir für Brahms und Reger annehmen. Liszt, der im ersten Augenblick vielleicht als der vollendetste Vertreter der klaviermäßigen Komposition erscheinen mag, ist es im Grunde nicht. Denn anstatt dem Klavier seinen spezifisch orchestralen Klangcharakter abzulauschen, zwingt er ihm eine orchestrale Wirkung auf. Um das im richtigen Maße zu erkennen, vergleiche man seine Klavierbearbeitungen von Orchestermusik.

Um noch einmal die verschiedene Stellung zum Klavier zu charakterisieren, möchte ich es in den Hauptpunkten folgendermaßen zusammenfassen: Beethoven komponiert, als wäre es ein Orchester, Chopin möchte, daß es ein Orchester werde, Liszt will, daß es ein Orchester ist.

So auffällig der Einfluß Fields sein mag, er ist rein äußerlicher Natur. Chopin bedient sich wohl seiner Klaviersprache, aber der Gedanke, der dahinter wohnt, ist unvergleichlich genialer. Es steckt eine ganz andere Persönlichkeit hinter den Nocturnes Chopins, ein Individium mit starken Polen, die nach Gegensätzlichkeit drängen und ihn fast überall davon zurückhalten, über die Grenzen echten Gefühls in Sentimentalität abzusinken. Field ist von gleichmäßiger Zartheit der Stimmungen. Selten kommt es zu einem leidenschaftlichen Durchbruch des Temperaments, weder in einer dramatischen Melodieführung, noch in Beanspruchung außerordentlicher Stärkegrade (wie z. B. bei Chopin: Nocturnes op. 9 No. 3, op. 15 No. 1, op. 27 No. 1, op. 48 No. 1). Die Süße der Melodie bei Field weist auf italienische Vorbilder — was auch für einige Nocturnes Chopins zutrifft, — aber nie gelingt es Field, Ausdruck für solche innere Kraft zu finden, und in so suggestiver Weise eine eigenartige, für den

Charakter des „Nachtstückes" bezeichnende Stimmung einfach durch die Melodieführung zu erzeugen, wie das z. B. Chopins Nocturne op. 27 No. 1 der Fall ist.[25])

Schubert ist nicht von entscheidendem Einfluß auf das Werk Chopins gewesen, aber es ist doch lohnend und interessant, einzelne Beziehungen und Parallelen herauszustellen. Aus den Aufzeichnungen des von Chopin benutzten Studienmaterials bei Niecks geht hervor, daß Chopin die Ländler, alle Walzer und einige Duos (also Märsche, Polonaisen und das Divertissement à la hongroise, welches er besonders liebte) von Schubert mit seinen Schülern durcharbeitete. Was er sonst noch von Schubert kannte, steht nicht fest. Niecks nimmt an, daß es verhältnismäßig wenig war; aber es ist wohl anzunehmen, daß er die Impromptus und Moments musicaux zu mindest gekannt hat, wahrscheinlich auch die Wanderer-Phantasie und die stattliche Anzahl von Ecossaisen, die ihn vielleicht zu den Ecossaisen, etwa aus dem Jahre 1826, angeregt haben mögen.

Die Wertschätzung Schuberts mag den ähnlichen Grund gehabt haben wie bei Mozart; er empfand die kindliche Reinheit dieses Genies, den unerschöpflichen Quell, der sich so mühelos zu offenbaren scheint. Denn Chopin war wohl reich an Einfällen, die ihm schnell zuflogen, wie es sich besonders in seinem viel gerühmten Improvisationstalent gezeigt hat, jedoch fehlte es ihm an der Leichtigkeit der eigentlichen Umsetzung. Seine Arbeitsweise war unglaublich langsam und mühevoll. Seine Selbstkritik war grenzenlos; er rang sich seine Kompositionen ab ähnlich wie Beethoven.

Das besondere Interesse für das „Divertissement à la hongroise" ist erklärlich und wieder ein Beispiel dafür, wie Chopin besonders das liebte, was seiner musikalischen Natur am gemäßesten war. Er fand Gefallen an dem ihm besonders bekannten und verwandten Magyarischen der Musik, ein Element, das Schubert nach seinem Aufenthalt in Ungarn im Sommer 1818, noch mehr seit 1824, benutzte.[26])

---

[25]) Vergl. Ernst Bücken: Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. 1929. — Wenn Bücken die Fieldschen Nocturnes musikalisch höher wertet als die Nocturnes Chopins und bei Chopin von einer Kunst spricht: „die sich — grob gesagt — die Virtuosität auch im Augenblicke der höchsten Eingebung nicht vom Halse zu halten wußte," (Seite 179) so entspricht das meiner Ansicht nach nicht den Tatsachen. Der Unterschied liegt in dem bedeutend ausdrucksvolleren Charakter der Melodik! Denn Field bedient sich eines ähnlich virtuosen Ornaments wie Chopin, und das von Bücken angeführte Beispiel ist recht unglücklich gewählt. Gerade das wertloseste von allen Chopinschen Nocturnes (vergl. auch Leichtentritt) ist herausgegriffen worden.

[26]) Willi Kahl: Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger. Archiv für Musikwissenschaft. 1921.

Das Interesse für die Walzer und Ländler ist noch anderer Art als eben erwähnt. Sie sind in gewisser Weise Parallelen zu den Chopinschen Mazurken. Beide gehen vom Volkstümlichen und der Bewegung des Tanzes aus, beide sind national bedingt, beide symbolisieren den Tanz, heben ihn durch ihre Harmonisierung in eine geistige Sphäre. Das geschieht bei beiden in wachsendem Maße. Man vergleiche z. B. die Ländler op. 171 mit den Walzern op. 9 oder 18 von Schubert und die ersten Mazurken Chopins mit denen des Spätstils: es macht sich eine zunehmende Chromatik und modulatorische Fortschreitung bemerkbar; aber die Anfangsglieder bei Schubert und Chopin sind gar nicht zu vergleichen, denn Chopin beginnt, was die Farbigkeit der Harmonik betrifft, da, wo Schubert in seinen Tänzen aufhört. Trotzdem steht Schubert harmonisch in seinem sensiblen Bedürfnis nach Klangschattierungen von allen Vorgängern Chopin am nächsten.

Wenn auch gesagt werden muß, daß der Schubertsche Einfluß sich weniger geltend macht als mehr eine aus der ganzen Epoche resultierende Parallelität, so ist bei den Impromptus doch eine gewisse Einwirkung festzustellen. Diese sind ihrer Bezeichnung nach wahrscheinlich übernommen. Es sei hier noch einmal auf die Arbeit von Willi Kahl [26]) hingewiesen, in der die auch von Leichtentritt vertretene Ansicht, daß Schubert als erster die Bezeichnung Impromptu angewandt habe, widerlegt wird. Die Bezeichnung Impromptu für op. 90 aus dem Jahre 1827 stammt gar nicht von Schubert, sondern von dem Verleger Haslinger. Schubert hatte die Komposition ohne Bezeichnung eingeschickt. Die Bezeichnung Impromptu wurde schon 1822 von dem Böhmen J. H. Worzischek, im gleichen Jahre aber ebenfalls, unbeeinflußt, von H. Marschner benutzt [27]). Haslinger greift wahrscheinlich auf die Impromptus von Worzischek zurück. In der zweiten Gruppe op. 142, die Schubert schon als Fortsetzung gedacht hatte, bezeichnete er die Stücke nun selbst als Impromptus. Diese erscheinen aber erst im Jahre 1838, dem Erscheinungsjahr von Chopins erstem Impromptu. Es ist sehr gut möglich, daß Chopin sie gleich durch Liszt, dem sie vom Verlag gewidmet waren (s. Kahl), kennen lernte und durch die Neuerscheinung inspiriert wurde. Diese Annahme wird bestätigt durch eine eigenartige Reminiszenz aus Schuberts Impromptu op. 142 No. 3. Im Anfang der Variation No 3 benutzte Schubert eine ostinate Sekunde in der Begleitfigur, die ebenfalls der Hauptreiz des ersten Impromptu Chopins ist. Chopin hat jedoch mit seinem Impromptu etwas anderes geschaffen

[27]) Es ist anzunehmen, daß die Bezeichnung noch eher vorkommt und daß Worzischeck und Marschner gemeinsam auf diese Quelle zu rückgreifen.

als Schubert. Nur die Impromptus op. 90 No. 2 und 4 mit ihrem reichbewegtem, virtuosen Hauptteil und dem ruhigerem, stark kontrastierenden Mittelteil sind mit denen Chopins zu vergleichen, der diese Form für alle seine Impromptus benutzt [28]). Im übrigen ist die von Schubert benutzte Form nicht immer die große dreiteilige Liedform mit gegensätzlichem, ruhigerem Mittelteil, wie Leichtentritt annimmt. Gerade die Prinziplosigkeit in der Formgebung dieser Stücke ist für Schubert hier so charakteristisch, op. 9 No. 1 ist in der großen, zweiteiligen Liedform, op. 142 No. 3 in der Variationsform, und bei den anderen Kompositionen, in großer dreiteiliger Liedform, ist nur bei den beiden oben genannten der Mittelteil gegensätzlich. Die ganz verschiedene Artung der musikalischen Veranlagung tritt hier wieder zu Tage. Schubert gibt der Erfindung unmittelbar Ausdruck. Chopin hat das Bedürfnis, seine Erfindung bis ins letzte bewußt zu machen und planvoll zu gestalten. Schubert geht nach den Eingebungen des Herzens, Chopin nach den Prinzipien des Geistes. Chopin macht bis zu der endgültigen Festlegung seiner Komposition einen sehr weiten Weg. Seine Erfindungskraft bringt ihm die Idee, die er mit allen Anstrengungen so hinzuwerfen sucht, wie sie in ihm aufgestiegen ist. Gerade die Mühelosigkeit, das Skizzenhafte, ist es, was in Erscheinung treten soll, — und wenn man das Werk nicht gerade einer stilkritischen Betrachtung unterzieht, wird die peinvolle Kleinarbeit einem unbefangenem Hörer auch kaum zu Bewußtsein kommen. Chopin erfüllt aber die durch den Titel gegebene Erwartung nicht, als Improvisationen sind seine Impromptus schlechthin nicht zu bezeichnen. Wenn man nach der üblichen Auslegung der Bezeichnung geht [29]), so sind eher die Préludes in ihrer Skizzenhaftigkeit in dieser Richtung zu benennen.

Aber Chopin hat mit Schubert manche gemeinsame Züge. Auf die Benutzung volkstümlicher Elemente wurde schon hingewiesen. Das, was Schubert mit seinem Liedschaffen für die menschliche Stimme bedeutet, ist Chopin für das Klavier. Mit Schubert hat Chopin auch die echt romantische Eigenart gemeinsam, mit den großen Formen nicht viel anfangen zu können. Bei beiden sind die Schwierigkeiten spürbar, bei Chopin in seinen eigenartigen Reprisen ohne erstes Thema und dem recht problematischen Finale der b-moll Sonate und überhaupt in der seltenen Benutzung der Sonatenform. Bei Schubert, indem sich hier der wägende, experimentierende Geist geltend macht, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen

[28]) Das Formprinzip der Impromptus steht im Gegensatz zu dem Formprinzip seiner Nocturnes: dreiteilige Liedform, — langsam — schnell — langsam.

[29]) in prompto hat die Bedeutung von „zu Gebote stehend"; was ohne weiteres „zu Gebote steht", ist „improvisiert".

Schaffensweise [30]). — Aehnlich sind sie auch in dem Gefühl für Farbigkeit in der Harmonik. Es lassen sich zahlreiche Beispiele anführen, wo Schubert die stimmungshafte Wirkung der Liegestimmen, den Dur-moll Wechsel, Mollsubdominanten, Wechseldominanten, als Klangschattierung benutzt. Beide modulieren schnell und häufig, und zwar mit besonderer Vorliebe der chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen, — bei Chopin nur alles in klarer Erkenntnis der Kunstmittel und mit stärkerer Bevorzugung des Halbtones.

Zum Schluß sei noch auf einige äußere Aehnlichkeiten aufmerksam gemacht, die zeigen, daß Chopin wahrscheinlich doch nicht ganz unberührt von dem Werk Schuberts geblieben ist. Man vergleiche die folgende pathetische Stelle aus dem Thema des Allegrosatzes in der Wanderer-Phantasie (Beispiel No. 99) mit der im Ausdruck fast gleichen Stelle in der Polonaise op. 40 No. 2 (Beispiel No. 100). Auffallend ähnlich sind auch der Ländler op. 18 No. 7 (Beispiel No. 101) und Chopins Walzer op. 70 No. 1 (postumus) (Beispiel No. 102)

Der Einfluß C. M. v. Webers ist nicht sehr bedeutend, aber doch nicht leugbar.

Wer von Webers Opernschaffen ausgehend auch ein ähnlich bedeutungsvolles Klavierschaffen bei ihm vermutet, wird enttäuscht sein. Weber hat sich, mit Ausnahme seines „Aufforderung zum Tanz“ und einiger Sonaten, auch nicht recht in den Klavieraufführungen der Gegenwart halten können. Er zeigt in seinen Klavierwerken eine oft erschreckende Leere; ein liebenswürdiger, nichtssagender Ton gesellschaftlicher Konversation erfüllt viele Seiten seiner Werke. Er ist ein Komponist, dessen Mission vor allen Dingen darin bestand, virtuosen Glanz in kühnerer Art als alle seine Vorgänger in die Klaviermusik einzuführen. Seine Neuerungen sind technischer Art. Da er ausgestattet war mit einer ungewöhnlichen Klavierhand, — langen Fingern und vor allen Dingen erstaulich langem Daumen — sind für seinen Klaviersatz außergewöhnliche technische Probleme charakteristisch: Oktavglissando, weite Sprünge, nicht arpeggierte Dezimengriffe, reiche Oktav-Passagen, Terzengänge, sogar mit beiden Händen zugleich. [31]) Weder harmonisch noch rhythmisch ist Weber sonst von besonderem Interesse in seinen Klavierwerken.

