Analyse von CHOPIN'S Klavierwerken



von

H. Leichtentritt

In Max Hesses

Illustrierten Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

---

1. Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente (Kleine Instrumentationslehre). 7. Aufl. geb. M. 7,–.

2. 3. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente u. Geschichte der Tonsysteme u. der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 7. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 16,–.

4. Riemann, Handbuch der Orgel. (Orgellehre) 4. Aufl. geb. M. 8,–.

5. Riemann, Handbuch der Musik. (Allgemeine Musiklehre) 6. Aufl. geb. M. 8,–.

6. Riemann, Handbuch des Klavierspiels. 6. Aufl. geb. M. 7,–.

7. Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst. 5. Aufl. geb. M. 8,–.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

8. 9. Riemann, Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 6. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 16,–.

10. Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel. (Harmonieübungen am Klavier) 5. Aufl. geb. M. 8,–.

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats) 6. Aufl. geb. M. 7,–.

12. Schroeder, Prof. C., Handbuch des Violinspiels. 4. Aufl. geb. M. 7,–.

13. Schröder, C., Handbuch des Violoncellospiels. 4. Aufl. geb. M. 7,–.

14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens u. Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 6. Aufl. geb. M. 7,–.

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 7. Aufl. geb. M. 9,–.

16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 4. Aufl. geb. M. 7,–.

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik) 4. Aufl. geb. M. 7,–.

18. 19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. Teil I und II (Handbuch der Fugenkomposition) 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 16,–.

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil) 2. Aufl. geb. M. 8,–.

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette) 2. Aufl. geb. M. 10,–.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
1100
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA

F. Chopins
sämtliche Klavierwerke

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



Chopin auf dem Totenbett.

Von

Fürstin Wanda von Czartoryska

Copyright 1920 by
Max Hesses Verlag, Berlin

Analyse

der

Chopin'schen Klavierwerke

von

Hugo Leichtentritt

Band 1

1921

Max Hesses Verlag Berlin W 15

Band 57
von Max Hesses Illustrierten Handbüchern

Copyright 1921 by Max Hesses Verlag, Berlin.

160
Nukat zz 2004795438

Das Chopinbild des Einbandes ist nach dem Bilde von Stattler nach Ary Scheffer aus dem corpus imaginum der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg.

Inhaltsverzeichnis

		Seite
Vorrede		IX
1. Kapitel.	Die Nocturnes	1
2. „	Die Walzer	60
3. „	Die Polonaisen	85
4. „	Die Préludes	125
5. „	Die Impromptus	180
6. „	Die Mazurken	202

Druckfehlerberichtigung.

S. 30: der letzte Textabschnitt und das Notenbeispiel S. 31 gehören zu dem vorhergehenden Nocturne Nr. 9, hinter S. 28.

Vorrede.

Dies Buch will nicht zu den schon vorhandenen Büchern über Chopin ein neues von gleicher Art hinzufügen. Es befaßt sich mit seinem Gegenstand nicht in poetisierend-ästhetischer Art. Wer nach dieser Richtung hin Anregungen sucht, findet sie in den Werken von Liszt, Niecks, Huneker, Weißmann, Scharlitt und meiner eigenen Chopin-Biographie zur Genüge. Nicht so sehr an die Liebhaber wendet sich dies neue Buch, als an die zünftigen Musiker. Es handelt vom Geist des Handwerks. Vom Handwerklichen ausgehend, will es Chopin's verfeinerte und durchgeistigte Technik der Komposition aufweisen, will es den Einzelheiten nachgehend, durch das Verständnis der Elemente einer Komposition auch das Gefühl für ihren künstlerischen Gehalt bilden, den Stil und die angemessene Vortragsweise dieser unvergleichlichen Kunstwerke beleuchten.

Was es beim Benutzer voraussetzt, sei in Kürze hier angeführt: Zunächst eine vollständige Kenntnis der Harmonielehre und zwar nach ihrer neueren Fassung, die alle Akkorde auf die drei Funktionen der Tonika (I), Dominante (V), Unterdominante (IV) zurückführt, und alle sogenannten Nebendreiklänge, Sept- und Nonenakkorde, alterierte Akkorde, als Stellvertreter der drei Hauptfunktionen behandelt. Bei der harmonischen Analyse ging das Bestreben dahin, auf die einfachste Weise die tonalen Zusammenhänge zu erklären. Chopin's Harmonik ist durchaus tonal zu verstehen, als tonal mit reichlicher Einmischung der ornamentalen Chromatik. Man kann diese Analyse auf verschiedene Arten bewerkstelligen. Am zweckmäßigsten erscheint mir das Riemann'sche System der „Funktionen" von Tonika, Subdominante, Dominante, in die sich alle Akkordgebilde die Chopin verwendet, ohne Schwierigkeit eingliedern lassen. Um aber auch den nach der alten Ge-

neralbaßmethode erzogenen Musikern entgegenzukommen, werden die (mit Unrecht) neuerdings verachteten Stufenbezeichnungen der Töne des öfteren angewendet, so daß die Bezeichnungen I, II, III, IV, V, VI, VII im alten Sinne gelten. Dabei ist aber zu verstehen, daß II, III, VI, VII, was die Funktion angeht, nur Varianten von I, IV, V (Tonika, Subdominante, Dominante) sind. Die Stellvertretung braucht nicht immer nur einseitig zu sein, sie ist oft variabel. Jede Funktion kann ersetzt werden durch ihre Ober- oder Unterparallele. So ist also III = I, oder III = V, II = IV, VI = IV, VI = I, VII = V. Geht man über das streng Diatonische hinaus, so verwendet Chopin eine erweiterte Tonalität, die in den Bereich der Tonart auch chromatisch veränderte Töne einfügt. So kann in jede Tonart auch die vertiefte sogenannte neapolitanische Sexte eingeführt werden (in C-dur z. B. des anstatt d, der Akkord f, as, des = f, a, d); oder die „lydische" erhöhte Quarte (in C-dur fis anstatt f, der Akkord fis, a, c, d = f, a, c, d). Diesen Akkord fis, a, c, d kann man nach Belieben auch als „Wechseldominante" erklären, die zweithöhere Dominante, die in jede tonale Akkordreihe ohne eigentliche Modulation sich einfügen läßt. Dur und Moll werden häufig miteinander ausgewechselt. Daraus erklärt sich in C-dur z. B. das Uebergreifen auf den Dreiklang as, c, es der eigentlich zu C-moll gehört. Aber C-dur kann auch mit a-moll ausgewechselt werden, wodurch sich ein e, gis, h in C-dur erklärt. So kann also die Tonikafunktion c, e, g mehrere Ober- und Unterparallelklänge haben, nämlich: e, g, h, aber auch es, g, b, oder e, gis, h. Als Unterparallelen: a, c, e oder as, c, es, aber auch a, cis, e. Enharmonische Verwechslung wird auch in ausgedehntem Maße verwendet. Septimen- und Nonenakkorde sind nur Erweiterungen der Dreiklänge, bedingen keine Veränderung der Funktionen, sind also für die harmonische Analyse von minderer Bedeutung. Durchgangstöne, Wechselnoten, Ziernoten, Triller u. dgl., Vorhalte haben für die Harmoniefunktion keine Bedeutung (— obschon eine sehr große Bedeutung für die Melodiebildung) — und können also bei der harmonischen Analyse vernachlässigt werden. Das gleiche gilt von chromatischen Alterationen. In C-dur gilt z. B. f, as, c oder fis, as, c = f, a, c. Die Wichtigkeit der Kadenzen für das Verständnis der Harmonik braucht hier kaum betont zu werden. Selbst die größten Kompositionen sind, harmonisch betrachtet, nichts als eine Reihe von Kadenzen, einfachen oder ausgezierten, kurzen oder langen. Genaueste Kenntnis der Tonarten, ihrer Verwandtschaften und Verbindungsmöglichkeiten wird vorausgesetzt. Dies bezieht sich auf die Bereicherung der herrschenden Tonalität durch chromatische Ziernoten, durch Einfügung stellvertretender Akkorde, wie auch auf die Modulation. Gerade Chopin hat den Begriff der Tonalität sehr erweitert und dadurch die Fülle neuer Klangfarben gefunden. Sequenzen gelten nach Riemann gleichsam als Parantheſen, die den Gang der Tonalität unterbrechen, aber nicht ablenken. Man liest über sie hinweg wie über eine eingeklammerte Stelle in einem Buche. Ruckweiser Fortgang aus einer Tonart in die andere kommt meistens durch den „Trugschluß" zustande. Beim Orgelpunkt kann man den gehaltenen Baßton für die Analyse außer Acht lassen; man berücksichtigt den Wechsel der Akkorde über dem Halteton, der gleichsam als Zugabe über das volle Gewicht hinaus gilt.

Eine Tonalität verändert sich erst durch Einführung der „Kadenz" einer neuen Tonart. In C-dur ist also ein fis nicht genügend um eine Modulation nach G-dur zu bewirken, erst die volle oder klar angedeutete G-dur Kadenz vollzieht diese Modulation. Beachtet man auch den Unterschied zwischen den „ornamentalen" zufälligen chromatischen Tönen, wie sie eben aufgewiesen worden sind und den „wesentlichen", leitereigenen chromatischen Tönen, (z. B. cis in D-dur, ais in H-dur) so hat man so ziemlich das harmonische Handwerkszeug beisammen, mit dem man ausgerüstet sein muß, um Chopin's chromatische Harmonik zu verstehen und ihre Feinheiten zu würdigen.

Aus dieser Analyse wird hervorgehen, wo eigentlich die Quellen der neuen chromatischen Harmonik zu suchen

sind, daß Chopin vor allen anderen ihr die Richtlinien gewiesen hat, daß Schumann, Liszt, Wagner und ihr Anhang in der Harmonie von Chopin die wertvollsten Lehren erhalten haben.

Weiterhin wird eine gründliche Kenntnis der formalen Dinge vorausgesetzt, wie man sie etwa in Hugo Riemann's einschlägigen Büchern (Rhythmik, Metrik, Kompositionslehre) oder in meiner eigenen „Formenlehre" (Breitkopf & Härtel, Leipzig) sich verschaffen kann. Was eine Periode ist, ein Vorder- oder Nachsatz, leichter und schwerer Takt, männlicher und weiblicher Schluß, Anfang auf dem „zweiten" Takt, Generalauftakt, Dehnung, Verlängerung oder Kürzung, Elision, was der achttaktige regelmäßige Aufbau bedeutet, die unsymmetrischen drei- und fünftaktigen Konstruktionen, Reprise, *da capo*, Mittelsatz, die Liedform, Rondo-, Sonatenform usw., das sind die elementaren Dinge, mit denen der Leser vertraut sein muß, wenn er das Buch verstehen will. Abkürzungen absonderlicher Art kommen nicht vor. Es sei hier nur daran erinnert, daß die großen lateinischen Buchstaben sich auf die großen Teile einer Komposition, die kleinen auf die Unterteilungen beziehen. So bedeutet z. B. A, B, A eine dreiteilige Liedform mit triomäßigem, mehr oder weniger kontrastierendem Mittelsatz, während der Hauptteil A am Schluß mehr oder weniger variiert wiederkehrt. 4 a, 8 b, 4 c z. B. bedeutet, daß eine sechzehntaktige Phrase aus drei melodisch verschiedenen Gliedern zusammengesetzt ist, mit 4, 8 und 4 Takten Ausdehnung.

Besondere Aufmerksamkeit ist der Phrasierung gewidmet, weil gerade auf diesem Gebiete sowohl Komponisten, wie Herausgeber und Spieler am rückständigsten sind. Wollte man konsequent sein und beim Spielen genau so phrasieren wie die Drucke, selbst die Originalausgaben Chopins (wie übrigens fast aller Komponisten) angeben, so käme ein musikalischer Unsinn zu Tage, über dessen Unzulänglichkeit kaum ein Zweifel von irgend welcher Seite sich erheben könnte. In der Tat spielen die Pianisten von Rang nach ihrem musikalischen Instinkt

und korrigieren stillschweigend den Unsinn der Ausgaben. Es heißt nicht sich zum Schulmeister aufwerfen, und Chopin eines Besseren belehren wollen, wenn man auf die Nachlässigkeiten aufmerksam macht, die auch der Meister selbst gemäß den konventionellen Gepflogenheiten seiner Zeit in solchen Dingen sich hat zu Schulden kommen lassen. Man ist in solchen Dingen jetzt etwas feinfühliger geworden, nachdem der Sinn dafür durch die Lehren eines Momigny, Matthis Lussy, besonders Hugo Riemann geschärft worden ist. Es ist nicht abzusehen, warum man eine konventionelle, ungenügende Bezeichnungsweise anerkennen soll, wenn die Möglichkeit gegeben ist, mit Klarheit die sinngemäße Phrasierung anzuzeigen. Wenn man sich auf die Korrektur dnrch den musikalischen Instinkt beruft, so ist darauf zu antworten, daß musikalischer Instinkt ein wertvolles Geschenk der Natur für den Musiker ist, daß es ihm aber noch zuträglicher ist, wenn man zu dem Instinkt noch geläutertes Wissen, klare Anschauung nnd eindringendes Verstehen hinzukommt. Auch der schärfste Instinkt findet sich nicht mit voller Sicherheit durch alle Schwierigkeiten hindurch und kann im gebildeten Kunstverstand eine schätzbare Stütze finden, ja es zeigt sich sogar, daß solche systematische Schulung ihrerseits wieder den Instinkt zu schärfen und sicherer zu machen im Stande ist.

Ein Mißstand bei jedem auf die Einzelheiten des Textes eingehenden Chopin-Studium ist es, daß keine maßgebende Text-Ausgabe vorhanden ist. Wenn man sonst gewöhnlich die Originaldrucke als maßgebend ansieht für den Willen des Autors, so versagen im Falle Chopin die Originalausgaben oft recht empfindlich. Chopin korrigierte schlecht, übersah viele offenkundige Fehler, zudem sind oft die gleichzeitig erschienenen französischen, deutschen und englischen Ausgaben mancher Werke mehr oder weniger abweichend von einander im Notentext, da er oft nachträglich Veränderungen in der einen Ausgabe machte, in der anderen jedoch nicht. Ueberdies gab er beim Unterricht seinen Schülern von manchen

Stellen neue Varianten, die dann als Sonderversionen neben den gedruckten Ausgaben weiter überliefert wurden. Dazu kommen die gutgemeinten, aber bisweilen mehr oder weniger entstellenden Zutaten und Vorschriften der zahlreichen Herausgeber, die nicht selten einander widersprechen. Selbst die typographisch schöne und kostbare Gesamtausgabe der Chopinschen Werke bei Breitkopf & Härtel ist wissenschaftlich unzulänglich, weil die Herausgeber sich nicht für verpflichtet erachteten, auch nur den geringsten kritischen Apparat beizufügen und über die Herkunft ihrer Lesarten und die Gründe ihrer Wahl Rechenschaft abzulegen. Unter solchen Umständen ist es nicht zu vermeiden, daß über die Lesarten mancher Stellen Meinungsverschiedenheiten entstehen. Mehr noch als gewöhnlich ist der Chopin-Forscher auf Stilgefühl, auf genaueste Kenntnis seines Meisters angewiesen zur Stütze seiner Ansicht.

Ein breiter Raum ist in diesem Buch der Betrachtung des linearen Geschehens, der Formenkunst eingeräumt. Es liegt dies begründet einmal darin, daß Chopins Musik gerade in der Formenfeinheit einen ihrer dauerhaftesten Vorzüge hat, und dann darin, daß gerade in unserer gärenden Gegenwart auch in der Musik ein neues, verjüngtes Formgefühl keimt, dessen Entwicklung zu fördern das Eingehen auf die subtilsten Feinheiten des formalen organischen Bildens wohl geeignet ist. Es gilt, auch dem aufstrebenden jüngsten Geschlecht das künstlerische Gewissen zu schärfen für den Geist und Sinn des Handwerks, für die peinlich gewissenhafte, saubere Arbeit. Vom Zählen, Messen, Wägen, Zusammenfügen, Biegen, Wölben, Dehnen, Kürzen, Färben, Abtönen, von Linie und Proportion ist immerwährend die Rede. Viel Mühe und Nachdenken habe ich darauf verwendet (in Uebereinstimmung mit der Tendenz meiner „Formenlehre") um die konstruktiven Ideen der einzelnen Kompositionen durch Wort, Notenbild, konstruktive Skizze möglichst klar herauszuarbeiten. Hinter dieser, bisweilen schon fast mathematischen Betrachtungsweise tritt, wie schon erwähnt,

das poetisch-ästhetisierende Moment zurück. Nur ausnahmsweise habe ich aus besonderen Gründen auch dieser Betrachtungsweise knappen Raum vergönnt. Bisweilen, bei den ohne nähere Angabe durch Anführungszeichen gekennzeichneten Stellen habe ich mir erlaubt, kurze Zitate aus meiner Chopin-Biographie (Schlesische Verlagsanstalt, Berlin, 2. Aufl. 1920) einzuflechten.

Als besonderer bildnerischer Schmuck ist dem Buch die Wiedergabe einer Originalzeichnung aus meinem Besitz beigefügt. Diese Tuschskizze ist unmittelbar nach Chopins Dahinscheiden am Totenbett von seiner Schülerin, der Fürstin Wanda Czartoryska gemacht worden. Die im Krakauer Chopin-Museum aufbewahrte Oelskizze von Kwiatkowki ist wahrscheinlich gleichzeitig von der anderen Seite her aufgenommen worden. Als teure Reliquie blieb die Skizze in der Familie der Fürstin. Als sie später ins Kloster ging, schenkte sie das Bildchen ihrem musikalischen Freunde und Berater Greulich in Posen, und von dessen hochbejahrter Tochter, Frau Kalbersberg in Berlin, habe ich vor einigen Jahren die auch als Zeichnung wertvolle Skizze erworben.

Berlin, 7. Nov. 1920.

Hugo Leichtentritt.

1. Kapitel.

Die Nocturnes.

Die Chopin'schen Nocturnes gehören zu jener Klasse einsätziger kleinerer Klavierstücke, die recht eigentlich den wertvollsten Beitrag der romantischen Musik zur Klavierliteratur ausmachen. Beethoven kennt diese Art Stücke kaum, seine Bagatellen wirken mehr als unausgeführte Skizzen zu sonatenartigen Stücken. In den Schubert'schen Impromptus und Moments musicaux erscheint diese neue lyrische Kunstform in der sie auszeichnenden Haltung zum erstenmale. John Field brachte den von Chopin übernommenen Titel „Nocturne" auf. An Schubert und Field knüpft Chopin in seinen Nocturnes an, sie beide übertreffend an Mannigfaltigkeit der Gebilde, Fülle der Einfälle, Vollendung der Form und Reiz des Klavierklanges. Trotz Mendelssohn's, Schumann's, Liszt's, Grieg's Brahm's bewundernswerten Leistungen in ähnlicher Richtung bleiben Chopin's Nocturnes nach nahezu hundert Jahren überragende und eigentlich unerreichte Kunstwerke in ihrer Gattung. Mit Field und Schubert hat Chopin die Form seiner Nocturnes gemeinsam. Sie verwenden fast ausnahmslos die große, dreiteilige Liedform A, B, A, das Mittelstück B meistens bewegter als die langsamen Außenstücke. Die geistvollen und erfindungsreichen Abwandlungen dieser typischen Liedform sind es, die zu den Untersuchungen dieses Buches besonderen Anlaß geben. Ebenso sehr zeigt sich Chopin's persönliche Künstlerschaft in der Harmonik. Es sollen hier die Eigentümlichkeiten seiner farbenreichen und reizsamen Chromatik aufgewiesen werden, die Liszt und Wagner die stärksten und frucht-

barsten Anregungen gegeben hat. Kommt der Formtypus von den Vorgängern her, die Feinheit der Gestaltung und der Harmonik aus Chopin's eigenstem Wesen, so führen die Quellen der Melodik zurück auf das polnische Volksgut. Die Melancholie der slavischen Volksweisen, nicht nur der polnischen im engeren Sinne, sondern auch der kleinrussischen, ukrainischen „Dumki" gibt diesen nächtlichen Fantasiestücken ihr melodisches Gepräge. Leise italienische Beiklänge der süßen, bisweilen etwas faden Rossini-Bellini-Melodik schwingen hier und da mit.

Nr. 1. B-moll. op. 9 Nr. 1.

Entstanden vor 1831. Erschienen 1833. Gewidmet Frau Camilla Pleyel, der Gattin des Pariser Klavierfabrikanten Pleyel. Sie ist auch aus der Lebensgeschichte Hector Berlioz's bekannt, der für sie gegen 1830 als sie noch unverheiratet war (Camilla Moke) eine starke Leidenschaft hatte.

Das Stück gliedert sich nach der dreiteiligen Liedform: A (Takt 1—18). B (T. 19—70). A (T. 70—85).

A) Unterteilungen: 4a, 4b, 4a, 6c = 18 Takte. Drei verschiedene Phrasen:

a) Takt 1, 2 in b-moll, mit Verzierung der Melodie im Takt 3, 4 wiederholt.

b) Takt 5—8 in Des-dur, mit Rückleitung nach b-moll.

a) Takt 8—12 = 1—4 mit neuer melodischer Auszierung.

c) Takt 12—18, Anfang wie b, aber ganz verschiedene Fortsetzung. 6 Takte anstatt 4. Die zwei Takte Verlängerung dienen dem *appassionato* und *crescendo* von T. 15 an. Zweimal verzögerter Schluß, mit zweifacher, sehr wirksamer Schlußüberbietung (T. 15—16, 17), der eine Takt immer den vorhergehenden übersteigend. Harmonisch bemerkenswert T. 6, 7 die Mollunterdominante ges, doppel b, des in des-dur. Harmonische Analyse der Takte 12—18:



↑ vorgegriffene Dominanten der Kadenzakkorde IV, V.
Chromatische Durchgangsnoten.



Trugschluß V—VI⁷, wiederum vorgegriffene Dominante des folgenden Ces-dur Akkordes, der die Unterdominante von B-moll vertritt, als neapolitanischer Sextakkord.

B) Die 51 Takte dieses Mittelteils sind in zwei Absätze geteilt: T. 19—50, 51—70. T. 19—50 verwenden drei mit einander nah verwandte 4 taktige Phrasen (a, b, c) in folgender Zusammenstellung:

$$\overbrace{a+\underbrace{b+a}}+\underbrace{b+\overbrace{c+\underbrace{b+c}}}+b.$$

Man beachte die reizvolle symmetrische Proportion der einzelnen Teile, wie b viermal in gleichen Abständen wiederkehrt, wie a und c je zweimal dazwischengreifen. Die Proportionen, Symmetrien und Korrespondenzen der einzelnen Phrasen zeigt auch folgende Konstruktionsskizze deutlich:

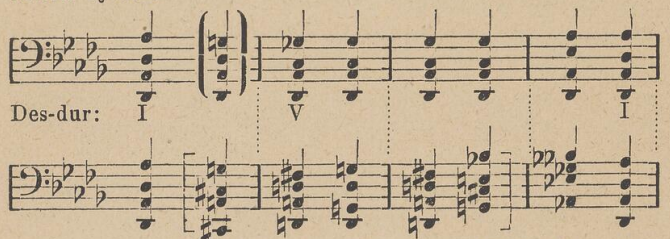
4a	4b		
4a	4b		
		4c	
	4b		
		4c	
	4b		

T. 51—70, der zweite Absatz des Mittelteils gliedert sich in 8 + 2 + 8 + 2 Takte, nach der Formel

$$\|: (2 \times 2) + (2 \times 2) + 2 :\|$$
$$\quad\ a \qquad\ b$$

Nach jedem der beiden melodisch abgeschlossenen Achttakter zwei Takte Zwischenspiel, nur von dem leise wogenden Begleitarpeggio ausgefüllt. Der zweite Zehntakter eine Echowiederholung bis auf die abweichenden vier Schlußtakte. Man übersehe nicht die reizvolle Variante der beiden Parallelstellen, Takt 57 und 67: das erste mal *pp*, ein Echo innerhalb des *forte* Abschnitts. Das zweitemal *sf* ein starker Akzent innerhalb des *pp* Echoabschnitts.