Trotzdem hat er einen gewissen Einfluß auf das Schaffen Chopins gehabt. Niecks teilt mit, daß Chopin Webers Sonate op. 24 und op. 39 besonders geschätzt und mit seinen Schülern gründlichst studiert habe. Lenz berichtet, daß er erst 1836

[30]) Hans Költzsch: Franz Schuberrt in seinen Klaviersonaten. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen Heft 7, Leipzig 1927.
[31]) Walter Georgii: Carl Maria von Weber als Klavierkomponist. Leipzig 1914.

Liszt auf Weber aufmerksam gemacht hat, der nichts von Webers Existenz als Klavierkomponist ahnte. Bei dem besonders engen Freundschaftsverhältnis der beiden Künstler zu dieser Zeit ist anzunehmen, daß Chopin diese Werke auch durch Vermittlung von Liszt kennenlernte. Wahrscheinlich ist Chopin auch durch die Webersche Sonate angeregt worden zu seiner b-moll Sonate, — hatte er doch gesehen, daß die Sonate auch in der nachklassischen Zeit noch von eigenartiger Bedeutung sein konnte; dann nämlich, wenn sie nicht nur nachahmte, gleichsam Kopien Haydnscher, Mozartscher, Beethovenscher Sonaten war, sondern aus ihrer Zeit heraus ehrlich und frei das Sonatenschema neu beleuchtete. Weber versucht das, indem er mehr und kühner als Hummel, aber gediegener als Clementi und Cramer (s. Georgii), die virtuosen Elemente in die Sonate aufnimmt. So ersetzt er z. B. das stark rhythmische, kraftvolle, „männliche“ Sonatenthema durch ein glanzvoll brillierendes Thema in der Sonate op. 24 und gestaltet die Durchführung mehr im virtuosen Sinne als durch thematische Entwicklung. Formal betrachtet, bietet sich ein echt romantisches Bild der Prinziplosigkeit. In jeder Sonate sucht er einen anderen Weg einzuschlagen. In der As-Dur Sonate werden 5 klar getrennte Themen in der Exposition aufgestellt, in der e-moll Sonate kehrt in der Coda der Exposition das erste Thema noch einmal in vollem Umfang zurück. Ebenso verschieden ist die Behandlung der Reprisen, immer erfahren sie eine Zusammenziehung und Verkürzung, — einmal, indem die Verbindungsgruppen ausgelassen sind, ein anderes Mal, indem das Hauptthema gar nicht erscheint. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Chopin sich die C-Dur Sonate besonders als Vorbild erkoren hat. Das Gesangsthema des Sonatensatzes in der b-moll Sonate von Chopin und der C-Dur Sonate Webers ist außerordentlich ähnlich; ebenso der Uebergang in den langen spannungsreichen Akkorden. Vor allen Dingen hat hiermit das höchst sonderbare Finale der b-moll Sonate, das so ganz aus dem Rahmen jeglichen Sonatenschaffens herauszufallen zu scheint, einen Paten gefunden: man vergleiche den letzten Satz der C-Dur Sonate, das sogenannte „Perpetuum mobile“, mit dem Finale bei Chopin. Es ist das gleiche Prinzip der ununterbrochenen, gleichmäßig fließenden Bewegung. Außerdem macht Chopin die von Weber in dieser Sonate angewandte Reprise ohne Hauptthema zum Prinzip sowohl der b-moll wie auch der h-moll Sonate, (ebenfalls in der Ballade op. 38).

Die Verwandtschaft der beiden Künstler liegt in ihrer Begabung zur Virtuosität. Beide lieben das Außergewöhnliche, Akrobatische in der Technik, und besonders der junge Chopin benutzte technische Figurationen, die in ihrer Gewagtheit und Selbstherrlichkeit von Weber hätten erfunden sein können

(man vergleiche die „Große Phantasie über polnische Volkslieder“ op. 13 und „La ci darem la mano“ op. 2).

Auch sind beide Künstler eng verbunden mit der damaligen „Salon“-Kultur, ihrer verbindlichen, gefälligen, aber oberflächlichen Atmosphäre. Beide verkörpern auch den „aristokratischen“ Künstlertyp mit gleicher Eleganz und Vornehmheit.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Schaffen Chopins waren die Einwirkungen des Spiels von Paganini. Die Bedeutung Paganinis für die Entwicklung der Klaviermusik wird unterschätzt, denn schon allein die Tatsache, daß alle bedeutenden zeitgenössischen Komponisten sich von dem außerordentlichen Eindruck des Geigers irgendwie losringen mußten, ist genug Beweis, daß es nicht richtig ist, ihn einfach als „Hexenmeister“ ohne historische Daseinsberechtigung abzutun. Chopin schrieb sein allerdings recht jugendliches und unbedeutendes „Souvenir de Paganini“, Schumann op. 3 „Studien“ nach Kaprizen von Paganini, op. 6 sechs Konzertetuden nach Kaprizen von Paganini, Liszt schrieb die Bravourphantasie über Paganinis „La Clochette“, Brahms komponierte noch in den Jahren 1862/64 Variationen über ein Thema von Paganini. Aber Paganinis Einwirkung ist auch außerhalb dieser Kompositionen überall da, wo es sich um tollkühne Technik handet, sehr wahrscheinlich. Der Reiz seines Spiels ging aber nicht nur von der die Sinne betäubenden Technik aus, sondern von der Eigenart des Vortrags. Es muß, nach allem was von Paganini überliefert ist, eine unglaubliche Suggestionskraft von seinem Spiel ausgegangen sein, eine Verzauberung des Hörers, was gerade der romantischen Auffassung von Musik besonders entgegen kam. Und dieser, nicht in Worte zu fassende „Zauber“ war es, der es alle Komponisten reizte, in ihren Werken nachzuahmen. Chopin machte die Bekanntschaft mit der Kunst Paganinis schon in sehr jungen Jahren; 1829 gab Paganini ein Konzert in Warschau. Auch in Paris, 1831, hörte Chopin Paganini wieder. Aber entscheidender ist sicher der Eindruck in Warschau gewesen, und es ist anzunehmen, daß Paganini ganz besonders die in ihm schlummernden virtuosen Kräfte angeregt hat. Vielleicht hat Chopin auch durch Paganini den Anstoß zu seinem „tempo rubato“ erhalten.

Bei dem engen Freundschaftsverhältnis mit Franz Liszt ist anzunehmen, daß zeitweise beide Künstler einander anregten. Liszt war bedeutend assimilationsfähiger als Chopin, sah und hörte, was um ihn herum in der Welt geschah, während Chopin in sich hineinträumte, über die Umgebung hinwegleben konnte, ohne sie in sich aufzunehmen. So wird Liszt ihm manche Neuerscheinung vermittelt haben, wie wir es schon an den Schubertschen Impromptus und an Weber sahen.

Außerdem wird Chopin durch Liszt manche technische Anregung erhalten haben, wenn auch nicht direkt aufweisbar. Denn das ganze technische Rüstzeug Chopins war schon vor der Bekanntschaft mit Liszt so vollkommen, daß, wenn irgend eine Wendung plötzlich neu aufzutauchen scheint, sie bei Durchsicht seiner Jugendwerke gewöhnlich auch hier in ähnlicher Art vorkommt. Nur die für Liszt so charakteristischen Trillerstellen, wo eine Hand zugleich Triller und Melodie zuerteilt wird, taucht in Chopins Spätwerken neu auf. (Beispiel No. 103 aus der Transcription des Schubert-Liedes „Der Lindenbaum“ von Liszt und Beispiel No. 104 aus Nocturne op. 62 No. 1 von Chopin) Im Grunde aber hatte Chopin für die Kompositionen Liszts wenig übrig, die glanzvolle Erfindung ohne eigentlich großen, erhabenen Inhalt stießen ihn, der von Bach, Mozart, Beethoven und Schubert kam, ab. Aber umso mehr schätzte er Liszt als Virtuosen.

Von unleugbar großer Bedeutung für das Werk Chopins war der Einfluß der italienischen Musik. Trotzdem sich schon in allen Ländern Nationalopern gebildet hatten, auch in Polen, war die italienische Oper, besonders durch Rossini, doch noch die kraftvollste, die überall die größten Triumphe feierte. So war auch die Opern-Atmosphäre, unter der Chopin aufwuchs, überwiegend italienisch. Die Melodieführung vieler Nocturnes ist der geradezu in der Luft liegenden italienischen Gesangsmelodik in ihrer Süße und einschmeichelnder Wirkung überaus ähnlich. Schon das aus dem Jahre 1827 stammende Nocturne op. 72 verrät den Rossinisten [32]). Seiner Vorliebe für italienische Musik blieb Chopin auch bis an das Ende seines Lebens treu, (wie es überhaupt ein Charakterzug seines Wesens war, an den in der Jugend erhaltenen Eindrücken und Einwirkungen konservativ festzuhalten und nur ganz wenigen äußeren Einflüssen willig sein Ohr aufzuschließen [33]).

Die französische Musik hat keinen besonderen Einfluß auf das Werk Chopins gehabt.

---

[32]) Bronisława Wójcik-Keuprulian (s. o.) leugnet zwar jeden italienischen Einfluß. Kein Werk Chopins könne als durchgängig italienisch bezeichnet werden, die Italienismen seien vielmehr auf Verwandtschaft der italienischen und polnischen Volksmusik zurückzuführen, die zu erklären und herauszustellen eine zukünftige Aufgabe der Musikwissenschaft sei. (Dazu ist zu bemerken, daß sich bis jetzt in keinem Falle die für Italien so charakteristische Melodik mit ihren langausgehaltenen Tönen in langsamem Tempo für die polnische Musik charakterestisch erwiesen hat.)

[32*]) Bezeichnend ist, daß Chopin in Paris weiter eine besondere Liebe für die italienische Oper bekundete, so für Rossini, Cherubini, — ganz besonders für Bellinis „Norma“, während er die französische Oper: Auber (mit Ausnahme der Oper „Die Stumme von Portici“) Halévy, Meyerbeer, weniger schätzte.

Naturgemäß am stärksten ist Chopins Verwurzelung in der polnischen Musik. Trotz deutscher und italienischer Elemente in seinem Schaffen, ist — wie schon am Anfang erwähnt — der Hauptkern: Polen. Er benutzt den polnischen Tanz, das polnische Volkslied. Aehnlich wie Schubert und Brahms, versteht er, ganz in der Art dieser Lieder und Tänze zu erfinden, sodaß sie nicht mehr von den echten Weisen zu unterscheiden sind. Wie keiner vor ihm gestaltet er aus den Volksweisen, wie z. B. aus den Mazurken, Klavierkompositionen von tiefer Wirkung. Jedoch ist sein ganzes Schaffen, mit Ausnahme einiger Walzer, Etuden, Préludes und Nocturnes, durchsetzt mit Elementen, die aus der polnischen Volksmusik stammen. Es wäre müßig, die einzelnen Fälle alle einzeln aufzuzählen, es soll im Folgenden nur versucht werden, die in Chopins Musik sich scharf herauskristallisierenden, nationalbedingten Elemente herauszustellen: Melodien in der Art der „Dumki“[34]), besonders charakterisiert durch absteigende Melodieführung; das Pendelmotiv, ungewöhnliche melodische Sprünge, ostinate Bässe, rhythmische Eigenwilligkeiten, Akzentverschiebungen und die Verwendung anderer Skalen als nur unser allgemein gebräuchliches Dur und Moll.

Weiter ist nationalbedingt speciell die Eigenart seiner Mazurken und Polonaisen. Waren diese beiden Tanzformen, vor allen Dingen die Polonaise, auch schon am Ende des 17. Jahrhunderts europäisches Allgemeingut geworden[35]), so war Chopin doch der erste und einzige, der sie zum Symbol der Physiognomie des polnischen Volkes machte. Der polnische Charakter aller Kompositionen dieser Art hatte sich bis dahin wohl in äußeren Dingen dokumentiert, vor allen Dingen im Polonaisen-Rhythmus, aber das eigentliche Temperament dieses Volkes war nie in ähnlicher Weise erfaßt wie bei Chopin. Andere Komponisten, — von den Polonaisen-Komponisten in

[34]) H. Opieński: La Musique polonaise. Paris 1918: „---- Des chansons populaires d'un caractère mélancolique.“

[35]) Im 17. Jahrhundert schon in Schweden. Der schwedische Polska, der noch heute getanzt wird, ist abzuleiten von der Mazurka; — „Die singende Muse an der Pleisse“ (Leipzig 1735), enthält einige Mazurken; — Mattheson (1732) widmet in seinem Werk „Der vollkommene Kapellmeister“ der Polonaise ein großes Kapitel. In Italien taucht im 18. Jahrhundert die Polonaise unter der Bezeichnung Polacca auf. In der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befinden sich zahlreiche Kopien polnischer Nationaltänze aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; außerdem ist die Bekanntschaft mit polnischer Musikliteratur zu spüren aus den Werken François Couperin (Pièces de clavecin 1721, z. B. „Air dans le goût Polonaise“), Phil. Rameau in „Air grave pour deux Polonais“ aus „Les Indes galantes“ 1735. Bach und Händel schrieben zahlreiche Polonaisen, ebenso die Söhne Bachs, vor allen Dingen Wilh. Friedemann. (Siehe Opieński) In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde sie in Deutschland gepflegt unter Joh. Schobert. Bei Beethoven, Schubert und Weber sind Polonaisen und darüber hinaus überhaupt polnisch-slavische Elemente ebenfalls vertreten.