Die Harmonik der Takte 19—50 wird am leichtesten verständlich durch Verfolgen der Tenormittelstimme in der linken Hand.



= Cis-dur [D-dur: V I IV I = V] Des: V_9 I.
Ausweichung nach D-dur zurück nach Des

T. 51—70 Orgelpunkt auf Des. Im Echoteil die Baßfigur eine Oktave höher, als vorher. Die Takte 51 bis 58 erhalten ihre Färbung durch die beigemischte kleine Septime ces, die im Echoteil von Takt 60 an fehlt. T. 67—70 Uebergang von Des-dur nach der Haupttonart b-moll. Auch hier wieder bestimmt die Tenorstimme unter der ruhenden Terz des, f den Gang der Harmonie.

Die Reprise A, Takt 70—81 ist eine etwas abgekürzte Wiederholung der Takte 1—19. Es entspricht dieser Teil genau den Takten 8—19, nur die elegante Ornamentik der Oberstimme in T. 11 und 13 ist variiert.

Coda T. 81—85. Das *ff* im drittletzten Takte ist notwendige Folge des *ff*, Takt 79. Ein *piano* Abschluß ohne diese Parallele der Akzente wäre unbefriedigend. Der Schluß erhält seine charakteristische harmonische Färbung durch die Variante des neapolitanischen Septakkordes: über dem Orgelpunkt b klingt a, ces, es, ges anstatt ces, es, ges.

Klaviersatz. Singende Oberstimmen über dem in Achteln weit arpeggierten Baß, der weichen, dunklen Untergrund abgibt. Im Mittelteil wird die einstimmige Melodieführung durch Oktaven ersetzt, erst von Takt 51 an sind der rechten Hand mehrere Stimmen zugeteilt. Grundfarbe des ganzen ist *piano*; *sforzati* in fast arithemisch genau abgemessenen Strecken von 10 zu 10 Takten geben dem sonst fast zu süßen, weichen Stück wenigstens einen Hauch leidenschaftlichen Aufwallens, dem dann regelmäßig ein *smorzando* und meistens auch *rallentando* folgt. Hier die Reihe der symmetrisch eingestreuten *sforzati*: Takt 5, 15 (16, 17), 25, 35 (38, 41), 46 (49), 55, 67, 77 (79), 82. Fast alle Chopin'schen Nocturnes wiederholen das nämliche klavieristische Klangbild in den mannigfachsten Abwandlungen: Gesang der rechten Hand, strikt auf einen bestimmten Rhythmus hin durchgeführte figurierte Begleitung in der linken Hand.

Metrik: In Teil A Aufbau der viertaktigen Phrasen nach dem Schema: leichter, schwerer Takt.

In Teil B Aufbau der viertaktigen Phrasen nach dem Schema: schwer, leicht.

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

Entstanden vor 1831. Erschienen 1833. Gewidmet Frau Camilla Pleyel.

Konstruktion rondoartig, aus lauter Viertakten bestehend, nur die Schlußgruppe auf 6 Takte erweitert:

A B A B A C C

(4 + 4) + 4 + (4 + 4) + 4 + 4 + 4 + 6 Takte
Es-dur B-dur Es-dur B-dur Es ———

Jeder Eintritt von A ist ein wenig variiert, so daß diese melodische Phrase in fünf Abwandlungen erscheint. Das ganze Stück, Takt für Takt ist von dem Rhythmus:



beherrscht, dessen Varianten (durch Auszierung, Durchgangs- und Wechselnoten) zu verfolgen eine reizvolle und lehrreiche Aufgabe ist. Auch hier die figurierte Triolenbegleitung im Baß ohne die geringste Unterbrechung streng durchgeführt: die typische „homophone Begleitung", durch den feinen Geschmack in der klanglichen Wirkung des Satzes und der Harmonik jedoch über das Handwerksmäßige hinausgehoben. Die mondäne Eleganz dieses Salonstücks kommt zur vollen Entfaltung gegen den Schluß hin, wo die Phrase C aus dem schmachtenden *dolcissimo* sich ins Gegenteil, *con forza, stretto* zum *ff* erhebt, um dann auf dem langen Halt in eine graziös-verschnörkelte *cadenza* in der höchsten Oktave auszulaufen, in der sich die Kraft des nicht so ernst gemeinten *ff* wieder bricht, bis zur völligen Rückkehr auf den *pp* schmelzend hingehauchten Es-dur Schlußakkord. Harmonische Wirkungen ungewöhnlicher Art kommen kaum vor, bis auf die *cadenza* am Schluß, wo über dem vom Pedal ausgehaltenen Dominant-Nonenakkord b, d, f, as, ces sich die benachbarten Töne ces, b, c, a als eine Art Doppeltriller in den Akkord mischen: leise unharmonische Zusammenklänge von absonderlichem klanglichem Reiz. Das Stück verlangt süße, etwas schmeichlerisch-kokette Klanggebung.

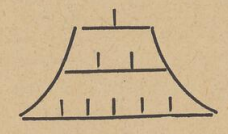
Nr. 3. H-dur op. 9 Nr. 3.

Entstanden vor 1831. Erschienen 1833. Gewidmet Frau Camilla Pleyel.

Die drei Hauptteile

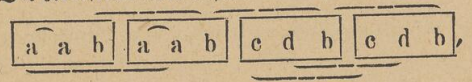
A *(Allegretto)*, B *(Agitato)*, A *(Tempo I^mo)*
haben 87, 42, 30 Takte,
stehen also annähernd im Verhältnis 6:3:2, einem architektonisch, räumlich und zeitlich sehr harmonischen

Verhältnis. Der zweite Teil macht etwa die Hälfte, der dritte Teil ein Drittel des ersten Teils aus. Das Ohr empfindet diese Proportion ähnlich angenehm wie das Auge:

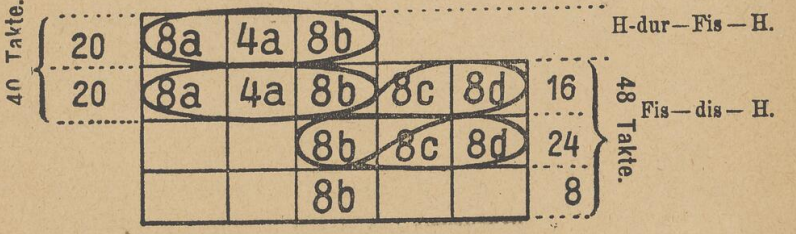


Auch im einzelnen herrschen in den drei Hauptteilen die feinsten räumlichen Verhältnisse, wie die folgenden Konstruktionsskizzen zeigen, in denen die Ziffern die Anzahl der Takte bezeichnen, die Buchstaben die verschiedenen melodischen Phrasen, aus deren Aufeinanderfolge und Wiederholung das Stück besteht.

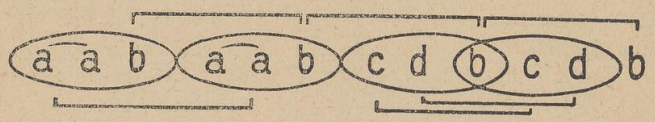
A) Die Konstruktion erscheint auf den ersten Blick wie:



bestehend aus vier Abschnitten, von denen der erste und zweite, der dritte und vierte gleich sind, in denen das letzte Glied b allen vier Abschnitten gemeinsam ist. Dieser einfache Aufbau wird jedoch dadurch verwickelt, daß das Schlußglied b des dritten Abschnitts gleichzeitig als Anfangsglied des vierten Abschnitts dient, so daß diese Abschnitte ineinander greifen; als Folge davon hängt der vierte Einsatz von b in der Luft. Gerade dadurch wird, ein bewundernswerter konstruktiver Gedanke, das *Agitato* des Mittelsatzes B motiviert. Schlußtakt von A und Anfangstakt von B greifen in einander über:



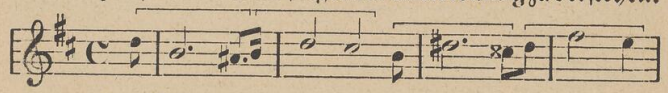
Es wäre also die erste Skizze folgendermaßen zu korrigieren:



Der Mittelteil B, *Agitato* hat den Aufbau:

8 + (8 + 2)
6 + (6 + 2)
(8 + 2)
42 Takte

Das Hauptmotiv ist in folgender Unterteilung zu verstehen:



nicht, wie die Ausgaben notieren mit Bindebogen über je zwei volle Takte. Der kurz anspringende Auftakt, viermal vor der langen, schwerbetonten Note zu Anfang jedes Taktes gibt eben den leidenschaftlichen *agitato* Charakter, der noch verstärkt wird durch die aus Achteltriolen im Baß und synkopierten Mittelstimmen addierten Begleitfiguren. Ihr unruhiges Wogen wird noch stärker, wenn man gleich der Oberstimme auch den Baß in dieser Phrasierung empfindet:



Auch dieser ganze Mittelsatz hat die nämliche konstruktive Idee, wie Teil A, durch die refrainartige, jetzt fünfmalige Wiederkehr von b:

	4a	4b	h-moll — e — h.
	4a	4b + 2	h — e, — G, — h.
2c		4b	fis-moll — Gis-dur
2c		4b + 2	gis-moll — Fis-dur
	4a	4b + 2	h, e — h.

Zwei Takte Ueberleitung rückgreifend auf die schon wohlbekannte Schlußphrase von b im ersten Hauptteil führen die Reprise A ein. Sie begnügt sich mit einer gekürzten Wiederholung von A: 8a + 4a + 8b, an die sich gleichsam zum Ersatz eine erweiterte ornamentale Kadenz anschließt, die mit ihrer Eleganz der Kontour und ihrem zauberhaften Klang einen würdigen Abschluß dieses schönen Stückes herbeiführt. Diese *Coda* streng achttaktig, wennschon der 5. und 6. Takt *senza tempo* sich ad libitum dehnen lassen. Prächtiger Pedaleffekt über dem lang ausgehaltenen Dominantseptakkord fis, ais, cis, e die mit chromatisch durchgehenden Doppelterzen von hoch oben herunterrieselnde $^1/_{16}$ Triolenfigur.

Die Harmonik von Teil A ist ziemlich einfach und gibt keine Rätsel auf. Im *Agitato* bringt Takt 12—18 sehr wirkungsvolle Einschaltung einer Reihe G-dur Akkorde in die h-moll Kadenz durch Verwendung des Trugschlusses: H-dur, C-dur, G IV. Die Rückleitung nach h-moll:



Aehnliche Einschaltung von d-moll in die Modulation von fis-moll nach Gis-dur, von e-moll in die Modulation gis-moll nach Fis-dur, Takt 21 und 27. Die harmonische Rückung Takt 21—23 wird ermöglicht durch den Trugschluß cis-moll nach a, e, g:

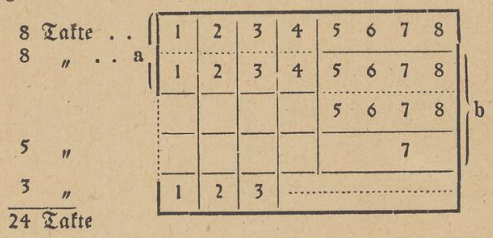


und zweitens durch die zweimal verschiedene Deutung des Akkords a (cis) e g, (bei *), einmal als Dominante von d-moll, das zweite Mal = a, fisis, cis als alterierte Dominante von Gis-dur, zum Ersatz für: (dis), fisis, ais, cis.

Nr. 4. F-dur op. 15 Nr. 1.

Erschienen 1833, gewidmet Ferdinand Hiller.

A *Andante cantabile* 8 + 8 + 5 + 3 Takte, eigentlich 8 + 8, der zweite Achttakter durch Einschiebsel auf die doppelte Länge gedehnt. Ein seltsamer Reiz steckt in der ungewöhnlichen Verlängerung, 5 + 3 Takte, dem abbrechenden Schluß. Die beiden Absätze der 16 taktigen Periode, samt ihren Korrespondenzen, Verlängerungen, Einschiebseln und merkwürdigen Verschränkungen zeigt das folgende Taktschema:



In die regelrechte 16 taktige Periode a ist die neue achttaktige Periode b so eingebaut, daß der Schluß von a, der Nachsatz Takt 5, 6, 7, 8, jetzt Vordersatz von b wird, dazu kommt eine Art Echowiederholung von Takt 7 und ein Anhang Takt 1, 2, 3, gleichsam in der Luft hängen bleibend, ohne Abschluß.

Der Klangreiz des Stückes liegt in dem fein gezeichneten vierstimmigen Satz, wie Streichquartett mit unterschiedlichen Rhythmen der einzelnen Stimmen. Erste Periode: Vordersatz von F-dur nach der Dominante e gis h von a-moll modulierend.

Nachsatz F-dur mit verschiedenen Ausweichungen und Scheinmodulationen, mit der Fülle chromatischer Zeichen, die harmonisch zu erklären sind als Stellvertretungen

der Kadenzakkorde I, IV, V von F-dur. Die folgende Skizze der Unterstimmen von Takt 13—22 wird die harmonischen Funktionen der hochinteressanten, neuartigen Stelle klarlegen. Man beachte die ganz verschiedene Harmonisierung der melodischen Parallelstellen, Takt 13, 14 und 17, 18. Die ganze Stelle ist als reines F-dur zu deuten, mit harmonischen Auszierungen, trotz fis, h, gis, des, es, ges, cis, dis, as und so seltsam anmutender Akkorde wie f, g, h, des und des scheinbaren Dominantseptakkordes es, g, b, des (T. 15, 16):





Der Mittelteil B, *con fuoco* hat seine mächtige Wirkung durch den scharfen und unvermittelten Gegensatz zum ersten Hauptteil: dort eine Idyll im Tönen, hell, zart und lieblich, sonnig verklärt. Hier bricht plötzlich ein Unwetter mit gewaltiger Kraft herein. Der Bau ist einfach genug. Zwei gleichlange, mit einander genau korrespondierende Teile machen das Mittelstück aus. Jeder dieser Teile hat 4 + (4 + 4) Takte, zweiteilig zu verstehen, die letzten 8 Takte als Dehnung des zu Grunde liegenden eigentlichen Viertakters. Diese Dehnung bewirkt das *diminuendo* und *ritenuto* des stürmisch bewegten Stückes (Takt 8—12). Noch interessanter ist die korrespondierende Stelle des zweiten Teils, die auf überzeugendste Weise den Uebergang vermittelt von dem aufbrausenden *„con fuoco"* zum hellen, idyllischen *Tempo I^mo*. Die heftige Bewegung wird gehemmt durch *diminuendo, rallentando, calando*; dazu kommt die immer länger ausgehaltene Schlußnote des Motivs bei a, b, c: erst ein Viertel, dann zwei Viertel, Viertel + drei Achtel,

schließlich der jetzt ganz überzeugende Eintritt der langen Anfangsnote des *Tempo I^mo*:



Die Harmonik des Mittelsatzes ist leicht verständlich in ihrer Verkettung der Haupttonart f-moll mit b-moll, Ges-dur, Rückleitung nach f-moll, weiterhin Des-dur, es-moll und Rückkehr nach F-dur. Der Klaviersatz auf Beethoven'sche Anregungen deutend, wie etwa das Finale der „Mondschein" Sonate, mit der Melodie in Baß und Tenor gegen die akkordisch tremolierende rechte Hand.

Die Reprise, *Tempo I^mo* entspricht durchaus dem ersten Teil A, nur daß sie dessen *„smorzando"* Auslaufen durch eine regelrechte Kadenz schlußfähig macht.

Nr. 5. Fis-dur. op. 15 Nr. 2.

Erschienen 1833. Gewidmet Ferdinand Hiller.

A *Larghetto* 8 + 8 + 8 Takte.
B *Doppio movimento* 8 + 8 + 8 Takte.
A *Tempo I^mo* 8 + 6 Takte.

Das erste *Larghetto* salonmäßig, nur die graziöse Ornamentik der melodieführenden Oberstimme böte Anlaß zu besonderen Bemerkungen. Man prüfe z. B. Takt 11, (auch T. 18 und 20) auf die exquisiten harmonischen Wirkungen, die von der wie eine Kaskade chromatisch herabperlenden Fioritur hervorgebracht werden.

Die eigentlichen künstlerischen Werte dieses Nocturne liegen jedoch im Mittelsatz B, mit seinem wogenden Atem, dem Auf und Ab seiner Linien, dem herrlichen Klang. Sein Motiv geht aus der letzten 8-Taktgruppe von A hervor: gleichsam ein doppelt so rasches flüsterndes Nachsprechen der kurz vorher (Takt 22, 23) in leidenschaftlicher Aufwallung *„con forza"* gebrachten Phrase. Man vergleiche die Takte 22, und 25:



Doppio movimento sotto voce
(Takt 25)



Der weitere Verlauf des Mittelsatzes führt in kurzem *crescendo* zum Höhepunkt (Takt 39—24), und von da an in eindringlichem *diminuendo* zurück zur Reprise. Die Eindringlichkeit liegt in der dreimaligen Wiederkehr derselben Phrase in drei verschiedenen Oktaven. (Takt 39 und 40, 43 und 44, 46 und 47.)

Die Reprise kürzt den ersten Teil und verziert ihn noch graziöser und eleganter. Ihre Fiorituren laufen in eine sechstaktige *Coda* aus, die von der höchsten Oktave des Klaviers kaskadenartig in graziösem Fall herabstürzt, um schließlich im leisesten Gemurmel in der Tiefe zu verschwinden. Die harmonisch verwickelteren Stellen seien im folgenden gedeutet, zunächst die Ausweichung

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

von Cis-dur nach Ais-dur über E-dur und dis-moll (Takt 17—24). Die Stelle T. 33—39, auf den Akkord e, gis, h, d gestellt ist nur scheinbares A-dur. Der vermeintliche Dominantseptimen Akkord von A-dur ist zu verstehen als Ersatz für fis-moll IV, an das sich dann (Takt 39) fis-moll V_7 anschließt.



Nr. 6. G-moll op. 15, Nr. 3

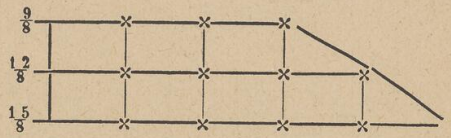
Entstanden vor 1831 oder später. Erschienen 1834. Gewidmet Ferdinand Hiller.

Ausnahmsweise in einer großen zweiteiligen Liedform geschrieben, ohne die übliche Reprise am Ende: A Takt 1—88. B T. 89—154, beide Teile genau im Verhältnis 4:3 zu einander.

A wiederum in zwei Teile zerlegt. Takt 1—50 und 51—88.

T. 1—50 = 4 × 12 Takte + 2 Takte Anhang. In zwei Perioden (aus je 12 + 12 Takten bestehend) ist der erste Teil gegossen. Die Gruppierungen von absonderlicher Art, die den Charakter der Melodie „languido e rubato" bedingt. Es sind nämlich jedesmal 3 + 4 + 5 Takte zu einem Zwölftakter vereinigt, und diese Kombination wiederholt sich viermal, immer in g-moll beginnend,

unterwegs jedoch abwechselnd B-dur und d-moll berührend. Man kann auch die einzelnen Phrasen in größere Taktarten zusammen fassen, und erhielte dann einen $\frac{9}{8}$ Takt, gefolgt von einem $\frac{12}{8}$, einem $\frac{15}{8}$ Takt. Der Grundriß der Konstruktion wäre etwa folgendermaßen zu veranschaulichen:



Die folgende Skizze zeigt wie sich die 24 taktige Periode zu Anfang des Stückes aus der zugrunde liegenden Periode von 2×8 Takten durch Dehnungen entwickelt. Zumal die ersten vier Takte auffallend durch die seltenen Zusammenstellung des Typs: schwer, leicht, leicht, schwer. Die letzten vier Takte der Skizze in regelmäßiger Abwechslung von leicht, schwer:



Das *„rubato"* bedingt im Vortrag eine häufige Beschleunigung der eingeschobenen Takte. Diesem *accellerando* folgt dann jedesmal beim Rückgang auf die Haupttonart g-moll und das etwas lastende Hauptmotiv ein *ritardando*. Von Takt 50 an neue Entwicklung, zunächst

in viertaktigen Phrasen, diesmal nach dem Taktschema: schwer, leicht, schwer, leicht; im folgenden Viertakt wieder die ursprüngliche Ordnung: schwer, leicht, leicht, schwer.



In stufenweise absteigenden viertaktigen Sequenzen weiter bis Takt 69. Dann setzt nach Beethoven'schem Muster eine thematische Verarbeitung durch Teilung und Verkleinerung der Motive ein. Die zweitaktige Phrase wird halbiert, kurz darauf (Takt 77) wird der Höhepunkt der eindringlichen Steigerung erreicht durch weitere Verkürzung des $\frac{3}{4}$ Taktes in $\frac{2}{4}$ Takt: In den $\frac{3}{4}$ Takt wird nach Art der alten, bei Händel z. B. nicht seltenen Hemiolenwirkung ein $\frac{2}{4}$ Takt eingezwängt. Man vergleiche die geniale Durchführung des ersten Satzes aus Beethoven's Klaviersonate op. 28 mit dieser Chopin'schen Durchführung, um zu sehen, wie Chopin hier von Beethoven gelernt hat. Der harmonische Auszug der Stelle, Orgelpunkt auf cis mit den chromatischen Rückungen in Mittel- und Oberstimmen, mit den Reihen chromatisch absteigender verminderter Septakkorde zeigt klar die Wagner'sche Farbe. Die Stelle im Tristan ohne jede Veränderung zu finden würde man sich nicht wundern:





Bei der Hemiolen-Stelle, der Kette verminderter Septakkorde erinnere man sich daran, wie im Walküren-Vorspiel das Donner-Motiv in der Ferne verschwindet.

Die Tonalität schwankt, ein echt Chopin'scher Zug zwischen Fis und Cis. Dies wird noch deutlicher, wenn man im dritt- und viertletzten Takt Chopins etwas ungenaue Schreibweise korrigiert und für *f* ein eis einsetzt, für es ein dis.

Mit der harmonischen Unrast dieses ganzen Abschnitts kontrastiert stark das folgende „religioso", der zweite Hauptteil des ganzen Nocturne. Es klingt wie ein altes Kirchenlied, als ob schreckhafte Visionen Beruhigung fänden durch Zuflucht beim Glauben. In den meisten Ausgaben ist die Phrasierung falsch. Es ist durchwegs zu lesen nicht:



sondern:



Der Aufbau sehr einfach (4×8)+(4×8) Takte. Seinen wesentlichen Reiz enthält dieser Choral durch die Melodie und die an alte Kirchentonarten gemahnende Harmonik.

Er beginnt in F-dur, berührt weiterhin d-moll, a-moll, breitet sich wiederum in F-dur aus und kommt erst in den letzten vier Takten mit ungemein feierlicher Wirkung auf die Haupttonalität des ganzen Stückes G zurück.

Der Übergang vom Cis-dur zum F-dur, am Anfang des Chorals erklärt sich leicht durch unharmonische Verwechslung. Die Baßfolge: Cis, e, *f* ist zu lesen des, e, *f*, im Sinne der *f*-moll Tonalität mit Auflösung nach F-dur. Der Choral kann sinngemäß *sotto voce*, mit Verschiebung gespielt werden. Klangfarbenwechsel erst bei Eintritt des neuen Motivs, 32 Takte vor Schluß. Hier wiederum *tre corde*: markiger Hörner- und Trompetenklang. Am Schluß treten die feierlichen Posaunen im *pp* ein.