Polen wird noch die Rede sein, — wie z. B. in besonderem Maße Weber und Schubert, färbten ihre Polonaisen mit dem national-romantischen Kolorit ihrer eigenen Persönlichkeit, — aus allen Schubertschen Polonaisen spricht ein unverkennbarer, echter Schubert, aus allen Weberschen ein echter Weber. Es ist daher nicht richtig, die Weberschen Polonaisen als Vorgänger der Chopinschen Polonaisen anzusprechen, jene sind vielmehr der Höhepunkt einer aus selbständiger Parallel-Entwicklung stammenden Polonaisen-Literatur in Deutschland, ohne aber mehr als den Rhythmus mit der echten polnischen Polonaise gemeinsam zu haben. Auch die Polen finden die Weberschen Polonaisen nicht als ihrer Polonaisen-Literatur verwandt oder zugehörig.[36])

Aber Chopin schöpfte nicht nur direkt aus der Volksmusik, sondern bildete sich an den polnischen Komponisten, die diese Volksmusik schon in die künstlerische Sphäre gehoben hatten. Sein Lehrer Elsner wird ihn wahrscheinlich mit den Polonaisen des Grafen Michael Oginski (1765—1833), bestimmt mit Werken von Charles Kurpiński (1785—1857) bekannt gemacht haben. Außerdem hatte Elsner auch selbst eine beträchtliche Anzahl Polonaisen komponiert. Jedoch sind diese Kompositionen wieder nur unter Vorbehalt der Nationalliteratur einzureihen, da Elsner ein Deutscher war. Er bemühte sich zwar in seinen Kompositionen um das polnische National-Kolorit (!), — die Polen rechnen ihn auch ganz zu den Ihren, — aber schon daß er als Hauptvertreter der Klassik in Polen gilt[37]), und daß er trotz größter Fruchtbarkeit, großem Fachwissen und starker künstlerischer Persönlichkeit doch kein spezifisch polnisches Meisterwerk hinterlassen hat (Opieński), ist ein Zeichen dafür, daß seine Abstammung doch stärker war als sein künstlerischer Wille. Ueber die Beeinflussung durch Oginski und Kurpiński kann noch kein abschließendes Urteil gefällt werden, da die polnische Literatur und die Quellen leider nicht zugängig sind. Daß Chopin die Kompositionen Kurpińskis geschätzt hat, ist daraus zu ersehen, daß er ein Thema von Kurpiński in seiner Phantasie op. 13 benutzt und in seinen Konzerten über Themen aus der Oper „Les cracoviens et les montagnards“ von Kurpiński improvisierte.

Die Annahme Leichtentritts, daß Stanislaus Moniuszko mit zu den Vorgängern Chopins in der Polonaisen-Literatur gehört, beruht auf einem Irrtum. Moniuszko war neun Jahre jünger als Chopin, studierte noch 1838—39 in Berlin, als

[36]) Opieński: Les sources polonaises de la musique de Chopin. Revue Musicale. Paris 1931.

[37]) Von einer Klassik kann in Polen garnicht die Rede sein, Opieński führt nur Antoine Milwid an. Vergl. hierzu außerdem „Muzyka Polska. Monografja Zbiorowa pod Redakją Mateusza Glińskiego 1927“.

Chopin schon längst seinen eigenen Polonaisenstil gefunden hatte. Der Kernpunkt des Schaffens von Moniuszko gehört in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Damit wären die wesentlichen klar erkennbaren Vorbilder und Einwirkungen herausgestellt: Bach, Beethoven, Schubert, Hummel, Field, Weber, Liszt, — Italien, Polen. Von den Etuden-Meistern wie Moscheles, Berger, Cramer, Clementi, Keßler wird noch bei der Behandlung der Etude die Rede sein. Bach war Chopins Vorbild häufig da, wo es sich um polyphone Ansätze in seinem Stil handelt, Beethoven im Moment der Spannung und des pathetischen Ausdrucks, Hummel vermittelte ihm das reiche virtuose Ornament, Field lenkte seine Aufmerksamkeit auf die spezifische Klangfarbe des Instruments und die Orgelpunktswirkungen, Schubert in der Gattung seiner Impromptus, Weber beeinflußte ihn technisch und formal, da, wo es sich um die Sonatenform handelt, Liszt in technischer Hinsicht, — Italien beeinflußte ihn in dem wunderbaren Fluß seiner Melodik, Polen gab ihm den alles absorbierenden Kern seiner Musik.

* * *

Chopins Bedeutung in Hinsicht auf die vorangegangene Klaviermusik.

Innerhalb der ganzen Entwicklung der Klaviermusik sind immer drei oft in einander übergehende Richtlinien zu verfolgen:

1) Musik, die nur zufällig an das Klavier geraten ist, die eigentlich für ein Orchester oder irgend einen namenlosen, gar nicht existierenden Klangkörper berechnet ist. In dieser Musik ist der geistige Gehalt derart, daß er übernational und überindividuell ist und allgemeine Gültigkeit und Ewigkeitswert hat.

2) Musik, die für den „Salon" bestimmt ist, Musik, die sich mit Alltäglichkeiten in liebenswürdiger, gefälliger Form an einen kleinen Kreis wendet.

3) Virtuose Klaviermusik, in der der Spieler sich selbst um der Technik willen in der Mittelpunkt stellt.

Diese drei Richtungen sind in Chopins Werk in wunderbarer Weise vereinigt. In dem zuerst erwähnten Sinn ist Chopin in einer Linie zu nennen mit Bach, Mozart, Beethoven und Schubert. Allerdings kann man Chopin nicht in riesigen Konzertsälen, vorgetragen von ausgesprochenen Virtuosen, in seiner Bedeutung erfassen. Von einem Chopin-Interpreten muß verlangt werden, daß er die gleiche innere Vielseitigkeit besitzt wie dieser hatte, — und das ist eine Forderung, die fast nie erfüllt wird. Es mag schon genügen, sich nur das Klavierrezitativ, das nie vordem in irgend einer Klavierkomposition mit solcher Eindringlichkeit, solcher starken, suggestiven Kraft erscheint, im Klang vorzustellen, um zu wissen, welche Persönlichkeit sich hier offenbart hat.

Was den zweiten Punkt anbetrifft, so mag vorweg genommen werden, daß mit dem Begriff „Salon"-Musik, „Salon"-Kultur, soweit es sich nicht um Entartungen handelt, absolut nichts Verwerfliches zu verbinden ist. Es ist auch in der Kunst nicht möglich, sich dauernd mit den größten und letzten Problemen zu beschäftigen. Jeder Künstler hat auch eine kleine Muse des Alltags, die ganz nach seinem Milieu und seiner Veranlagung ausfällt. So sind die Tänze bei Schubert und Beethoven auch Schöpfungen des Alltags, aber entsprechend ihrer Erziehung und ganzen Charakterveranlagung sind diese erdgebunden und wahr und daher der großen Kunst nahe verwandt, während die kleine Muse bei Chopin sich in den Formen einer sehr kultivierten Lebenshaltung ausdrücken muß. Können wir ihn auch hierin nicht zu der großen Kunst rechnen, so ist es doch grundverkehrt, diese Seite seines Werkes verächtlich zu behandeln.

Es gab in der Musikgeschichte ganze Epochen, die von diesem „Salon"-Stil (im besten Sinne des Wortes) beherrscht waren: die französische Klaviermusik von Chambonnières bis Rameau, der „galante Stil" der Zeit nach Bach — und im Anfang des 19. Jahrhunderts: Dussek, Weber, Field.

Die Verwandtschaft Chopins mit den alten französischen Claviceenisten ist recht auffallend[38]), jedenfalls da, wo Chopin den konventionellen, leichten Ton anschlägt. Er liebt das piano, den kleinen Ton und den kleinen Kreis. Ebenso gehört das zu jener alten Musik, bedingt durch den schwachen Ton des Instruments. Er liebt ein wenig „esprit", ein wenig „brillance", ein wenig Sentimentalität! Ebenso ist es in der alten Klaviermusik. Er schreibt seine Walzer, seine Nocturnes „pour les dames". Er liebt die Melodien mit reichem Schmuck zu versehen. Alles ist in ähnlicher Weise charakteristisch für jene Musik.

Es besteht überhaupt eine sonderbare Parallelität zwischen der französischen Klaviermusik eines François Couperin, eines Rameau und der romantischen Musik: das gleiche Bedürfnis nach Farbigkeit, Chromatik, und für die damalige Zeit vielfach eine starke, fühlbare Beteiligung des Individuums, — außerdem die große Liebe für das Fremdländische. Man vergleiche z. B. einige Bezeichnungen jener Zeit mit den romantischen: L'Egyptienne (Rameau), Les Chinois, La Sécile, Air Polonais (Fr. Couperin) und „Schöne Minka" (Variations sur un air Russe), Pollacca brillante, Variationen über ein Zigeunerlied (C. M. v. Weber), Divertissement à la hongroise (Schubert), Von fremden Ländern und Meeren (Schumann). Manche Stücke Couperins sind schon kleine Stimmungsbilder, die sich mit den romantischen Skizzen Chopins, z. B. in den Préludes, Schumanns z. B. in den Papillons, — berücksichtigt man die vollkommen verschiedene historische Situation, — vergleichen lassen. Man betrachte z. B. „L'âme en peine", „Le Petit-Rien", „L'Attendrissante" von Couperin. Es ist selbstverständlich eine gewisse Hemmung zu spüren, da wo es sich in dieser Zeit darum handelt, ausgesprochen individuelle Empfindungen dem Klavier anzuvertrauen. Couperin kann sich gar nicht genug wehren gegen kleine Freiheiten des Vortrags, in dem er immer wieder betont: sans lenteur! Trotzdem ist aber ein verhältnismäßig starkes expressives Element in seiner Musik spürbar. Chambonnières, Louis Couperin, Rameau sind allerdings noch bedeutend gehemmter.

Rein klanglich sind die Beziehungen zur Romantik mit ihrer ausgeprägten Freude am Klang im allgemeinen, zu Chopin, als dem in klanglicher Hinsicht sensibelsten im besonderen, interessant. Es ist für die alte französische Klaviermusik eine eigenartige harmonische und melodische Farbigkeit charakteristisch, wo ähnlich wie in der Romantik der Klang an sich emanzipiert und im Klang geschwelgt wird. Die expressive Wirkung schneller modulatorischer Fortschreitungen ist auch hier schon angewandt und ein Hauptreiz der Miniaturstückchen.

[38]) Vergl. den Artikel: Chopin et l'ancienne musique française. Wanda Landowska. La Revue Musicale 1931.

Einige Beispiele mögen zeigen, welche Parallelen zur Romantik, besonders zu Chopin, tatsächlich vorhanden sind: Schneller Tonartenwechsel (Beispiel No. 105: L' Himen-Amour und Beispiel No. 106: L'Espérance aus „Pièces de clavecin" von Fr. Couperin.)

Herausstellung eines dissonanten Klanges. (Beispiel No. 107: L'âme en peine aus „Pièces de clavecin" von Fr. Couperin)

Taktwechsel als Ausdruck einer seelischen Haltung. (Beispiel No. 108: La Coquetterie aus „Pièces de clavecin" von Fr. Couperin)

Beharren in der Klangfläche und besondere Herausstellung der Klangfarbe des Instruments. (Beispiel No. 109. L'aimable Thérése aus „Pièces de clavecin" von Fr. Couperin)

Besonders ähnlich in Bezug auf Chopin ist auch der Sinn für schöne Melodieführung: man betrachte z. B. Couperins „Soeur Monique", außerdem die beliebte, abwärtsgeführte Melodielinie als Ausdruck der Melancholie, z. B. in „Gigues en Rondeau" (Rameau), weiter das reiche Ornament und den Inhalt, der aus Scenen des Gesellschaftslebens entstanden und für die Gesellschaft geschrieben ist. (Man denke an Couperins: Les charmes, L'aimable Thérèse, La Douce et Piquante usw.)

Weniger deutlich sind die Beziehungen zum „Galanten Stil", der sich anschließt an die alte französische Klaviermusik und ihr ähnlich im Gehalt ist: dieselbe glatte Ober-Oberfläche, der gefällige Gesellschaftston. Trotzdem ist er aus einer vollkommen anderen Sphäre als diese und darum nicht in Beziehung zu setzen mit der Musik Chopins. Die Kompositionen dieser Epoche sind wohl scherzhaft, launisch, liebenswürdig, aber sie sind nicht „künstlich" und raffiniert. Sie sind ein wenig zu bieder und naiv im Vergleich mit den französischen der vorangegangenen Epoche. Trotzdem lassen sich vor allem zwischen dem Hauptvertreter Philipp Emanuel Bach und Chopin einige Parallelen ziehen. Denn im Vergleich mit Händel, Haydn, Mozart (natürlich sind diese nur mit Einschränkung in dieser Entwicklungsreihe zu nennen), auch im Vergleich mit seinen Brüdern, hat Philipp Emanuel Bach,

da er sich bewußt an die französische Musik anlehnt, mehr von der gallischen Grazie. Nur da, wo es sich um mondänen Geist, so wie er für Frankreich, vor allem für Paris, charakteristisch ist, handelt, sind wir auf dem Wege zu Chopin. Gerade diese Seite seines Werkes ist auch die französische, in der sich vielleicht seine Blutabstammung väterlicherseits, vielleicht aber auch das Warschauer Gesellschaftsmilieu, in dem der französische Geschmack noch immer vorherrschte, zeigt.

Auch Philipp Emanuel Bach wendet sich wieder an die Damen mit seiner Musik, indem er seine Sonaten mit dem Vermerk „Für Damen" herausgab. Auch bei ihm ist jene Sentimentalität vorhanden, ebenso das Launenhafte und Pikante[39]).

Noch in einer anderen Weise als in dieser äußerlichen und oberflächlichen Beziehung war Philipp Emanuel von Wichtigkeit auf der Entwicklungslinie zu Chopin. Ueber Philipp Emanuel und Mozart führt der Weg des Expressiven in der Musik zu Beethoven. Philipp Emanuel ist der erste der dem Individuum frei das Tor öffnet. Er ist der erste Vertreter des Subjektivismus. Er benutzt recht häufig und von eindringlicher Wirkung das Klavierrezitativ, das ja auch der alte Sebastian Bach viel verwandte. Erstaunlich ist es eigentlich, daß Mozart, vor allen Dingen auch Beethoven, verhältnismäßig selten von diesem starken Ausdrucksmittel Gebrauch machten. Es ist möglich, daß das starke Bedürfnis für konstante rhythmische und metrische Einheiten der Klassik, das mehr improvisatorische, häufig die Grenzen des Taktes sprengende Rezitativ nicht zuließ. Erst bei Chopin wird es wieder in ähnlicher Weise verwandt.