Nr. 7. Cis-moll. op. 27 Nr. 1.

Entstanden 1836. Erschienen 1836. Gewidmet der Gräfin Appony.

Die drei Teile A, B, C mit 28, 56, 18 Takten fast genau im Verhältnis 3:6:2, d. h. der Mittelteil ist zweimal so groß wie der erste, dreimal so groß wie der dritte Teil.

A.	*Larghetto.*	2 Takte Vorspiel.
Periode	I).	4+4
„	II).	4+4
„	III).	4+4 (Duett der Oberstimmen)
		2 Takte Nachspiel.
		28 Takte

Die beiden Takte Vorspiel setzen den Begleitrhythmus fest, eine jener weitgriffigen, auf- und abwogenden *Arpeggio*-Figuren, deren Klangreiz Chopin erst für das Klavier entdeckt hat. Er beruht auf der Resonanzwirkung durch Pedal, die sich mit der Breite des auseinandergelegten *Arpeggio* vergrößert; das langsame Tempo des Sextolen-arpeggio gestattet außerdem die gesangliche Führung einer durch die Spitzen der Figur angedeuteten Tenormelodie Der müde Eindruck des *Larghetto* kommt nicht zum mindesten vom Aufbau der zweitaktigen Phrasen; sie sind sämtlich vom Typ „schwer-leicht", d. h. der erste Takt

stärker betont als der zweite, mit der Wirkung eines *decrescendo* sowohl im Klang, wie in der Empfindung, dessen abklingender Charakter noch verstärkt wird durch die häufigen weiblichen, unbetonten Endungen der zweiten Takte. In Takt 5 und 9 brachte man die Tonfolge fis, e, d (anstatt dis), cis, his: eine Alteration, die zum müden Klang vortrefflich paßt. Aehnlich his mit d kombiniert in Takt 13, 17, (hier beide Male das d durch einen Akzent noch besonders markiert), 21, 24. Also in jedem vierten Takt dieser *languido*-Effekt, der sich noch im 25. Takt und den beiden folgenden Nachspieltakten fortsetzt, so dem ganzen Stück seinen Stempel aufdrückend. In derselben Richtung die Pause in Takt 10: Im vorhergehenden „müden" dritten Takt der Phrase hat sich ihre Energie so vollständig erschöpft, daß der Schlußtakt zwar empfunden, aber nicht gehört wird. Die Parallele dazu ist das Nachspiel der linken Hand allein, Takt 27, 28. In der dritten Periode (T. 19–27) wird die Anfangsmelodie wirksam variiert durch das Duettieren der beiden Stimmen, so daß der Satz für das Auge dreistimmig, für das Ohr effektiv vierstimmig wird, da Tenor und Baß sich deutlich von einander abheben.

B) *Più mosso.* Konstruktion: a) 6 × 4 Takte
b) 3 × 4 „
c) 5 × 4 „ (Umkehr des Phrasentyps) Baß-Kadenza, Dehnung ohne Takteinteilung.

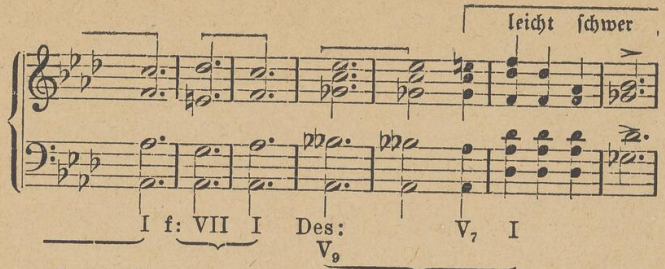
Die Konstruktionsidee ist zweimaliges Anwachsen vom *p* zum *fff*, nach plötzlichem Fall vom *ff* zum *pp* zurück. Das zweitaktige Motiv hat denselben Typ schwer-leicht wie das Motiv des Teils A, ist überhaupt nur eine rhythmische Variante des ersten Motivs:



Trotz der erregten Stimmung des ganzen Abschnitts verliert auch hier der Typ schwer-leicht nicht seine Grund-

bedeutung: abklingendes *diminuendo* der Empfindung. Daher die fieberhafte Unruhe, trotz aller *appassionato* Akzente, gewaltiger Steigerungen. Sehr „tristanisch" die rollende Triolenfigur der linken Hand über den chromatisch aufsteigenden Bässen. Nach 6 × 4 Takten ist ein machtvoller As-dur Ausbruch im *fff* erreicht, nach äußerster Anspannung der Energie, der nun ein plötzliches erschöpftes Zusammensinken folgt. Es beginnt der zweite Abschnitt von 3 × 4 Takten, eine Sequenz über dem Orgelpunkt, die im Tristan notengetreu zu finden man sich kaum wundern würde. Bei der Auflösung des Orgelpunkts As nach Des-dur eine sehr interessante und charakteristische Umkehr des Typs „schwer-leicht" in sein Gegenteil: daher der wirklich triumphierende Klang dieser Stelle. Hier eine Gegenüberstellung der beiden Typen in Verbindung mit einer harmonischen Skizze des Orgelpunkts:





Das berühmte chromatische Motiv BACH treibt auch hier sein Wesen in der Oberstimme.

Nach 3×4 Takten neue Umkehr zum Typ schwer-leicht, und damit Rückkehr zur Anfangsstimmung, die nach nochmaliger Steigerung zum *fff* und der aus ihr folgenden der Stimmung gemäßen Reaktion (Absturz in der pathetisch deklamierten Baßkadenza) wieder erreicht ist.

Die Reprise A ist eine gekürzte Wiederholung des ersten Teils. Nach 10 Takten von der Stelle „*calando*" an die *Coda*. Mit zauberhafter Wirkung tritt das tröstliche Cis-dur ein: am düsteren Nachthimmel sind die Sterne aufgegangen. Harmonisch ausgedrückt: Terzenvorhalte über dem doppelten Orgelpunkt cis, gis. Feierlicher, choralmäßiger Cis-dur Schluß.

Nr. 8. Des-dur. op. 27 Nr. 2.

Entstanden wahrscheinlich gegen 1836. Erschienen 1836. Gewidmet der Gräfin Appony.

Eine rondoartige Form von schönster Symmetrie: A B A B A *Coda*. Das folgende Taktschema zeigt die arithmetische Progression bei der Abnahme von B. Bei jeder Wiederkehr wird dieser Teil um 4 Takte verkürzt.

				B			
Teil I	1	Takt Vorspiel	A				
	24	Takte	8	4	4	4	4
„ II	20	„	8	4	4	4	
„ III	16	„	8	4	4		
„ IV	16	„ *Coda*					
	77	Takte					

Der Aufbau der Sopranmelodie ziemlich einfach. Sie erhält ihren Reiz durch die Süße ihres Klanges, durch die Fülle eleganter und geistvoller Ausschmückungen, Koloraturen. Das ganze Stück von der ruhig flutenden Begleitfigur in $\frac{1}{16}$ Noten beherrscht, deren immer wechselnde harmonische Biegungen bei aller Beharrlichkeit der Harmonie im Großen den Eindruck machen wie das Schillern und Leuchten eines leicht bewegten Wassers, Reflexe des Mondlichts etwa: ungeachtet dieses ständigen Wechsels bleibt doch das ruhige Tempo, der herrschende Rhythmus von Anfang bis zu Ende unverändert festgehalten. Die harmonische Analyse von Teil I zeigt die Verknüpfung der Haupttonart Des-dur mit b-moll, es-moll und die Rückleitung nach Des-dur mit den nach A-dur ausweichenden durchgehenden Akkorden, die in die Des-dur Kadenz eingeschoben sind. Aehnliche chromatische Einschiebsel in Teil II, diesmal aufgehellt durch die Kreuztonarten die von Des-dur aus kreisend wieder nach Des-dur zurückleiten: Des-dur, fis-moll = A-dur, cis-moll = des, Des.









Teil II. Takt 26—46.

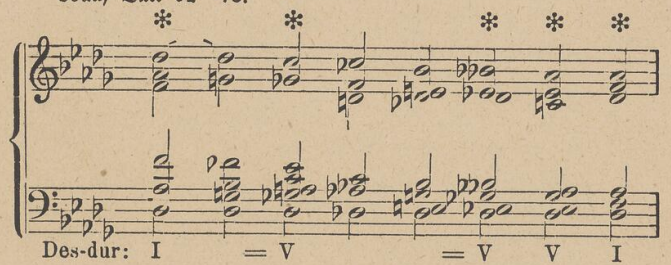






Von besonderer klanglicher Schönheit der 16 taktige Orgelpunkt am Schluß, dessen Wirkung allerdings mehr dem erlesenen Klaviersatz zuzuschreiben ist, als den auf chromatischen Durchgangstönen beruhenden Akkordfolgen. Im folgenden harmonischen Auszug dieser Stelle sind die eigentlich stützenden Akkorde, durchweg von Tonika- und Dominantfunktion, durch * gekennzeichnet, die übrigen Akkorde sind als Durchgangsakkorde aufzufassen:

Coda, Takt 62—78.



Der Klangreiz der Stelle beruht auf der weit auseinandergezogenen Satzweise. Mit damals ganz neuartiger

Wirkung wird das Pedal ausgenutzt: Einige wenige tiefe Baßtöne geben klingendes, weiches Fundament. Von diesem dunklen Hintergrund heben sich in mittleren Farbtönen die Mittelstimmen ab, in noch helleren die Oberstimmen.

Das Stück ist vom Typ: Barcarolle, ähnlich wie Nr. 12 und Nr. 16. Auch hier die Abwechslung zwischen zweistimmigen Satz in den Hauptsätzen und dreistimmigen in den Zwischensätzen.

Nr. 9. H-dur. op. 32 Nr 1.

1837 erschienen. Wahrscheinlich kurz vorher entstanden. Gewidmet Frau Billing.

Ein romanzenartiges, sanftes Stück, bis auf den gewaltsamen, mächtig erschütternden, schreckhaften Schluß, der das lyrische Tongedicht ins Tragische umbiegt.

Die Konstruktion nach dem Schema: a b a c b c b und *Coda*. Auffallend, daß im späteren Verlauf das Hauptthema a überhaupt nicht wiederkehrt. Die Stelle des zusammenbindenden Refrains nimmt hier die Phrase b ein (zum ersten Male Takt 8—12), die später in Varianten und Erweiterungen noch zwei Mal wiederkehrt. Im einzelnen:

a) Takt 1—8 H-dur. Der letzte Takt von a) mit dem ersten von b) verschränkt.

b) Takt 8—12 Orgelpunkt auf fis, Oberstimmenmotiv gleich dem von a. Mit der Wirkung eines Zwischengliedes.

a) Takt 12—20 H-dur. Wiederholung des ersten a mit geringfügigen Auszierungen.

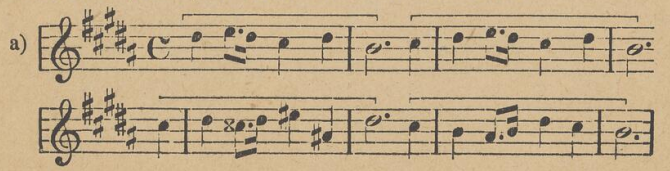
c) Takt 21—30 Fis-dur. Ein neues Thema, zum Unterschied von b, das nur als Zwischenglied wirkt. Zweitaktige Verlängerung, Uebergang nach gis-moll.

b) Takt 31—41 Orgelpunkt auf dis, um 6 Takte gedehnt.

c) Takt 42—51.
b) Takt 52—61. } Wiederholung der beiden vorhergehenden Teile b und c.

Coda Takt 62—72.