Philipp Emanuel erkannte noch einen Faktor, durch den es ebenso wie im Rezitativ möglich war, im besonderen Maße Empfindungen auszudrücken: die freie Behandlung des Taktes. „Das Phantasieren ohne Takt scheint überhaupt zur Ausdrückung der Affekte besonders geschickt zu seyn, weil jede Taktart von Zwang mit sich führet", sagt er in seinem Werk „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen"[40]). Philipp Emanuel belegte also die freien improvisatorischen Zwischensätze, die er so reichlich bei dem alten Bach, aber auch in der ganzen Toccaten-Literatur der vorangegangenen Epoche vorfand, mit „Affekten", rückte sie also in ein ganz anderes Licht. Auch dies ist von den Klassikern wohl aus demselben Grund nicht angewandt. Denn die freien „Kadenzen" haben keine expressive, sondern rein virtuose und ornamentale Bedeutung. Erst Chopin hat sich die Freiheit des

[39]) Vergl. Oscar Bie: Das Klavier und seine Meister. München 1901.

[40]) Karl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Herausg. von Walter Niemann. Leipzig 1906.

Taktes wieder zu Nutze gemacht, wahrscheinlich wieder ganz neu erfunden. Aber während der musikalische Schwung Philipp Emanuels wirklich ohne Taktschwere zu schweben scheint, ist bei Chopin die Herrschaft des klassischen Taktschemas doch noch so stark, daß der Eindruck des Konfliktrhythmus an sich den des expressiven verdrängt.

Weber, Field, Dussek sind die bedeutendsten Vertreter des „Salon"-Stils im Anfang des 19. Jahrhunderts. Weber vertritt in seinen Werken sowohl den virtuosen wie auch den „Salon"-Stil und ist, wie oben schon erwähnt, in seinem aristokratischen, weltmännischen Ton Chopin recht verwandt. Field vertritt nur die eine Richtung; als eigentlichen Virtuosen-Komponisten können wir den Nocturnes-Komponisten nicht bezeichnen. Seine Beziehungen zu Chopin sind schon oben erörtert.

Bei weitem tiefer stehend sind die Werke von Johann Ladislaus Dussek — mit Ausnahme der beiden Sonaten „Le retour à Paris" op. 70 und „L'invocation", Grande Sonate op. 77, die eigentlich als Einziges rechtfertigen, daß sein Name noch lebendig erhalten ist. Seine leicht-gefällige Art ist auch dadurch charakterisiert, daß er, vergleichen wir ihn mit dieser ganzen Reihe Komponisten von Rang und Größe äußerst einfach schreibt. Weder musikalisch, noch textlich sind seine Sachen von irgend welcher Schwierigkeit. Alles ist zugeschnitten für ein breites Publikum. Mit Chopin gehört er zu den wenigen Komponisten, die fast ausschließlich für Tasteninstrumente komponiert haben: Joh. Jak. Froberger und John Field. Außerdem ist Dussek als geborener Tscheche der erste, der allgemein durch Elemente der osteuropäischen Musikkultur in seinen Werken auffällt. Seit Dussek macht sich während des ganzen 19. Jahrhunderts eine wachsende slavische Beteiligung innerhalb der ganzen musikalischen Entwicklung Europas geltend. Nach Dussek waren es: Wenzel Joh. Tomascheck und Joh. Hugo Worzischek (Böhmen), dann als Höhepunkt Chopin. Danach die Russen Anton Rubinstein, Peter Tschaikowsky, Rimsky-Korsakoff und der ganze Kreis der „Jung-Russen", in Böhmen Dvorak und Smetana, in Polen Moniusko, Carl und Philipp Scharwenka, Paderewsky und Moskowsky, — auch Liszt ist in dieser Reihe zu nennen, wenn seine Musik auch mehr international als ausgesprochen ungarisch ist.

In der Entwicklung der Virtuosität vor Chopin sind zwei Richtungen scharf zu trennen: die Schein-Virtuosität und die echte Virtuosität, denn es ist z. B. etwas ganz anderes, ob in starkem Maße der Natur der Hand und des Instruments Rechnung getragen wird, oder ob kühn über die Grenzen gegangen wird. Sowohl die erste wie die zweite Art sind in

ihrer Wirkung gleich, jedoch ist die zweite Art, die den Spieler vor große technische Schwierigkeiten aller Art stellt, vom Virtuosenstandpunkt höher einzuschätzen, obgleich sie weniger „dankbar" ist. In diesem Sinne gibt es nur recht wenige wahre Virtuosen-Komponisten. Domenico Scarlatti mit seiner phantastischen Sprung- und Repetitionstechnik ist als Vater der Virtuosenmusik zu bezeichnen. Joh. Seb. Bach schrieb, wenn er überhaupt virtuos schrieb, d. h. um der Virtuosität willen, auch „echt" virtuos, allerdings mit einer kleinen Einschränkung. Man betrachte seine Präludien und Toccaten. Vor allen Dingen benutzte er das technische Problem der Skalen; dabei ist das plötzliche Wenden, das „Zackige" seiner Linien bemerkenswert. Jedoch ist zwischen dem eigentlich virtuosen Stil eines Scarlatti und eines Bach ein großer Unterschied. Es fehlt bei Bach der Hang zum „Akrobatischen" in der Technik; darum müssen wir ihm eine Sonderstellung einräumen, denn als Schein-Virtuosität ist seine Art auch nicht zu bezeichnen. Der eigentliche Erbe Scarlattis war aber erst Mucio Clementi. Er machte die Virtuosität zum Mittelpunkt seines Schaffens und hat als erster versucht, technische Probleme aller Art zu emanzipieren. Auf diese Weise kam es zu seinen bedeutenden Etudenwerken, die in ihrer Art des virtuosen Klaviersatzes eine Fundgrube für alle Komponisten des 19. Jahrhunderts gewesen sind. (Clementi spielte für das Werk Beethovens eine ähnliche Rolle wie Scarlatti für Bach). Der „Gradus ad Parnassum" ist der unmittelbare Vorgänger der Etuden Chopins. Die immer bedeutendere Zunahme des „echt" Virtuosen ist in großen Zügen mit den Namen Scarlatti, Clementi, Chopin, Liszt, als dem kaum überbietbaren Höhepunkt, verbunden. Zwischen Chopin und Clementi mit seinem Schülerkreis: Cramer, Berger, Moscheles, Kalkbrenner, behauptete Weber noch einen ehrenvollen Platz. Die nach Clementi wirkenden kleineren Etudenkomponisten, einbegriffen Carl Czerny, brachten kaum Neues an technischen Erfindungen.

* *
*

Bevor nun versucht werden soll, die geschichtliche Grundlage der von Chopin benutzten musikalischen Formen und Bezeichnungen darzulegen, ist es für die klare Herausstellung der hohen Bedeutung des Chopinschen Gesamtschaffens nötig, einen kurzen summarischen Blick auf die allgemeinen Kompositionen dieser Epoche zu werfen. Der Tiefstand war erschreckend. Entweder wurde die virtuose Richtung übertrieben, wie z. B. bei Thalberg, dem Rivalen Liszts, oder der „Salon"-Stil entartete auf die furchtbarste Weise. Besonders das Letztere war der Fall. In Paris konzentrierte sich zur

Zeit Chopins alles, sowohl das Große als auch das Gemeine. Mendelssohn, Liszt, Berlioz, Auber, Rossini, Cherubini, Chopin, — außer Schumann alle großen Zeitgenossen — saßen für mehr oder weniger lange Zeit in Paris beieinander. Ebenso gab es da die kleinen Geister oft schlechten Rufes, wie z. B. die Brüder Jadin. Von ungeheurer Fruchtbarkeit, aber nicht zu übertreffender Banalität waren die meisten dieser Pariser Salonkomponisten, dafür aber umso geschäftstüchtiger. Riemann[41]) berichtet, daß z. B. Hünten sich schließlich 2000 Franken für ein Heft mit 10 Druckseiten bezahlen ließ. (Man vergleiche damit das traurige Geschick eines Schubert). Man komponierte, was dem Publikum gefiel, dankbare Phantasien, Variationen, Operntranskriptionen, programmatische Stückchen usw.) Der musikalische Geschmack des Publikums wurde von Komponisten wie Herz, Hünten, Rosellen, Pradher, Osborne, Kontski verantwortungslos untergraben, und es gibt keine Parallele in der Musikgeschichte, in der das Laienpublikum in ähnlicher Weise zu Grunde gerichtet wäre. Nicht ganz so minderwertig, vielmehr auf einer mittleren Linie, sind die Werke von Friedr. Kalkbrenner und Ignaz Moscheles. Kalkbrenner, — dadurch bekannt, daß er Chopin eine Zeit lang Klavierunterricht erteilt hat — hat trotz großer Oberflächlichkeit und Hohlheit doch recht häufig Ansätze zu etwas Besserem, das ihn sympatischer macht. Moscheles, — aus der Chopin-Biographie dadurch bekannt, daß er mit Chopin zusammen vor der königlichen Familie spielte, — ist in seinen Kompositionen recht ungleich. Er scheint von allen Komponisten dieser Gattung der tüchtigste gewesen zu sein, denn Chopin hat seine Kompositionen zum Teil als Unterrichtsmaterial für würdig befunden. Chopins Schüler Mikuli berichtet[42]), daß er sogar eine besondere Vorliebe für Moscheles' Etuden und die Duos gehabt hätte, und Moscheles schreibt selbst nach einem Zusammentreffen mit Chopin in sein Tagebuch (s. o.): „er behauptet, meine Musik sehr zu lieben, und jedenfalls kennt er sie genau." Von der Bedeutung Moscheles als Etuden-Komponisten wird noch die Rede sein.

Manches ist aus den zeitgenössischen Klavierkompositionen auch in Chopins Werk zu erklären, manche Benennung, manche kleine gefällige melodische Wendung. Bezeichnungen wie Berceuse, Barcarole, Tarantella, Bolero, waren derzeit Modebezeichnungen, die jeder Komponist einmal beiläufig benutzte. Wie hoch sich auch hier Chopins Genie über alle ähnlichen Versuche erhebt, zeigt sich an der unvergleichlich schönen Berceuse und der Barcarole! Etwas derartig Schönes hat sich aus der ganzen Literatur jener Zeit nicht zu uns herübergerettet. Die Berceuse mit ihrer wunder-

[41]) Hugo Riemann: Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin 1901.
[42]) Niecks s. o.

baren unendlichen Melodie und ihrem wiegenden ostinaten Baß, der fast unverändert das ganze Stück hindurch liegen bleibt, — die Barcarole mit ihren impressionistischen Klangwirkungen, — es sind ganz große Schöpfungen, denen wir nichts Aehnliches an die Seite zu setzen haben.

* * *

Betrachtung der Formen und Benennungen von Musikstücken und ihre geschichtliche Einordnung.

Wie alle Romantiker benutzte Chopin die klassischen Formen. In seinen Jugendwerken bevorzugte er das Konzert, die Sonate, die Variationen und das Rondo. Er übernimmt hier, bis auf seine Bemühungen um die Sonatenform, ohne eigentlich etwas Neues hinzuzufügen.

Das Konzert war durch Ries, Field, Hummel, Weber, Kalkbrenner, Moscheles, schon ähnlich virtuas behandelt worden[43]). Anklänge an das Slavische finden sich auch schon in den Finalsätzen Hummels. Die Rolle des Orchesters erschöpft sich ebenfalls bei fast all diesen Zeitgenossen mit den Anfangs-Tutti.

Wie alle Romantiker versuchte Chopin es auch mit der Sonatenform. Jeder scheint irgend wie einen Zwang in sich gefühlt haben, sich gerade in dieser, von Beethoven mit so tiefem Gehalt erfüllten Form ausdrücken zu müssen. Schubert, Weber, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt — keiner ist ohne die Sonate ausgekommen, und keiner konnte sie meistern. Nach Beethoven ist eigentlich erst Brahms wieder derjenige, der die Sonatenform wirklich zu erfüllen vermag. Es war den Romantikern auch von Grund aus unmöglich, mit dieser Form fertig zu werden; ganz auf die Welt in sich selbst zurückgezogen und hingegeben an den Wechsel von Stimmungen und Launen, mußte alles Ausdruck eines rätselhaften und unlenkbaren Chaos sein. Wie sollte bei dieser passiven Haltung des Willens überhaupt eine Form, ein logischer Aufbau, eine logische Entwicklung möglich sein? Es ist nur erstaunlich, daß sie überhaupt den verzweifelten Kampf mit einer Durchführung, so wie es ihnen von der Klassik überliefert war, aufzunehmen wagten. Wie unglücklich und falsch am Platze sie sich hier gefühlt haben, geht aus allem nur zu deutlich hervor. Schubert bringt in seinen Durchführungen häufig nur einfache Transpositionen der Themen und kommt zu „himmlischen Längen". Weber bringt ganz gegen alle Ordnung und Vorschrift zur Erleichterung dieser schweren Arbeit ein neues Thema in die Durchführung und umgibt alles mit dem Glanz der Virtuosität. Chopin gibt sich in seinen beiden Spätwerken in den Durchführungen ganz den Stimmungen hin, zerlegt die Themen nur nach ihren expressiven Möglichkeiten. Nur der Ausdruck ist bestimmend für die Wahl seiner Modulationen. Auf die verschiedene Behandlung der Reprise

---

[43]) A. Schering: Geschichte des Instrumental-Konzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig 1905.
Hans Engel: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Leipzig 1927.

wurde schon hingewiesen. Chopin unterscheidet sich in Nichts von den romantischen Sonaten-Komponisten seiner Zeit: dasselbe Unvermögen zur thematischen Arbeit, dasselbe Ringen um die Weiterentwicklung der Form, die gleiche Unverbundenheit der einzelnen Sätze (obgleich das Finale der b-moll Sonate wahrscheinlich programmatisch an den Trauermarsch anknüpft: Unterhaltung über den Toten, oder wie Niecks sagt: „Wind über Gräbern".)