Der hier folgende auf den Kern zurückgeführte melodische Auszug macht sowohl Gestaltung, wie Klaviersatz und Charakter des Stückes durchaus klar. Ueberschlägt man die eingeklammerten Takte, (die künstliche Dehnungen, verlängerte Auftakte, Ueberleitungen darstellen) dann klingt das Ganze etwa wie ein liebliches Kinderlied. Zum Liebeslied mit leidenschaftlichem Einschlag wird es eben durch jene, dem ursprünglichen Melodiekern ganz fremden Einschaltungen, mit denen die beiden letzten Abschnitte b) ausgebuchtet und gesteigert sind, durch die *crescendo*, *stretto*, *diminuendo*, *ritenuto* mit denen Chopin der einfachen volkstümlichen Melodie aufwallende, schmachtende, zärtliche Akzente beimischt. Auch die spielerischen melodischen Auszierungen (Takt 2, 3, 4, 7, 14, 15, 16, 19 usw.) dienen ähnlichem Zweck, wie auch die gewählte Harmoniesierung, die duettierenden Stellen: der Teil b jedesmal, die erste Hälfte von c, der leidenschaftliche Zwiegesang, mit dem die beiden letzten b ins Ekstatische gesteigert sind. Die melodische Skizze macht auch die seltsame *Coda* klar: Nach dem letzten b müßte die Hauptmelodie a wieder eintreten. Die Stelle dieser Reprise nimmt die *Coda* ein. Wenn man will, kann man sie ganz realistisch als Tonmalerei deuten: ein leises Pochen an der Tür (das unheimliche *f* im Baß, im pochenden Rhythmus ♫ ♫♫); eine bange *fermate*, eine zuckende Figur, krachender Einschlag. Pause. Ein zweiter Schuß. Pause. Ein schattenhafter Gang, wie ersterbend. Pause. Ansprung. Zwei harte Schläge. Seufzen, Röcheln, Stille. Feierliche Schlußakkorde. Das Liebeslied fand sein Ende in Blut und Tod.





Nr. 10 As-dur. op. 32. Nr. 2.

Veröffentlicht 1837. Gewidmet Frau von Billing.

Form sehr symmetrisch:

A):	Einleitung 2 Takte		
	$3 \times 8 = 24$	„	As-dur.
B):	$3 \times 4 = 12$	„	F-moll
	$3 \times 4 = 12$	„	fis-moll.
A):	$3 \times 8 = 24$	„	As-dur.
Nachspiel	2	„	
	76 Takte		

A) Weist kaum etwas besonders bemerkenswertes auf. Melodie glatt fließend, angenehm, ohne Schönheiten höherer Art. Die Besonderheiten dieser Nocturne liegen eher in dem Mittelsatz B.

B) beginnt nach regelrechter Trio-Manier in der Moll Parallele f-moll und endet seine erste Hälfte nach 12 Takten (3×4) in fis-moll. Der dritte modulierende Viertakt in wirksamer Chromatik schillernd, zu glänzendem Höhepunkt gesteigert. Ungewöhnlich die nun folgende Wiederholung des ganzen Trios einen halben Ton höher in Fis-moll. Diese Halbtonrückung in Verbindung mit der chromatischen an sich schon sehr starken Schlußsteigerung wirkt mehr als verdoppelnd, fast verdreifacht in der Intensität des Klanges, und die nun folgende Reprise von

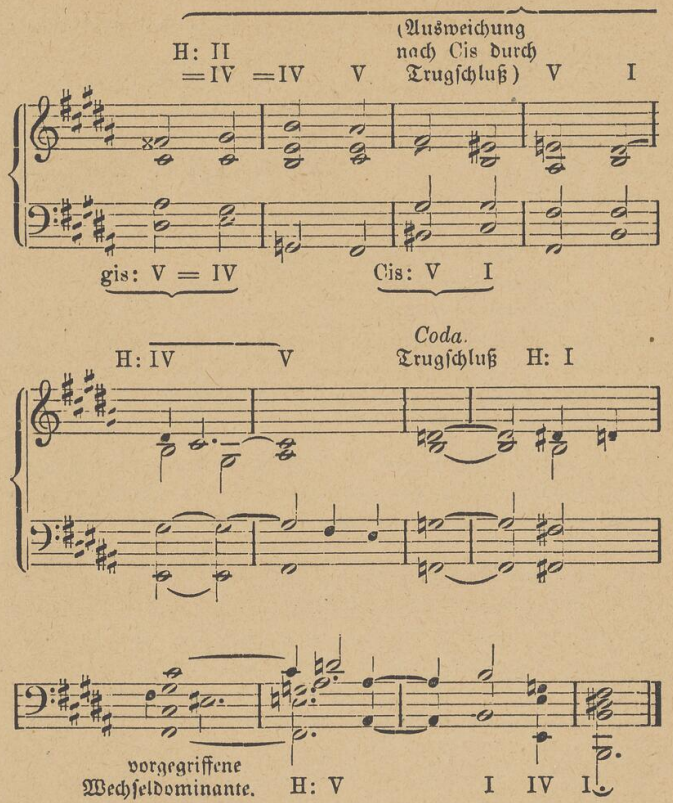
A) erhält dadurch ihren Glanz und ihre Eindringlichkeit. Die zu Anfang des Stückes ganz sanfte Melodie hat hier überzeugend den Charakter des „*appassionato*" und ihr *fortissimo* gewonnen. In weiteren Verlauf Abstieg von diesem dynamischen- und Gefühlshöhepunkt und Abschluß in demselben Ton, der den ersten Teil A beherrschte.

Auf einige harmonisch fesselnde Einzelheiten sei hier verwiesen. Takt 3 und 4, 7 und 8 in jedem der beiden Teile von B bringen vier Mal hintereinander in verschiedener Harmonisierung das gleiche Motiv. Die harmonische Deutung der chromatischen Schlußsteigerung

B) und der auf Sequenzen beruhenden Modulation von fis-moll über D-dur zurück zur Haupttonart As-dur der Reprise A möge hier folgen:



An Feinheiten der Harmonik steht das Stück hinter den meisten der anderen Nocturnes zurück. Es wären besonders anzumerken die Stelle Takt 27—31 (Modulation von dis-moll nach gismoll: über Kadenz von ais-moll, der dann als Sequenz sehr logisch die Kadenz von gis-moll folgt, mit fisis an Stelle des fis von dis-moll vorher). Auch die Einsicht in die harmonischen Zusammenhänge von Abschnitt b mit der *Coda* ist nicht schwierig, wie der folgende harmonische Auszug der letzten 17 Takte zeigt:



Nr. 11. G-moll. op. 37 Nr. 1.

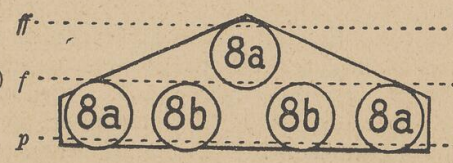
Erschienen 1840. Geschrieben wahrscheinlich 1839. Ohne Widmung erschienen.

Ein elegisches Stück, nach Art der schwermütigen kleinrussischen Dumki, fast volksliederartig, nur durch die Satzart und durch die Akzente des Vortrags individualisiert. Man beachte die Abwechslung von *p* und *f*, den Absturz vom *ff* zum *p* beim Höhepunkt genau in der Mitte des ersten Teils (Takt 21, 22, 23). Immer wieder

bricht die bittere Klage auf den gleichen vier absteigenden Tönen aus: d, c, b, a. Ueberhaupt ist diese Viertongruppe das Motiv des ganzen Stückes. Schwer lastend drückt sie abwärts (Typus schwer-leicht), erscheint im leichten zweiten Takt wieder (b a g fis). Der dritte Takt kehrt die Tonfolge nach oben um, im vierten Takt nehmen sie die Mittelstimmen auf, und im fünften beginnt das Spiel von neuem mit dem klagenden Refrain d c b a. Auch in dem zweiten, in der Skizze unten mit b bezeichneten Abschnitt (Takt 9—13) wird man das Viernotenmotiv unschwer, wenn auch in Umbiegungen, erkennen. Der Klageton des Ganzen wird erhöht durch den Gang der Mittelstimmen, zumal die öfters wiederkehrende ostinate Figur: d, es, d, es d, es d.

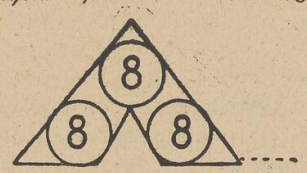
Die Stelle des Trio nimmt (im Mittelsatz B) ein Choral ein. In 3×8 Takten entwickelt er sich ganz regelmäßig. Auch hier wiederum ist der Höhepunkt genau auf die Mitte gelegt. Das Viernotenmotiv des Chorals ist dem von Teil b) sehr angenähert. Eindruck als ob eine Prozession von Mönchen vorbeiziehe. Mit dem Entschwinden ihres letzten Tons ist sofort die Anfangsstimmung wieder da, vermittelt auf die einfachste und doch schlagendste Weise, durch den breit auseinandergelegten Dominantsextakkord fis a d, lange ausgehalten.

Es folgt die Reprise A, abgekürzt auf 3×8 Takte, jetzt in der Intensität so abgestuft, daß schon bald nach Anfang, im 5. Takt das *fortissimo* erklingt, der Rest des Stückes im ständigen *diminuendo* ausklingt. Die folgende Konstruktionsskizze zeigt das Verhältnis der einzelnen Teile zu einander, die Stellung der dynamischen Höhepunkte, den Gang der Modulation.



=40 Takte (g-moll, B-dur, d-moll, g-moll, B-dur, d-moll, g-moll).

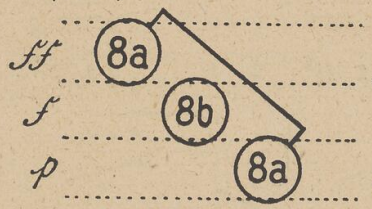
Choral B). Übertrag von A) 40 Takte



24 „ (Es-dur, f-moll, D-dur, Es-dur).

Überleitung 2 „

Reprise A).



= 24 „

Coda 2 „

92 Takte.

Nr. 12. G-dur op. 37 Nr. 2.

Erschienen 1840. Komponiert im Sommer 1839 in Nohant (s. Brief vom 10. August 1839).

In Gestaltung und Harmonik voll der eigenartigsten Züge. Die Form im Großen einfach genug, nach dem Rondoschema:

A B A_1 B_1 A_2 *Coda*

Im einzelnen jedoch häufen sich die Ungewöhnlichkeiten.

A) Ueber barkarollenartiger $\frac{6}{8}$ Figur im Baß breitet sich das seltsam verschränkte, feingliedrige Hauptthema aus. Es besteht aus einer dreitaktigen Figur, die bei jeder Wiederkehr in anderer Tonart steht, späterhin abgelöst von zweitaktigen Gruppierungen: 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 1 = 27 Takte ist die Einteilung der Melodie. Die dreitaktige Fassung von seltsam schwankender Grazie, natürlich durch die Konstruktion bedingt, deren Sinn jedoch nicht leicht zu fassen ist. Die ersten zwölf $\frac{6}{8}$ Takte sind vielleicht am besten zu verstehen, wenn man in der rechten und in der linken Hand ver-

schiedene Taktarten spielt. Die Schwierigkeiten der dreitaktigen Melodiephrasen lösen sich sobald man die Melodie im $\frac{9}{8}$ Takt spielt, gegen den $\frac{6}{8}$ Takt der Begleitung. Auf diese Art kommen auf drei Takte $\frac{6}{8}$ immer nur 2 Takte $\frac{9}{8}$ und aus der dreitaktigen Phrase ist eine zweitaktige geworden. Dadurch erklärt sich auch der artistische Reiz der schwankenden Rhythmen: eine rechte Barkarollenstimmung. So notiert, würde sich der Anfang folgendermaßen ausnehmen:



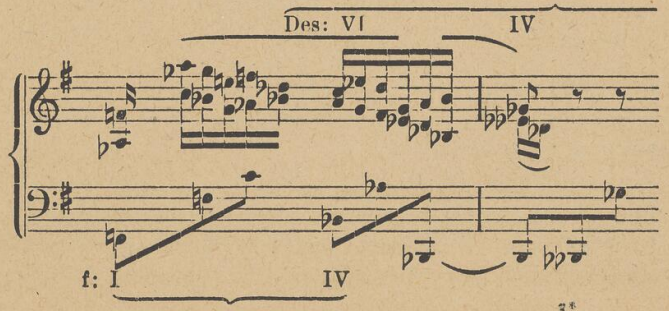
Vom dreizehnten $\frac{6}{8}$ Takt an ändern sich die Rhythmen. Es geht nun in beiden Händen gleichmäßig im $\frac{6}{8}$ Takt weiter.