In der Benutzung der Rondo- und Variationsform macht sich Chopins Erziehung im klassischen Geiste durch Zywny und Elsner geltend. Beide Formen sind nur charakteristisch für seinen Jugendstil: op. 1, 5, 16 sind als Rondo bezeichnet, op. 2 (La ci darem la mano) und op. 12 (Variationen über ein Thema von Hérold) gehören der Variationsform an. Es sind Kompositionen, die für uns kaum noch einen Wert haben.

Die Rondos heben sich von allen klassischen Rondos nur durch ihre nationale Färbung ab: der Mazurken-Komponist ist hier unverkennbar. Jedoch ist, was sicher der Jugendlichkeit des Komponisten zuzuschreiben ist, ein sonderbares Mißverhältnis zwischen den eigentlichen slavischen Elementen und den deutsch-klassischen Elementen zu spüren. Die klassische Gebärde scheint irgendwie aufgeklebt, in den Elementen nachgeahmt, ohne nachempfunden zu sein. Um das zu erkennen, ist es nötig, die ganzen Kompositionen durchzuspielen, — ein kurzes Zitat kann wenig geben — und es ist darauf zu achten, wie die mehrfache Motivwiederholung, die in der Klassik als bedeutsames Stilelement zur Bestätigung des Schlusses, geradezu als Kraftbestätigung des Willens, verwandt wird, mit der ganz andersartigen Motivwiederholung des Slaven sich überschneidet. Die für unser modernes Ohr oft unerträglichen, langen Schlüsse mit ihren unendlichen Wiederholungen, z. B. der klassischen Symphonien, vergleiche man mit den Wiederholungen slavischer Musik. Daß sie ein wesentliches Element der slavischen Musik überhaupt ist, zeigen sämtliche Nachahmungen; schon Couperin benutzte sie in seinem „Air polonais". Ob dieses Element aus der Bewegung des Tanzes entstanden ist, oder ob sie in dem Hang zum Beharren, der für die slavische Volkspsyche so charakteristisch ist, zu erklären ist, mag dahingestellt sein. [44])

Mit seinen Variationen vertritt Chopin die seiner Virtuosen-Natur entsprechende Auffassung der Variationen, ähnlich wie Carl Maria v. Weber: extreme Herausstellung

[44]) Mit seinen Rondos ist Chopin einer der letzten der romantischen Epoche, bei dem diese Bezeichnung noch vorkommt. Wenn auch das Prinzip des Rondos in angewandter Form noch häufig auftritt, so tritt die Bezeichnung Rondo meines Wissens nur noch bei Mendelssohn auf.

des technischen Moments, ohne wie z. B. Mozart und Schubert, das Thema in seinem Grundcharakter zu steigern oder, wie z. B. vor allen Dingen Beethoven und Brahms, dem Thema neue Seiten abzugewinnen. [45]) Aber außerhalb dieser als Variationen bezeichneten Werke ist das Prinzip des Variierens ein Hauptfaktor seines Stils (s. Riemann. [46]) Es ist Chopin stets Bedürfnis, nichts doppelt zu sagen; wiederholt er etwas, (das Dreh- und Pendelmotiv ist hier natürlich außer Acht zu lassen) dann nur variiert.

Charakteristisch für das Gesamtschaffen Chopins sind die kleinen Formen. Wie alle Romantiker vermochte Chopin hier sein Letztes zu leisten. Es sind dazu zu rechnen: die Préludes, Nocturnes, Impromptus und die unter den „Mode"-Bezeichnungen aufgeführten: Tarantella, Berceuse, Bolero, Ecossaisen. Zwischen den letzteren und den ernsthaften Kunstgattungen eine scharfe Trennung zu machen, ist nicht ganz einfach, denn die Bezeichnungen Prélude, Nocturne, Impromptu sind ebenfalls die Schlagworte jener verrufenen Salonkomponisten. Die Entscheidung liegt bei Chopin. Er hat allein durch die größere Anzahl die Préludes, Nocturnes, Impromptus als zur höheren Gattung gehörig herausgehoben.

Chopins Préludes, die letzten Endes zurückgehen auf die Präludien von Joh. Seb. Bach, sind trotz der Präludien von Clementi, Moscheles und Keßler in ihrer Eigenart als Neuschöpfungen Chopins zu bezeichnen. Nicht wegen ihrer Klangimpressionen, — wie Leichtentritt annimmt, — denn gerade das ist es, was Chopin mit seinem romantischen Ohr aus den Bachschen Präludien herausgehört hat, sondern wegen der „Stimmungen". Jedes Prélude ist der vollendete Ausdruck einer Stimmung, so knapp und konzentriert formuliert, wie nur möglich. Ueber die Art dieser Stimmungen und Inhalte sind schon viele Worte gemacht, und es ist hier nicht der Platz, darüber zu sprechen. Ein bestimmtes Formprinzip ist in den Préludes nicht verfolgt. Einige sind in der großen dreiteiligen Liedform, andere nur ganz kurze Entwürfe von wenigen Takten. Alles beruht auf dem einmaligen Schwung aus sich selbst. Der Vergleich der Préludes mit „Skizzen", der in Abhandlungen über die Chopinschen Préludes häufig anzutreffen ist, ist gut und zutreffend. [47]) [48])

[45]) Martin Friedland: Zeitstil und Persönlichkeit in den Variationswerken der musikalischen Romantik. Dissertation. Köln 1930.

[46]) Hugo Riemann: Geschichte der Musik seit Beethoven s. o.

[47]) Die Nocturnes sind, wie schon erwähnt, auf Field zurückzuführen, der die Bezeichnung wahrscheinlich zuerst verwandte. Ueber die Entwicklung bei Chopin vergl. Seite 31 ff.

[48]) Ueber die Bedeutung der Impromptus Chopins und ihre Vorentwicklung bei Worzischek und Schubert vergl. Seite 34 ff. und den mehrmals zitierten Artikel von Willi Kahl im Archiv für Musikwissenschaft 1921.

In den Walzern ist Chopin als Neuschöpfer anzusprechen, trotz der Walzer von Schubert, Beethoven und Weber. Schubert war der erste, durch den der Walzer in der Kunstmusik Aufnahme fand; jedoch eher durch sein Genie als durch klares Wollen, denn der Tanzcharakter ist stark betont. Beethovens 13 „Ländrische Tänze" sind kaum mehr als eine Kopie des Volkstanzes. Bis zu einem gewissen Grade gilt dies auch noch für Webers „Aufforderung zum Tanz": das Choreographische ist stark betont; den eigentlichen Walzer darin könnte man sich getanzt gut vorstellen. Das ist aber bei Chopin unvorstellbar. So wie häufig in den nicht polnischen Polonaisen dieser Zeit das einzig Polonaisenhafte im Begleitrhythmus lag, so ist es bei Chopin mit dem Walzer, der ihm von Grund aus fremd ist. Denn der Walzer jener Zeit ist eine deutsche, bezw. Wienerische Angelegenheit. Chopins Walzer sind die Schöpfungen eines aristokratischen Polen. Es mischt sich das spezifisch nationale Element mit der gefälligen Melodik und dem glänzenden Passagenwerk des internationalen „Salon"-Stils. In dieser Hinsicht sind seine Walzer als Neuschöpfungen zu bezeichnen. Es folgt ein Beispiel für spezifisch polnische Elemente (Beispiel No. 110 aus Valse op. 69 No. 1) und ein Beispiel für die sehr gefällige Melodik, das zugleich die Abneigung Chopins für das betont Tanzmäßige zeigt. (Beispiel No. 111 aus Valse op. 64 No. 1) Man betrachte die mit * bezeichnete Stelle, wo der Schwerpunkt der Melodie aufgehoben ist.

In seinem Etudenschaffen[49]) folgt Chopin dem Zug der Zeit. So wie die Komponisten in der Mitte des 18. Jahrhunderts sich besonders mit der Zusammenstellung von Schulen für alle möglichen Instrumente beschäftigten[50]), so pflegte man am Ende des 18. Jahrhunderts und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in den zahlreichen Etuden das rein Technische der Interpretation in den Mittelpunkt zu stellen. Mucio Clementi ist als der eigentliche Vater der Etudenliteratur zu bezeichnen. Alle folgenden Etudenmeister waren direkte oder geistige Schüler von ihm. Zu seinen direkten Schülern zählen u. a. J. B. Cramer, J. Field. Ludw. Berger, A. Klengel, I. Moscheles, Fr. Kalkbrenner, A. Bertini, die auch fast alle mit Etudenwerken hervortraten. Ebenfalls Etudenmeister war Carl Czerny, mit seinen berühmten Schülern: Th. Döhler, Th. Kullak und Franz Liszt.[51]) Bei dieser Aufzählung ist außerdem

[49]) Albert Mecklenburg: Die Klavieretuden Chopins. Zeitschrift „Die Musik". 9. Jahrgang. 2.

[50]) J. Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. (1752). — Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. (1753—1762) — Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule. (1756).

[51]) Hugo Riemann: Musik-Lexikon. Berlin 1922.

als tüchtiger Etudenkomponist nicht zu vergessen J. Chr. Keßler.

Um der geschichtlichen Bedeutung der Chopinschen Etuden willen ist es erforderlich, erst einmal alle guten Leistungen auf diesem Gebiet herauszuheben und vor allen Dingen, die Kompositionen der in Frage kommenden Komponisten richtig zu datieren; denn nur so ist mit einiger Sicherheit zu sagen, ob und wo Chopin Anregungen aus dem Vorhandenen empfing. Die Datierung ist nicht immer einfach, denn sie geht leider nur selten aus den allgemein verbreiteten und im Umlauf befindlichen Exemplaren hervor. Es werden im Folgenden nur solche Werke berücksichtigt, die wirklich bedeutend und wert sind, als Vorläufer der Chopinschen Etuden bezeichnet zu werden. Die Kompositionen von Czerny, — dem „Aermsten", wie Chopin ihn in einem seiner Briefe mitleidig nennt, — werden nicht besonders in Erwähnung gezogen; ihr technischer Wert ist wohl anzuerkennen, jedoch sind sie in ihrer Pedanterie, Trockenheit und ihrem Mangel an irgendwelchem musikalischen Gehalt so weit von Chopin entfernt, daß sie vollkommen übergangen werden können. Als die besten Etudenkompositionen vor Chopins op. 10 (erschienen 1833, entstanden schon zum Teil in Warschau) sind zu bezeichnen: „Gradus ad Parnassum" (1817)[52]) von Clementi, „84 Studien" op. 50 (bis 1810)[53]) und die Etuden op. 12 von Ludwig Berger[54]). Vor Chopins op. 25 (Erscheinungsjahr 1837) sind dann noch erschienen: Etuden op. 20 (1836)[55]) von Keßler, und in dem gleichen Jahre wie Chopins op. 25 kamen die Etuden op. 22 von Ludwig Berger heraus[56]).

Es ist anzunehmen, daß Chopin diese Kompositionen gekannt hat. Wir wissen, daß er von seinen Schülern „Préludes et Exercises" und „Gradus ad Parnassum" von Clementi, von Cramer und Moscheles Etuden, — welche, ist allerdings unbekannt, — spielen ließ[57]). Von Ludw. Berger hören wir nichts, jedoch geht aus einer auffallenden Aehnlichkeit mit Bergers op. 22 hervor, daß er sich wahrscheinlich gleich bei der Neuerscheinung mit diesem Werk beschäftigt

[52]) Hugo Riemann: Musik-Lexikon.

[53]) Die genaue Datierung der Veröffentlichungen ist schwierig. Das zweite Heft erschien 1810 bei Breitkopf & Härtel, und es wird in der betreffenden Anzeige der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" darauf hingewiesen, daß das erste Heft bereits in 5 Auflagen verbreitet sei und zu den vortrefflichsten der im letzten „Quenquennium" erschienenen Etudenwerken gehöre. Vergl. das Vorwort der Ausgabe Bülow—Cramer: 60 ausgewählte Klavieretuden. Verl. Jos. Aibl. Leipzig.

[54]) Leider war das Erscheinungsjahr nicht genau zu ermitteln. Schumann sagt 1838 in der Besprechung dieser Etuden (s. o.), daß sie „schon vielleicht vor 20 Jahren erschienen sind".

[55]) S. Schumann s. o.

[56]) S. Schumann s. o.

[57]) Niecks und Hösick s. o.

hat. Mit Keßler ist Chopin befreundet gewesen [57]), er widmete Chopin seine Prälidien op. 31, Chopin widmete Keßler die 24 Préludes op. 28. Die Bedeutung Keßlers für das Werk Chopins ist sehr schwer klarzustellen, da nicht eindeutig festzustellen ist, wo eigentlich die Quelle der Aehnlichkeiten in den Werken beider liegt. War Keßler, der der Aeltere ist, der Erste, war Chopin der eigentliche Erfinder? Chopin kannte Keßler schon aus Warschau, wo dieser 1829—1830 vorübergehend weilte und eine bekannte Persönlichkeit durch seine wöchentlichen Musikabende wurde, die Chopin regelmäßig besuchte. Keßler veröffentlichte z. B. seine Präludien eher als Chopin, aber Chopin arbeitete schon in der Warschauer Zeit an den Préludes. Ebenso ist es mit den Etuden. Es mag so scheinen, als wäre die Etude op. 20 No. 4 (Beispiel No. 112) das Vorbild für Chopins Etude op. 25 No. 1 (Beispiel No. 113) gewesen, jedoch ist es auch möglich, daß Chopin diese Etude schon lange fertig hatte, und daß sie Keßler zur Nachahmung gereizt hat. Es ist beides möglich und die Entscheidung schwer, denn Keßler hat sie eher veröffentlicht. Andererseits fällt diese Etude durch eine ganz besondere, an Chopin erinnernde, harmonische Farbigkeit zwischen den anderen recht „trockenen" (Schumann) Etuden auf. Jedenfalls ist die Aehnlichkeit der beiden As-Dur Etuden ganz auffallend und es ist nach allem anzunehmen, daß sie voneinander abhängig sind.

Abschließend über die Bedeutung Keßlers für das Werk Chopins möchte ich darauf hinweisen, daß das Präludium No. 25 von Keßler (Beispiel No. 114) wahrscheinlich Vorbild für das rätselhafte Unisono des Finale der b-moll Sonate (Beispiel No. 115) gewesen ist.

Mit seinem „Gradus ad Parnassum" kommt Clementi den Etuden Chopins am nächsten. In der Mannigfaltigkeit der Erfindung technischer Spielfiguren ist er Chopin ähnlich, allerdings ist alles ein Grad geringer in der Schwierigkeit. Vor allen Dingen bleibt die musikalische Lösung weit hinter der Chopins zurück. Bei Moscheles ist die Problemstellung nicht so vielseitig wie bei Clementi, dafür aber die musikalische Gestaltung künstlerischer. Cramer, Keßler, Berger stehen in technischer Hinsicht unter Clementi, in der musikalischen Gestaltung ist manches recht wertvoll. Ganz besonders ist auf den musikalischen Gehalt der Etuden von Ludwig Berger hinzuweisen. Es ist erstaunlich, daß diese Etuden so wenig bekannt sind, denn sie haben technischen Wert (für die Mittelstufe) und sind aus einer musikalischen Sphäre, die, ziehen wir Vergleiche zu den Etuden seiner Zeit, außergewöhnlich ist. Daß keine Ueberschätzung in diesem Urteil liegt, geht aus einer Rezension Schumanns (s. o.) hervor: „unbegreiflicherweise sind die Etuden nicht weit über die Kreise

gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer wirkte. Gerade diese Studien, die jeder Lernende auswendig wissen müßte, — ordentliche Platogespräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Munde eines Dichters gekommen". Chopin hat diese Etuden gekannt, man vergleiche das allerdings schwierigere Problem aus Chopins op. 25 No. 4 (Beispiel No. 117) und Bergers op. 22 No. 1. (Beispiel No. 116) (Das technische Problem ist bei beiden: links weiter Sprung, rechts Oktaveinstellung der Hand.)

Es ist natürlich, daß in Chopins Etuden wenig greifbare Beziehungen zu seinen Vorgängern zu finden sind; Chopin brauchte keine Anregungen von jenen kleineren Geistern. Jedoch wird manches von der Hand aus erfunden, die von selbst gewohnte Wege geht, und darum möchte ich doch noch auf zwei Beispiele aufmerksam machen, die vielleicht solche Parallelen sind, die vom „Fingerverstand" herrühren: aus Clementis „Gradus ad Parnassum" No. 18 (Riemann-Ausgabe) und Chopins op. 10 No. 8 (Beispiel No. 118 und 119), aus Moscheles op. 70 No. 3 und Chopins op. 10 No. 2 (Beispiel No. 120 und 121).

Im Folgenden soll versucht werden, zu zeigen, wo Chopin anknüpft an die Probleme, die schon behandelt waren. Er überbietet alles, sowohl an Kühnheit der Technik wie vor allen Dingen an musikalischer Gestaltung. Selbst da, wo er altbekannte Probleme aufgreift, z. B. Terzen (op. 25 No. 6) [58]), Oktaven (op. 25 No. 10) [59]), Fingerwechsel auf der gleichen Taste (op. 25 No. 12, op. 10 No. 7) [60]), große Seitenschlagsbewegung in der Begleitfigur der linken Hand (op. 10 No. 9) [61]), drei Noten gegen zwei (op. 25 No. 2), macht er es vollkommen neuartig.

Die meisten Etuden aber haben für die damalige Zeit ganz neue technische Probleme. Bis zu seiner Sexten-Etude op. 25 No. 8 gab es noch gar keine systematisch durchgeführte Sexten Etude. Das technische Problem der Sexte wurde nur vermischt mit anderen Intervallen behandelt, (vergl. Cramer No. 29 und 33). Neu ist auch das weite Arpeggio in beiden Händen (op. 10 No. 11 [62]), wie überhaupt die weite Auseinanderlegung der einzelnen Akkordtöne bei Akkordbrechungen (op. 10 No. 1, op. 25 No. 1) [63]), außerdem das Obertasten-Problem (op. 10 No. 5, die sog. „Schwarze-Tasten-Etude"), Sprünge für beide Hände in entgegengesetzter Richtung (op.

---

[58]) Vergl. z. B. Clementi (s. Quellenangabe) No. 19. Moscheles No. 13 und 6. Cramer No. 23 und 24.
[59]) Vergl. Clementi No. 9, Keßler No. 9.
[60]) Vergl. Cramer No. 55 und 56. Clementi No. 29. Moscheles No. 22.
[61]) Vergl. Clementi No. 11. Moscheles No. 9 und 12.
[62]) Vergl. Clementi No. 18.
[63]) Vergl. mit dem einfachen Oktav-Arpeggio bei Moscheles No. 2.

25 No. 3), freie Skalen-Ornamente für die linke Hand (op. 25 No. 7), Uebersetzen des dritten Fingers über den vierten (nach dem Bericht von Mikuli (Niecks s. o.) ein individueller Fingersatz Copins, der aber sicher nicht in Beziehung zu setzen ist zu der Praxis der Zeit vor Bach; vergl. op. 10 No. 2). In manchen Etuden ist ein neues, kompliziertes Bewegungsproblem angewandt, das nicht immer genau zu bezeichnen ist, z. B. op. 25 No. 4 (etwa schnell springendes Akkordstakkato), op. 25 No. 9 (etwa Wechsel zwischen Legato und Oktavstakkato, jedoch ist damit nicht alles gesagt), op. 10 No. 4 (etwa Wechsel zwischen kleinster Bewegung (Halbton) und weitester Spannung (Dezime), op. 10 No. 8 (etwa Etude für den 4. Finger) op. 10 No. 10 (rhythmische und Sprung-Etude).

Bezeichnend für Chopin ist, daß er in mehreren Etuden der Cantilene ein besonderes Gewicht beilegt. In der As-Dur Etude (op. 25 No. 1) ist es das Problem, die Melodie durchgängig mit dem 5. Finger zu spielen, außerdem, wie auch Etude op. 10 No. 6 und No. 3, sie gesanglich abzuheben von einem volltönenden Hintergrund von Mittelstimmen.

Außer dieser vielfach ganz neuen technischen Problemstellung und der genialen musikalischen Gestaltung zur „Konzertetude“ liegt das Besondere seiner Etuden noch in dem neuartigen harmonischen Gepräge. Abgesehen von der musikalischen Bedeutung der schnellen Modulationen, Sequenzen, Rückungen, chromatischen Schritten, tritt dadurch ein neues technisches Problem hinzu, das vielleicht das größte und schwierigste ist. Ein Virtuose vom Range Moscheles äußert darüber (s. o.): „ich bin ein aufrichtiger Bewunderer seiner Originalität, er hat den Klavierspielern das neueste, anziehendste gegeben. Mir persönlich widersteht die gemachte, oft gezwungene Modulation, meine Finger straucheln und fallen über solche Stellen, ich kann sie üben wie ich will, ich kriege sie nicht ohne Anstoß heraus.“

Die Scherzi Chopins sind in der Klassik verankert und nehmen in der geschichtlichen Entwicklung keine abweichende Sonderstellung ein. Namentlich durch Beethoven war das Scherzo zur Kunstform subjektiven Ausdruckswillens geworden. Chopin steigert die Eigenwilligkeit darin außerordentlich. Es sind gerade seine zerrissensten Kompositionen, die er als Scherzi bezeichnet. — Formal betrachtet, benutzt er mit Ausnahme des h-moll Scherzos, das nach der großen dreiteiligen Liedform gebildet ist, sonatenähnliche Elemente: Exposition der Themen, Durchführung, Reprise, — jedoch spielt oft das Trio eine Rolle und wird recht sonderbar noch vor der Durchführung eingeschoben (b-moll Scherzo op. 31, noch komplizierter im E-Dur Scherzo op. 54), sodaß also zwei Formprinzipien über einander angewandt erscheinen.

Das Neue des Scherzo liegt vor allen Dingen darin, daß sie als selbständige Klavierstücke, losgelöst von dem Sonaten-Verbande und als kompliziertes Formgebilde von größerem Ausmaße als innerhalb der Sonate üblich ist, erscheinen.

Die Ballade ist von Chopin zum ersten Male als Bezeichnung für ein Instrumentalwerk angewandt. Hier zeigt sich ganz deutlich der Einfluß des Schriftsteller- und Dichterkreises, in dem Chopin in Warschau und Paris verkehrte, — ein Einfluß, der nicht zu unterschätzen ist. Den polnischen Dichtern fühlte er sich sehr verbunden, mehr als den polnischen Musikern. In Warschau waren es Brodziński, Witwicki Magnuszewski, Mickiewicz — später in Paris kamen noch Slowacki und Krasiński[64]) hinzu. Das bedeutete eine künstlerische Sphäre, aus der Chopin mindestens ebensoviel Kraft schöpfte, wie aus dem Quellenstudium seiner Vorgänger; eignete er sich auf diese Weise das musikalische Rüstzeug an, lernte er durch den Umgang mit jenen den Geist der Epoche klar erkennen und „wußte“ um die Ziele der Zeit. Er behandelte die gleichen Stoffe wie die Schriftsteller: Volkstümliches (in den Mazurken), Nationales (in den Mazurken), Nationales (in den Polonaisen), Episches (in den Balladen). Für seine Balladen waren die Balladen des großen polnischen Dichters Adam Mickiewicz maßgebend.

Weit davon entfernt, zu behaupten, daß die Chopinschen Balladen Programm-Musik darstellen, möchte ich darauf hinweisen, daß sie gewachsen sind aus der Reflexion oder vielleicht sogar aus der tatsächlichen Schilderung eines epischen Geschehens, das außerhalb des Ich steht, — eine Tatsache, die recht bemerkenswert ist. Weder Schubert noch Schumann, noch irgend ein anderer Romantiker, vermochte, so weit sich von seinem Ich in die Außenwelt zu begeben. Auch wenn Schumann die Außenwelt irgendwie in die Musik hineinbezieht, so z. B. im „Carneval“, in den „Kinderscenen“, so ist das doch immer eine Projektion des Ich in die Außenwelt. Chopin, der in den meisten Kompositionen das Letzt-Mögliche an seelischer Emanation leistete, vermochte doch daneben eine eigenartige Objektivität aufzubringen, die ihn ganz nahe bringt an den Liszt-Berliozschen Kreis.

Formal betrachtet, haben die Balladen große Aehnlichkeit mit den Scherzi, sie sind in der Art des erweiterten Sonatensatzes gebildet, jedoch fehlen jegliche trioartige Mittelsätze, wie sie in den Scherzi vorkommen, und die Verquickung mit anderen Formenprinzipien erfolgt nach der Rondo- und Variationsform hin (f-moll Ballade op. 52). Auch da, wo die

---

[64]) Hoesick s. o. Niecks s. o. Julian Krzyanowski: Polish Romantic Literature. London 1929. Georg Brandes: Polen. Uebersetzt von A. Neustädter. Verlag Albert Langen 1898.

formale Anlage fast gleich ist (cis-moll Scherzo und g-moll Ballade), unterscheiden sich die Kompositionen durch den Grundcharakter: die Balladen stehen gleichsam hinter einer Mauer des Ich, die Empfindungen, Leidenschaften scheinen von einem außerhalb des Ich liegenden Zentrums auszugehen; die Scherzi sind ganz unmittelbare Offenbarungen von Leidenschaften, Launen, Stimmungen und Leiden.

Die Chopinschen Polonaisen sind das Vollendetste auf diesem Gebiet, weder vor noch nach ihm ist etwas Besseres oder Gleichwertiges in dieser Gattung geschaffen worden. Die Entwicklung der Polonaise ist, mit Ausnahme der unmittelbaren Vorgängerschaft Chopins, z. B. Oginski und Kurpiński noch nicht klar gestellt. Die Polonaisen C. M. v. Webers sind, wie oben erwänt, nur unter Vorbehalt in diese Entwicklung einzubeziehen, — wohl sind sie ihrem „ritterlichen" Charakter nach ein Bindeglied zwischen den lyrischen Polonaisen von Oginski und den heroischen Polonaisen Chopins, jedoch sind sie nicht polnisch [65]).

Die am meisten verbreitete Ansicht über die Entwicklung und Entstehung der Polonaise [66]) ist, daß die Polonaise nicht polnischen Ursprungs ist, sondern 1574 durch Heinrich von Anjou nach Polen eingeführt wurde. Sie wäre dann in ihren Anfängen wahrscheinlich gleichzusetzen mit den am französischen Hof sehr beliebten Pavanen und Passamezzi und hat erst allmählich den für die Polonaise so bezeichnenden nationalen Charakter erhalten. Jedoch ist die Entstehung der Polonaise auf diese Weise bis jetzt noch nicht erwiesen; Opieński [67]) macht besonders darauf aufmerksam, daß diese Tänze im geraden Takt stehen, während das Charakteristische der Polonaise der $^3/_4$ Takt ist, daß sich im 17. Jahrhundert erst den Taktwechsel von $^2/_4$ zu $^3/_4$ vollzog und daß Mattheson in seinem Werk „Der vollkommene Kapellmeister" noch 1732 von zwei Arten von Polonaisen spricht, einer im $^4/_4$ Takt und einer im $^3/_4$ Takt. Ueber den nationalen Charakter der Polonaisen von Oginski gibt es verschiedene Ansichten: Opieński nimmt an, daß die Polonaise schon immer einen besonders nationalen Charakter gehabt hat, sonst hätte sie nicht einen solchen Einfluß auf die europäische Musikentwicklung haben können. Eine andere Ansicht wird von Niewiadomski vertreten. Er nimmt an, daß die Polonaise vor Oginski vollkommen international war und sich absolut nicht von dem spanischen Bolero unterschied, der den gleichen Rhythmus

---

[65]) St. Niewiadomski s. o.