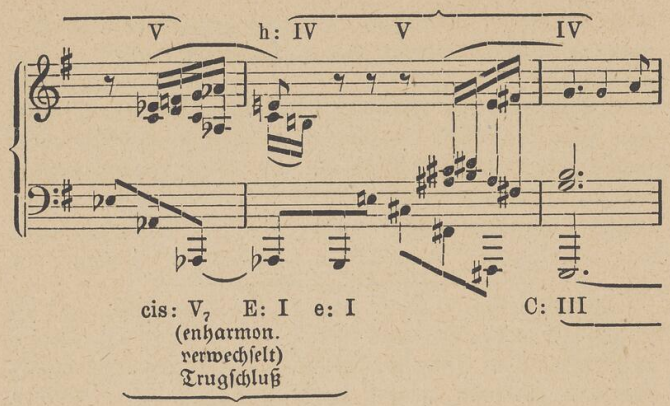
Auch die Harmonik dieses Teils A ist ganz ungewöhnlich, insofern der ganze Abschnitt von 27 Takten keine Haupttonalität hat, sondern von Absatz zu Absatz mindestens zehnmal die Tonart wechselt. Also eine „Exposition" in der Art einer „Durchführung", um auf diese an sehr neuzeitliches Verfahren erinnernde Stelle altvertraute Fachausdrücke anzuwenden. Es ist nicht davon die Rede, dieser Exposition die Anfangs Tonart G-dur beizulegen, oder nach Liedweise die Dominant- oder Parallel-

tonart. Es handelt sich vielmehr um modern tonimpressionistische Wirkung vieler Tonarten, gegeneinander gestellt wie hellere oder dunklere Farbflächen. Verfolgt man die Reihe der einander ablösenden Tonarten, so ergibt sich bei aller scheinbarer regellosen Willkür doch wieder überraschendes System. Es folgen einander nämlich die Kadenzen von:

G, a, B, Des — es — Des, B, a, G.

Im Mittelpunkt steht es-moll für sich allein, und die Stationen die auf dem Wege von G-dur bis es-moll berührt worden sind, werden in umgekehrter Reihenfolge auf dem Rückweg wieder passiert. Trotz dieser tonalen Symmetrie schließt aber der ganze Abschnitt nicht, wie man glauben möchte in der Anfangstonart G-dur, sondern er fügt noch eine F-moll-Kadenz hinzu und an diese noch eintaktige modulierende Sequenzen, die auf kunstvolle Weise Teil A und B zusammenbinden: Der Baß des abschließenden Teils A ragt in den Anfang von B ein paar Takte hinein, ebenso jedoch sendet der Anfang von B einen zweitaktigen Vorläufer in das Ende von A. Die folgende harmonische Analyse der Stelle zeigt die Verkettung der Tonarten f-moll, Des-dur (= Cis-dur), E-dur, e-moll, h-moll, C-dur. Man beachte den Abstieg der tiefen Bässe: B, doppel B, As, G, Fis, E, D, C. Noch drei Takte vor Abschluß dieser Baßreihe setzt das neue Thema ein, präludiert von einem Takt der gleichen Melodie:





B. Eintritt des neuen Themas.



Teil B (von Takt 29 an gerechnet) ist mit seinen 5×8 Takten in einer ungewöhnlichen Variante des dreiteiligen Liedschemas a b a gehalten: Das zweite a wiederholt zwar den Inhalt des ersten a der Regel gemäß, aber nicht in der ursprünglichen Tonart, sondern einen ganzen Ton tiefer.

a)	8+8 Takte	(C-dur, a) (E, fis).	Takt 29—45.
b)	8 „	(fis, as, b).	„ 45—53.
a)	8+8 „	(B-dur, g) (D, nach G-dur).	„ 53—69.
	40 Takte		

Auch dieser Teil B bleibt in seiner harmonischen Anlage dem Plan des Ganzen treu: Vielfarbigkeit ohne Willkür. Es folgt Abschnitt

A_1, eine gekürzte Wiederholung von A (Takt 69—84),

B_1, eine Wiederholung von B in anderen Tonarten, (in Es-dur anfangend, in H-dur abschließend) (Takt 84—124),

A_2, eine noch stärker gekürzte Wiederaufnahme von A, (Takt 124—134) an die sich eine sechstaktige *Coda* schließt, mit Hindeutung auf Thema B, jetzt in der Haupttonart G-dur abschließend (Takt 134—140).

Von den 140 Takten dieses G-dur-Stückes sind nur 20 Takte im Ganzen in G-dur, die übrigen $\frac{6}{7}$ des Stückes durchstreifen eine solche Menge Tonarten, wie man wohl kaum in einem Stück gleicher Ausdehnung vor Chopin finden dürfte. Diese Erweiterung des Tonalitätsbegriffes zeigt Chopin auch in einigen anderen Werken, wie z. B. dem Prélude cis-moll, op. 45. Erst die Zeit gegen 1900 hat jedoch diese Chopin'schen Anregungen des Farbenspiels der Tonarten künstlerisch zu nützen verstanden.

Nr. 13. op. 48 Nr. 1.

Erschienen 1842. Gewidmet Mlle. Laura Duperré.

Die Eroica unter Chopins Nocturnes, in der Tonart c-moll, die auch den beiden heroischen Etüden op. 10 Nr. 12 (der sogenannten Revolutionsetüde) und op. 25 Nr. 12 das Gepräge gibt. Auch das c-moll Prélude (op. 28,) gehört in diese Klasse, die c-moll Polonaise.

Der Aufbau nach dem Schema ABA sehr symmetrisch:

A	8+8+8 Takte	=	24 Takte
B	8+8+8 „	=	24 „
A	8+8+8 „	=	24 „
Coda			5 „
			77 Takte

A) Das Hauptmotiv von einer verhaltenen Leidenschaftlichkeit, einer gleichsam verheimlichten pathetischen Gebärde, einem trauermarschähnlichen Gang. Diese Eigen-

tümlichkeiten des Ausdrucks werden bedingt durch den sehr ungewöhnlichen Bau der Melodie. Sie ist vom Typ: schwer, leicht (ohne Auftakt, mit weiblichen Endungen). Aber das wichtigste Glied des ganzen Motivs, der schwer betonte Anfang des ersten Taktes ist durch eine Pause ersetzt. Daher der verhaltene Ausdruck der Phrase, noch verstärkt durch die Pause zu Beginn des zweiten Taktes. Das Pathos der Melodie liegt in den deklamierten Sechzehnteln des zweiten und vierten Taktes, das Marschartige im Rhythmus des dritten Takts und der gleichmäßig ausschreitenden Begleitung in Vierteln. Modulation einfach, von c-moll nach g-moll, über Des-dur nach c-moll zurück. Der dritte Achttakter wiederholt den ersten mit einigen Abwandlungen in Melodie, Harmonie und Baßführung. Man beachte die beiden je dreitaktigen Baßsequenzen, erst drei Quartenschritte: c — f, b — es, as — d, dann drei Sekundenschritte: g — as, es — f, g — as. Wenn schon keine vollkommene Sequenz im schulmäßigen Sinne wegen der Wiederholung von g — as im letzten Takt hier vorliegt, so hat die Regelmäßigkeit der Baßführung doch auch ihren Anteil an dem Charakter des Ganzen: es drückt mehr eine Massenempfindung aus, als eine individuelle, subjektive. Auch die für Chopin sehr einfache Harmonik kommt diesem schlagfertigen, fast volkstümlichen Wesen zu Hilfe. Klingt der erste Teil gleichsam wie eine Anrede an eine Volksmasse, so tritt nun diese Masse selbst in Aktion im Mittelsatz B und der Reprise A. Dem Trauermarsch folgt hier ein Triumphmarsch, sotto voce beginnend, sich unaufhaltsam steigernd. Mit dem 15. Takt dieses Trio setzten die aufreizenden, sausenden Oktavenpassagen ein, an deren chromatischen Rückungen die Steigerung hängt. Die volle Kraft des Klavierklanges wird entfesselt in den abstürzenden Oktaven beider Hände gegen Schluß des Abschnitts. Unerwartet tritt das *doppio movimento* des dritten Hauptteils im *piano* ein, das vorgeschriebene „*agitato*" markierend sowohl durch das rasche Tempo, wie durch die Mischung verschiedener Rhythmen zugleich. So wirksam das Stück

ist in seiner hinreißenden Klangfülle und leidenschaftlichen Erregung, so bietet es doch konstruktiv für die Analyse wenig Bemerkenswertes. Es handelt sich, technisch ausgedrückt, um eine figurierte Variation des Trauermarsches zu Anfang; auch die Harmonik wird ohne jede Aenderung beibehalten. Die fünf Takte *Coda* gliedern sich der c-moll-Kadenz vermittelst eines Trugschlusses an. Harmonischer Auszug:



Nr. 14. Fis-moll. op. 48 Nr. 2.

Erschienen 1842. Gewidmet Mlle. Laura Duperrs.

Ein balladenartiges Stück, mit rhapsodischem Mittelsatz und romanzenartigem Schlußteil. Der ruhig erzählende, balladenhafte Ton leitet sich her von der gleichmäßig bleibenden Begleitfigur, den ständig wiederkehrenden melodischen Phrasen, mit ihren charakteristischen Anfängen auf dem schwachen zweiten Taktschlag. Die achttaktige Melodie setzt sich zusammen aus einem viertaktigen Vordersatz (absteigende Richtung) und einem viertaktigen aufsteigenden Nachsatz. In jedem zweiten Takt wiederholt sich die Figur:



mit geringen Varianten. Plan der Anlage ist: steigend-fallend, wie im Einzelnen so im Ganzen.

A) 2 × 28 Takte.

Das rondoartige Schema: a + b + a_1 + b_1 + a_2 wird variiert, dadurch, daß jede Wiederkehr von a in anderer Tonart steht, also:

2 Takte Vorspiel
4 „ a — — fis-moll.
4 „ b — — fis-moll nach Cis-moll.
4 „ a_1 — — Cis-moll.
4 „ b_1 — — Cis-moll nach gis-moll zum Höhepunkt.
4 „ Einschaltung, Gis-moll, schöner Abstieg.
4 „ a_2 — — Cis-dur.
2 „ Schlußdehnung Gis-dur.
28 Takte

Darauf Wiederholung der 28 Takte mit Klangverstärkung der Melodie durch Oktaven. Die Phrasen a_1 — a_1 — b_2 gleichsam in drei Etagen über einander gelagert, in Dominantabständen:

1) fis, cis, gis.
(Ueberleitung: Gis-dur, Cis-dur, zurück nach fis-moll).
2) fis, cis, gis.

Mittelteil B), Molto più lento, aufgebaut in drei Perioden nach dem Schema: I) 8a 8b
II) 8a 8b
III) 8a + 4.

Alle drei Perioden im Wesentlichen gleich, in Einzelheiten verschieden, bis auf den Schluß der dritten Periode.

I. Periode. Vordersatz 8 Takte, Des-dur = Cis-dur in enharmonischer Verwechslung aus dem Teil A abschließenden Dominantseptakkort Gis, his, dis, fis hervorgehend. Das zweitaktige Motiv (Typ schwer-leicht, von heroischem Charakter, wie Bardensang) setzt sich zusammen aus einem wuchtigen, wie gepanzerten Anfang und einer leichteren Antwort. Der achttaktige Nachsatz geht von B-moll aus nach Des-dur zurück. Beim Abschluß wirksame Einführung der „Hemiolen", $\frac{2}{4}$ Takt beim *„stretto"* in den $\frac{3}{4}$ Takt hineingetrieben. Drei Takte $\frac{2}{4}$ = zwei Takte $\frac{3}{4}$, das *riten.* im letzten Takt gleicht die Temposchwankung des *„stretto"* wieder aus.