[66]) Vergl. Hugo Riemann: Musik-Lexikon und Groves Dictionary of Music and Musicians.

[67]) Opieński: La Musique Polonaise s. o.

hat [68]); erst Oginski habe der Polonaise durch seine lyrische Auffassung den nationalen Geist gegeben. Leider sind in Deutschland die Polonaisen von Oginski und Kurpiński oder anderer Zeitgenossen [69]) nicht zugängig und ein Vergleich daher nicht möglich. Opieński äußerst sich über den Einfluß von Kurpiński: [70]): Die erste Polonaise, die Chopin mit 11 Jahren komponierte, zeige große Verwandtschaft mit der Polonaise aus Kurpińskis Oper „Krakowiacy i Gorale". Wie bewußt Chopin sich des spezifisch nationalen Charakters seiner Polonaisen gewesen ist, geht nicht nur aus verschiedenen Briefstellen und Aussagen hervor, in denen er immer wieder seine nationalen Ziele betont, sondern auch aus der Bezeichnung „Alla Polacca", die er in seinen Variationen über ein Thema aus Mozarts „Don Juan" über die letzte Variation, quasi als Höhepunkt, setzt. Zu einem typischen Polonaisen-Rhythmus das Thema von Mozart! Weil es sich aber um ein nicht polnisches Thema handelt, wendet er nicht die Bezeichnung Polonaise an, sondern nur einschränkend: alla Polacca.

Daß Chopin auch in den Polonaisen durch literarische Ideen und Darstellungen angeregt wurde, ist sehr wahrscheinlich.

Ueber die Geschichte der Mazurken ist noch weniger bekannt. Opieński begnügt sich damit, daß sie aus Masovien, nahe bei Warschau, stammen, daß die Mazurka auch je nach verschiedenen Landschaften verschiedene Namen hat: Obertas, Kujawiak und Mazurka und auch kleine Unterschiede im Rhythmus und in den Akzenten hat [71]). Sie ist im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt notiert und langsamer als der Walzer. Chopin steht mit seinen Walzern keineswegs als einziger da, wenn auch seine Mazurken in ihrer Vollendung einzigartig sind, und Chopin ebenso wie in seinen Polonaisen einen nicht überbietbaren Höhepunkt darstellt. Schon seit Ende des 18. Jahrhunderts machten sich in der polnischen Musik starke nationale Züge geltend und besonders in den Volksopern) (die in ihrer Art zwischen Singspiel und Opéra comique stehen) wurde dem Volkstanz ein weites Feld eingeräumt. Im Anfang des 19. Jahrhunderts nimmt die Mazurka in Polen den Platz ein wie in Deutschland der Walzer. Nicht nur Fachmusiker, sondern in noch stärkerem Maße, häufig

---

[68]) Auch Riemann (Geschichte der Musik seit Beethoven) macht auf die spanischen Beziehungen aufmerksam: „Die Polonaisen-Komposition war übrigens bereits im 18. Jahrhundert in die Mode gekommen, doch steht die spezifisch polnische Indigenität der Polonaise sehr in Frage (der ihr eigene Kastagnettenrhythmus weist auf spanischen Ursprung.)"

[69]) Niecks nennt noch (s. o.): Kozłowski, Kamiński, Deszezynski, Bracicki, Wański, Dobrzyński.

[70]) Opieński: Les soucres polonaise de la musique de Chopin. s. o.

[71]) Opieński: La Musique Polonaise. s. o.

der Aristokratie angehörende, Laien, die in jener Zeit in Polen in erstaunlicher Weise das Handwerkliche der Komposition meisterten, brachten es zu guten Leistungen [72]). Chopins frühe Mazurken hatten durchaus choreographische Bedeutung, obgleich er es nicht beabsichtigte; aber dieser Tanzcharakter verliert sich immer mehr.

Interessant ist es, wie Chopins Mazurken von den Zeitgenossen aufgefaßt wurden. Die künstlerischen Absichten Chopins in seinen Mazurken waren für sie außerordentlich neu, auch seine Schwester Isabella ist noch nicht im klaren, wenn sie schreibt: „Sie waren äußerst zufrieden, danach zu tanzen. (op. 17 No. 1) Was sagst Du dazu, daß sie Dich so profanieren, denn eigentlich ist die Mazurka mehr zum Hören. Louise spielte sie bei .... zum Tanz. Mein Lieber, sage und schreibe, hast Du sie in Deinem Innern zum Tanzen bestimmt? Vielleicht haben wir Dich falsch verstanden.“ [73])

* * *

Vorliegende Arbeit wurde unter der Anleitung von Herrn Prof. Dr. Walther Vetter an der Hamburgischen Universität angefertigt. Für die Ratschläge und Unterstützung bei der Anfertigung der Arbeit bin ich Herrn Prof. Dr. Vetter zu großem Dank verpflichtet.

Außerdem möchte ich an dieser Stelle nicht versäumen, dem Herrn Generalkonsul Dr. Emil Kipa meinen Dank dafür auszusprechen, daß er mir bei der Beschaffung der polnischen Literatur weitgehendst behilflich war. Seiner Frau Gemahlin, Frau Generalkonsul Dr. Luci Kipa, fühle ich mich im Besonderen zu Dank verpflichtet, da sie mir tatkräftig in der Sichtung und Erklärung des polnischen Materials behilflich war.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Stowarzyszenie

[72]) Niecks und Hoesick s. o.
[73]) Opieński: Zrodła twórczóści Szopena. s. o.

QUELLENANGABE.

Bach, Joh. Seb.: Sämtliche Klavierwerke. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Bach, Phil. Em.: Sechs ausgewählte Sonaten. Herausgegeben v. Hans von Bülow. Verlag C. F. Peters. Leipzig.

Beethoven: Sämtliche Klavierwerke. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Berger: Studien für das Pianoforte. Herausgeg. v. Carl Reinecke. Verlag Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Chopin: Sämtliche Klavierwerke. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Clavecin, Les Maîtres du. (Clavier-Musik aus alter Zeit): Herausg. v. Louis Köhler. Henry Litolff's Verlag. Braunschweig.

Clementi: Gradus ad Parnassum. Herausg. von Hugo Riemann. Steingräber-Verlag. Leipzig.

Clementi: Préludes et Exercises. C. F. Peters. Leipzig.

Couperin, François: Pièces de Clavecin. Herausg. v. Friedr. Chrysander. Verlag G. Weißenborn. Bergedorf bei Hamburg.

Cramer: 60 ausgewählte Klavieretuden. Herausg. v. Hans von Bülow. Jos. Aibl Verlag. Leipzig.

Dussek: Ausgewählte Klavierkompositionen. Verlag B. Holle. Wolfenbüttel.

Field: Konzerte. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Field: Nocturnes. C. F. Peters. Leipzig.

Hummel: Klavierkonzerte op. 85 und 89. C. F. Peters. Leipzig.

Keßler: Ausgewählte Etuden. Herausg. v. Hans Bußmeyer. Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung. Berlin.

Keßler: Cadenzen und Präludien. Verlag Gotthard. Wien.

Liszt: Sämtliche Klavierwerke. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Moscheles: 24 Studien. Herausg. v. Clemens Schultze. Henry Litolff's Verlag. Braunschweig.

Moscheles: 50 Präludien. Herausg. v. Ernst Pauer. Verlag Kistner. Leipzig.

Mozart: Sämtliche Klavierwerke. C. F. Peters. Leipzig.

Scarlatti, Dominico: Sämtliche Werke. Herausg. v. C. Czerny. Verlag Tobias Haslinger. Wien.

Schubert: Sämtliche Klavierwerke. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Schumann: Sämtliche Klavierwerke. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Weber: Sämtliche Klavierwerke. C. F. Peters. Leipzig.

* * *

LEBENSLAUF.

Am 25. Juli 1910 wurde ich, Edith Meister, zu Hamburg als Tochter des Kaufmanns Berthold Meister und seiner Ehefrau Anna, geb. Herzig, geboren.

Ostern 1917 trat ich in die Schule des Paulsenstifts (Mädchenoberrealschule) ein. Am 25. Februar 1930 bestand ich an dieser Schule die Reifeprüfung.

Im Wintersemester 1930/31 wurde ich an der Hamburgischen Universität immatrikuliert. Als Studienfächer wählte ich Musikwissenschaft, Psychologie, Germanische Frühgeschichte und Kunstgeschichte.

Am 28. September 1933 bestand ich in einer Ergänzungsprüfung im Lateinischen das Examen.

Im Wintersemester 1933/34 begann ich unter Anleitung von Herrn Prof. Dr. W. Vetter die Doktorarbeit „Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins".

Für die wissenschaftliche Ausbildung während meines Studiums bin ich folgenden Herren Professoren und Privatdozenten zu Dank verpflichtet:

Anschütz, Heinitz, Hoffmann, Meyer - Benfey, Müller - Hartmann, Matthes, Panofsky, Saxl, Vetter, Werner.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C. 1174
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA




№ 7. Andante.
dolce
№ 8 Lento
№ Lento.
№ 10.
№ 11. Allegro molto
№ 12. Vivace.
№ 13. Presto
№ 14. Maestoso.
riten. assai. lento.
accel. e stretto
№ 15. Larghetto.
smorz.


№ 16. Larghetto.
smorz.
№ 17. Allegro assai
№ 18. meno mosso.
№ 19. Vivace brillante.
poco rall
Allegro assai quasi presto.
№ 20.
poco riten.
dim.
№ 21. Lento.
ten.
riten.

№ 22 Andante cantabile.



№ 23. Vivace.



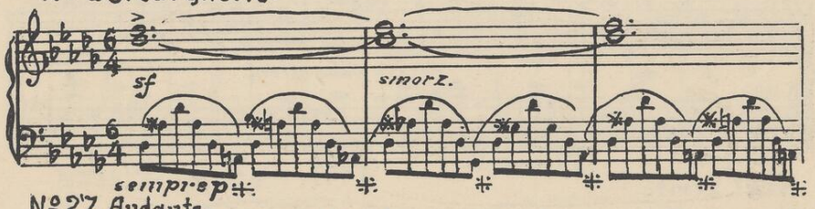
№ 24. Lento.



№ 25. Allegro vivace.



№ 26. Larghetto.



№ 27. Andante.
con molta espressione.



sempre legatissimo.

№ 28. Allegro assai quasi presto.



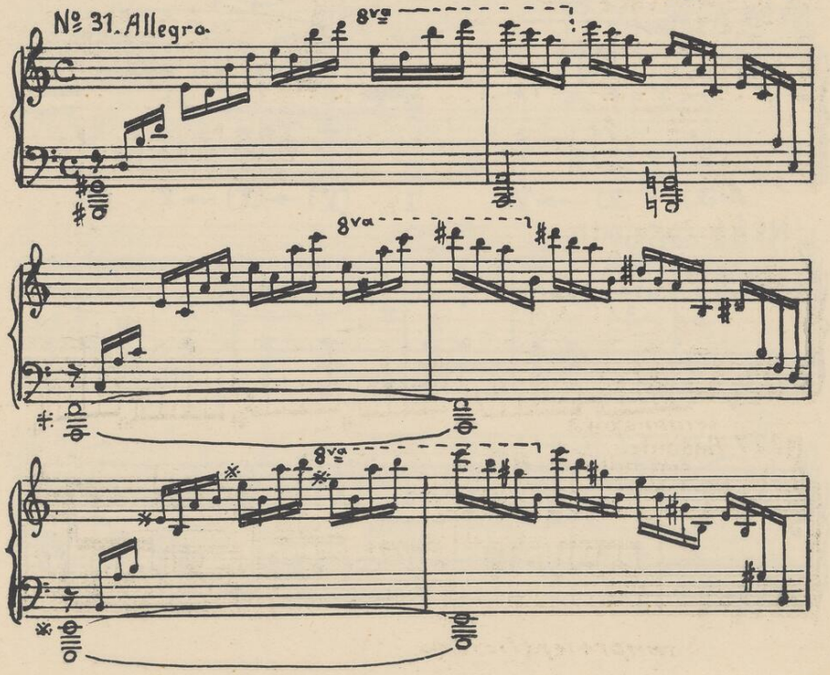
№ 29.

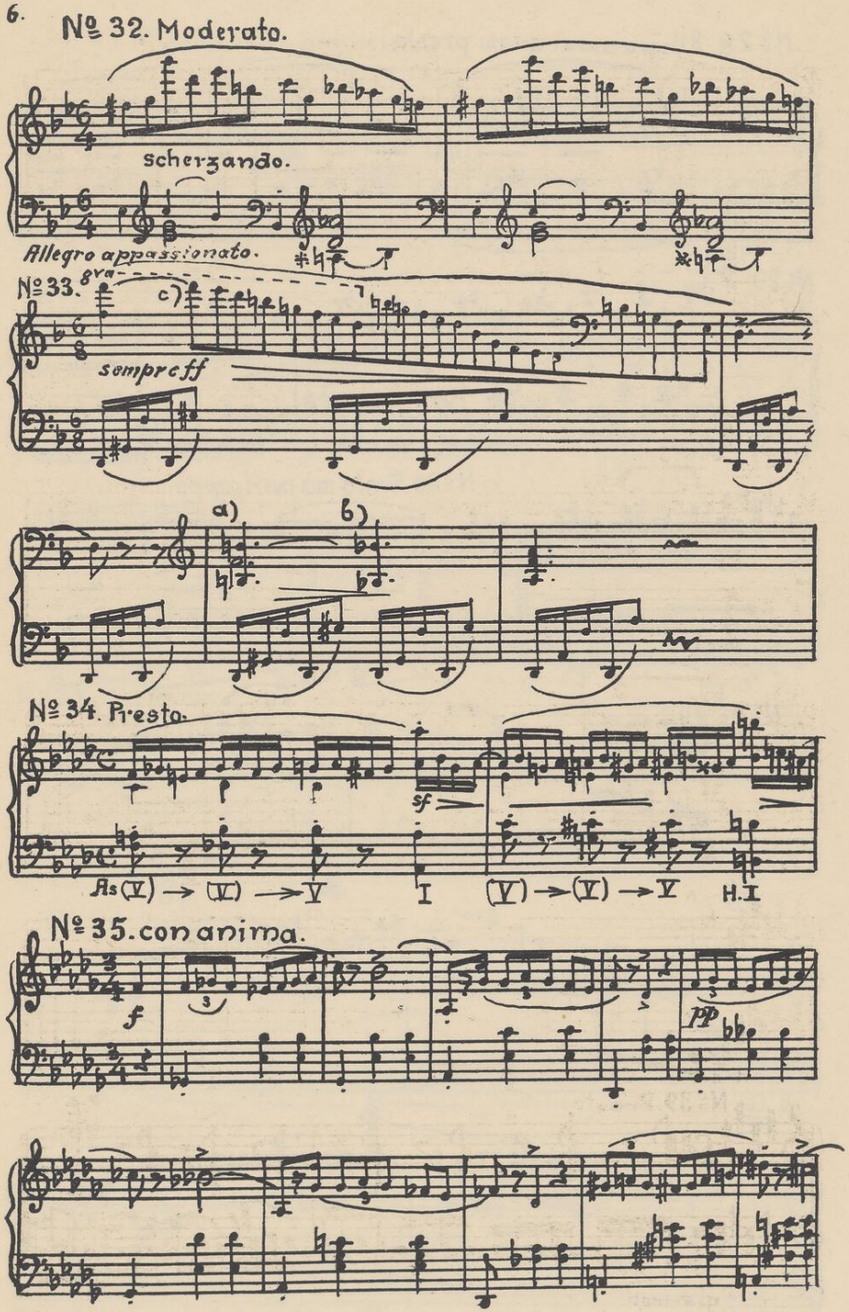


№ 30. Lento ma non troppo.



№ 31. Allegro.




№ 32. Moderato.
scherzando.
Allegro appassionato.
№ 33.
8va
c)
sempre ff
a)
b)
№ 34. Presto.
sf
As (V) → (V) → V
I
(V) → (V) → V
H. I
№ 35. con anima.
f
3
pp


dolcissimo
rit.
pp
cresc.
Allegro con fuoco.
№ 36.
sf
B-dur
gis-moll
№ 37.
con fuoco.
dim.
pp e poco ritenuto.
Ges I
I
V
VI
V
= f VI
№ 38. Allegretto.
f
V
I
Fis I
V
p
H. II
V.
I.
№ 39. Presto.
fz
gis-moll.

№40. Allegretto.



№41. Moderato.



№42. Sentomanon troppo



№43. Allegretto.



№44. Vivace.



№45.

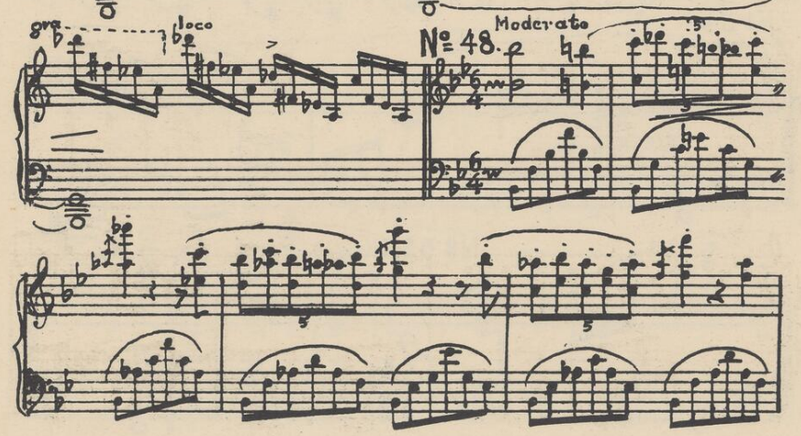


№46. Larghetto



№47. Allegro.





№ 49. Legato assai.

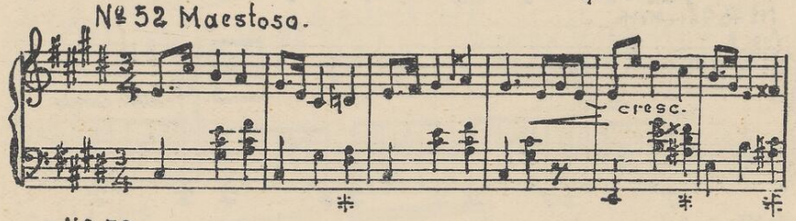
№ 50 Vivace.



№ 51. Vivace.



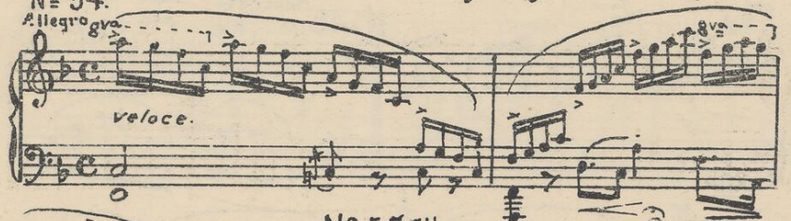
№ 52 Maestoso.



№ 53.



№ 54.



№ 55 Allegro.



№ 55a



№ 56. Vivace



№ 57 Lento sostenuto



№ 58. Allegretto non tanto





№ 59. Andantino.



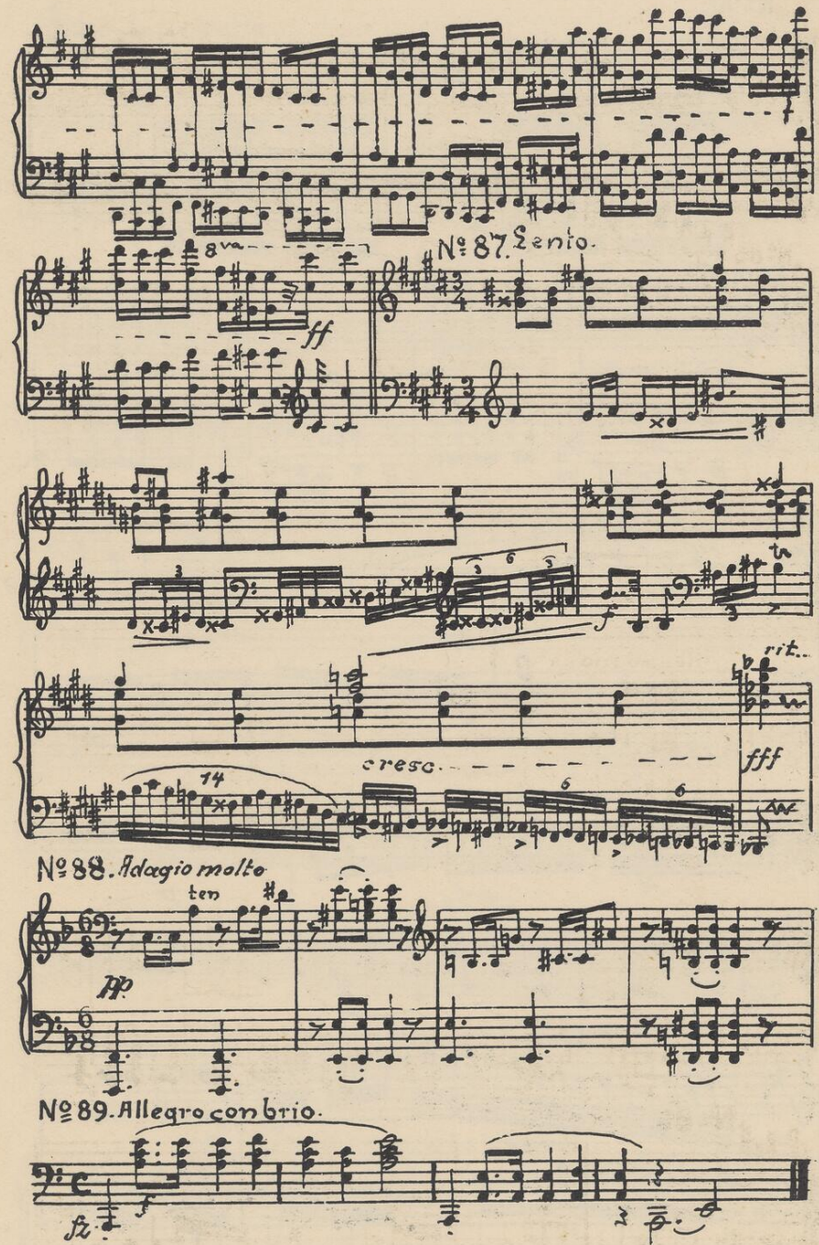

№60. Lento sostenuto.
№61. Moderato.
più agitato
a stretto
№62. Allegro sostenuto.
№63.
№64. Vivo risoluto.
dim.
№65. Vivace.


№66.
Moderato.
scherzando.
№67. Allegro non troppo.
№68. Presto. sempre con fuoco
№69. Agitato.
f
№70. Lento
№71. Presto ma non troppo.
scherzando
№72. Larghetto.
sotto
pp voce


№ 73. Allegro assai quasi presto.
8va
f
№ 74. Moderato.
poco rit.
p
№ 75. Allegretto.
№ 76 sostenuto.
f
№ 77. Larghette
dolciss
№ 78 Larghetto
8va
smorzando


№ 79. Allegretto. (Andantino.)
№ 80. Allegretto.
p
poco
stretto
dim
№ 81. Moderato.
xp
xp
№ 82. Maestoso.


No 83 Più mosso
cresc od accel
fff
No 84. Allegro maestoso.
ff
ff
No 85. Presto.
sotto voce
1.
ff
8va
No 86.
p
cresc


8va
ff
No 87. Lento.
f
ritt.
cresc
fff
No 88. Adagio molto
ten
pp
No 89. Allegro con brio.
fz
f


№90.
p cresc.
f
ff
p cresc.
f
ff
№91. Allegro con brio.
trm
trm
trm
№92. Adagio cantabile.
cresc.
fp
cresc.
p
cresc.
f


№93. Larghetto.
f
p
gva
cresc.
gva
f
risoluto
№94. Larghetto
gva
delicatiss
poco ritenuto
a tempo
f
№95.

Molto moderato.

№96.



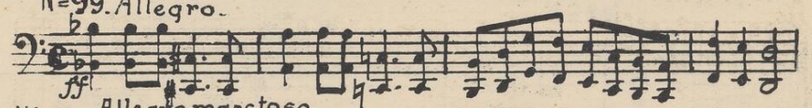
№97. Moderato.



№98. Allegretto



№99. Allegro.



№100. Allegro maestoso.



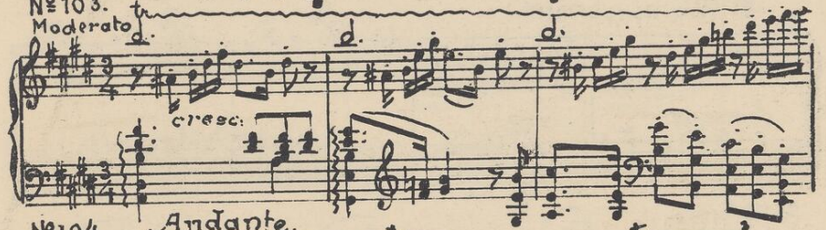
№101. 8va



№102. Molto vivace. 8va



№103. Moderato



№104. Andante.



№105. Majestueusement.



№106. Gaiement.



№ 107. Languissamente.

№ 108. Gaiement



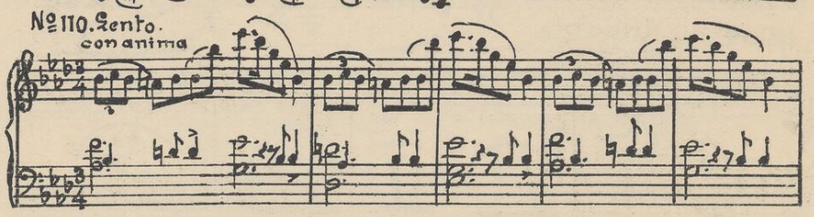
Modéré Légèrement



№ 109. Gracieusement.



№ 110. Lento.
con anima



№ 111. sostenuto.



№ 112. Andante espressivo.



№ 113. Allegro sostenuto.



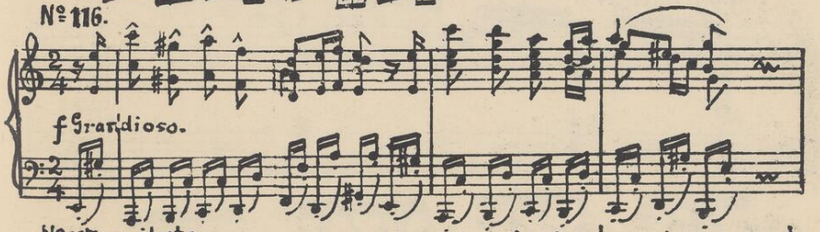
№ 114. Allegro molto.



№ 115. Presto
sottovoce e legato.



№ 116.



№ 117 agitato.




№ 118. Bizzarria vivace.
p
cresc.
f
№ 119. Allegro.
8va
cresc.
8va
poco rall.
dim.
№ 120. Allegro brillante.
№ 121. Allegro.
p

Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

1174
.c

Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins.

(Ein Beitrag zur musikalischen Romantik.)

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER HANSISCHEN UNIVERSITÄT HAMBURG

vorgelegt v
Edith Me
aus Hambu

1936

CARL HOLLER-VERLAG UND DRUCKE