II. Periode. Unterscheidet sich von der ersten nur durch die veränderte Akkordfolge von Takt 3 und 4. Die Akkorde E-dur und H-dur$_7$ sind enharmonisch mit Fes-dur und Ces-dur auszutauschen. Des-dur und Des-moll wechseln miteinander ab, daraus ergibt sich die Einmischung von Fes und Ces = e und h.

III. Periode, in ihrer ersten Hälfte gleich der zweiten. Den Nachsatz b ersetzt sie durch eine glänzend gesteigerte Fortsetzung des Vordersatzes a, die punktierten Rhythmen, die schweren Akkorde, die anspringenden und herabstürzenden Läufe betonen das Martialische noch viel stärker. Besonders zu beachten Takt 5 vor Abschluß des Mittelteils, die Parallelstelle der Hemiolen, die jetzt durch einen verstärkten und zugleich doppelt verkürzten Nachhall der Phrase ersetzt sind:



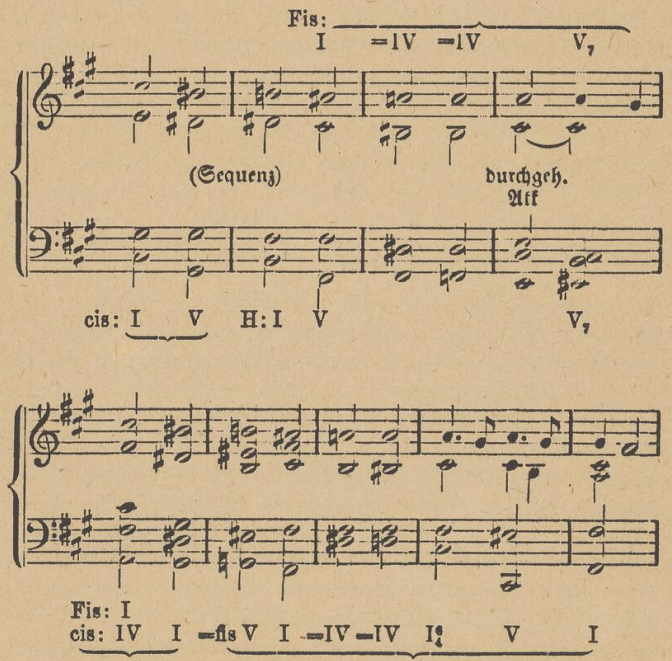
mit einer Wirkung ungestümen Vorwärtsdrängens, die den unmittelbar darauf folgenden Ausbruch des *fortissimo* aufs glücklichste einleitet.

Der dritte Hauptteil A) wird in seinem Fis-moll wiederum erreicht durch enharmonische Umdeutung des abschließenden Akkords as c es g = gis his dis fis, Dominante von cis-Dur, der dann fis-moll als Moll-Unterdominante folgt.

Gegen das erste A gehalten, ist die „Reprise" eigentlich mehr eine Variation aus dem gleichen thematischen Grundstoff. Der erzählende, balladeske Ton des Anfangs ist hier außer Acht gelassen, und dafür ein schwärmerischer, zarter Romanzenton angeschlagen. Aufbau:
a) 18 Takte. b) 4 + 4 Takte. a) 4 Takte. *Coda* 7 Takte.

Der Begleitrhythmus des ersten A wird bis zu Ende des Stückes fast ohne jede Unterbrechung festgehalten ($\frac{1}{8}$ Triole + $\frac{1}{4}$). Die Melodie jedoch wird etwas aufgelockert, ihrer strengen Regelmäßigkeit entkleidet, durch Einschiebungen, gefühlvolle Akzente, Haltetöne, Triller

weicher nnd biegsamer gemacht. Die 2×4 Takte von b) weisen zweimal verschiedene Harmonisierung der nämlichen chromatisch absteigenden Phrase auf. Zumal der zweite Viertakt, mit seiner Oktavverdoppelung, dem weitgriffigen Baß, den melodischen Ziernoten bringt diesen Abschnitt zur klavieristisch schönsten, wirksamsten Entfaltung. Hier folge der harmonische Auszug der 8 Takte b):



Die *Coda* von wahrhaft berückender, schmeichlerischer Klangwirkung durch die gleitenden Sprünge nach den sammetweichen Trillern, die wiegende Baßfigur, das *smorzando* im vorletzten Takt mit dem sich in die hingehauchte Fis-dur Skala (gleich einer Sternschnuppe in in einer leichten Wolke) verlierenden Triller.

Nr. 15 F-moll. op. 55 Nr. 1.

Erschienen 1844. Gewidmet Jane W. Sterling, der schottischen Schülerin und Freundin, die Chopin in seiner letzten Krankheit in bedrängter Lage so ausgiebig und großherzig half.

Dies melancholische Stück hat eine nahe Verwandtschaft mit der g-moll-Nocturne op. 37, 1. Nr. 2. Beiden Stücken gemeinsam ist der *ostinato*-artige Gang der Melodie, das immerwährende Zurückkommen auf dieselbe melodische Phrase, der absteigende Gang des Motivs, der Beginn mit dem schweren Takt. Auch das Hauptthema von Nr. 14 gehört in dieselbe Klasse. Ein Vergleich der drei Motive dürfte nicht überflüssig sein. Es sei bei allen dreien auch aufmerksam gemacht auf den Ausgleich der absteigenden Bewegung durch aufsteigende Richtung im ferneren Verlauf:



Plan des Aufbaus:

A) (8a + 8a) + 8b + 8a + 8b + 8a = 48 Takte
B) 8 + 8 + 8 = 24 "
A) 8 + 8 + 9 = 25 "
Coda 4 = 4 "
101 Takte

A) entspricht im Aufbau durchaus dem korrespondierenden Teil der Nocturnes Nr. 11 und 14. Das Motiv b

(Takt 17) übernimmt hier den Ausgleich durch aufsteigende Bewegung. a) durchaus in f-moll, b) in As-dur nach f-moll zurückmodulierend. Die zweitaktige, stufenweise abwärtssteigende Phrase a) kehrt nicht weniger als zwölfmal wieder. Auch in Nr. 14 wiederholt sich das absteigende Motiv zwölfmal, in Nr. 11 sechsmal: also auch in dieser Hinsicht auffallende Aehnlichkeit der drei Stücke. Seinen Eigenwert erhält das Stück jedoch erst durch den Mittelteil

B). Nicht nur, daß dessen Motiv in der ersten Hälfte unmittelbar vom Hauptmotiv a) abgeleitet ist, auch in die zweite Hälfte kann man als Kontrapunkt ohne große Mühe a) hineinkomponieren. Es ergibt sich also die engste Zusammengehörigkeit von A und B.

Takt 44—45.



Takt 48.



Jede der drei achttaktigen Perioden von B führt ihr eigenes Motiv durch; die nahe Beziehung zu a) ist im folgenden Beispiel bei c) und d) kenntlich.

Takt 49—60.





Nr. 16. Es-dur. Lento sostennto. op. 55 Nr. 2.

Erschienen 1844. Gewidmet Jane W. Stirling.

Barkarolenartig, wegen der ohne jede Unterbrechung durchgeführten ruhigen $^{12}/_{8}$ Begleitung des Basses. Eines der wenigen Nocturnen, die nicht nach dem Schema der dreiteiligen Liedform gestaltet sind. Der kontrastierende Trio-Mittelsatz fehlt ganz. Das Stück gliedert sich in zwei gleich lange Teile,

$$34 + 33 = 67 \text{ Takte},$$

so daß der Höhepunkt genau auf die Mitte fällt, Takt 34—38. Konstruktion:

I. Teil	4a	4b			= 34 Takte
	4a		8c + 14c		
II. Teil	4a		8c + 8c		= 33 "
				Coda 13 Takte	

Jede Wiederkehr des Hauptgedanken a übertrifft das frühere Erscheinen an Reichtum der Auszierung. Hier treffen sich rondo- und variationenmäßige Praxis. Das Liedmäßige liegt in den Symmetrien der Mitte, so daß zweite Hälfte des ersten und erste Hälfte des zweiten Teils einander entsprechen, aber doch stark geschieden sind durch die Herausarbeitung des Höhepunkts auf das letzte 4a. Die merkwürdig und dicht verschlungenen Linien der Stimmführung geben diesem Nocturne eine Sonderstellung. Gleichsam ein Duett zweier Oberstimmen über dem *basso continuo*, wie in Bach'schen Inventionen und Praeludien, aber in den slavischen Dialekt, auf Chopinsch übersetzt. Beginn des Stückes auf der Dominante, mit ausgelassenem ersten Takt, auf dem eigentlichen zweiten Takt. Den fehlenden Anfangstakt ersetzt die Dehnung zu Beginn: b, des in punktierten Halben. Ein Vergleich der korrespondierenden Takte 1—3 und 9—11 zeigt den Sachverhalt:

Takt 1—3.

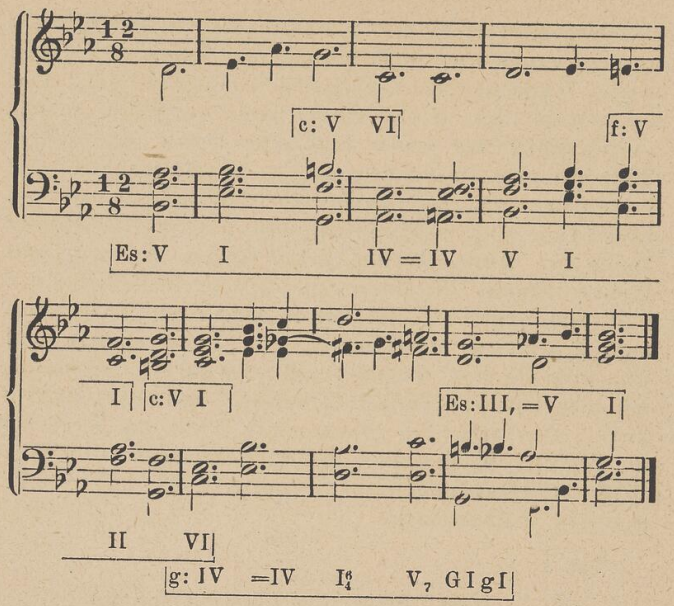


Takt 9—11.



Hier also das Gegenteil der verzögernden „Einleitung": ein plötzlicher Sprung in *medias res*. Mit dem Thema in seiner eigentlichen entwickelten Gestalt T. 9—11 vergleiche man das nah verwandte Hauptthema der E-dur Nocturne. Nr. 18.

Die harmonische Analyse der ersten 8 Takte (Phrasen a und b) zeigt die Reihe der Es-dur Akkorde, unterbrochen von kurzen Ausweichungen nach c-moll, f-moll, c-moll, und einem ausgeprägten Uebergang nach g-moll.



Im Melodischen beachte man, das ganze Stück hindurch, die Verwandschaft mit dem Wagnerschen „ewige-Melodie" Prinzip. Die melodischen Motive spinnen den nämlichen Ausdruck weiter, (ohne eigentliche Kontraste durch neue Gebilde), der Reiz liegt in den feinen Abstufungen, Varianten, dieser herrschenden Grundstimmung. Bei den duettierenden Stellen handelt es sich nicht um „Imitation" im älteren kontrapunktischen Sinne: die Mittelstimme bei Chopin ist gänzlich verschieden von der Oberstimme. In den milden, abgeklärten Sopransgesang hinein sendet die Mittelstimme heißere, drängendere, leidenschaftlichere Akzente: eine Erkenntnis, die dem Vortrag nutzbar zu machen wäre.

In dem mit c bezeichneten Abschnitt (Takt 19—23) dreimal hinter einander eine Reminiszenz an eines der markantesten Motive aus Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre:

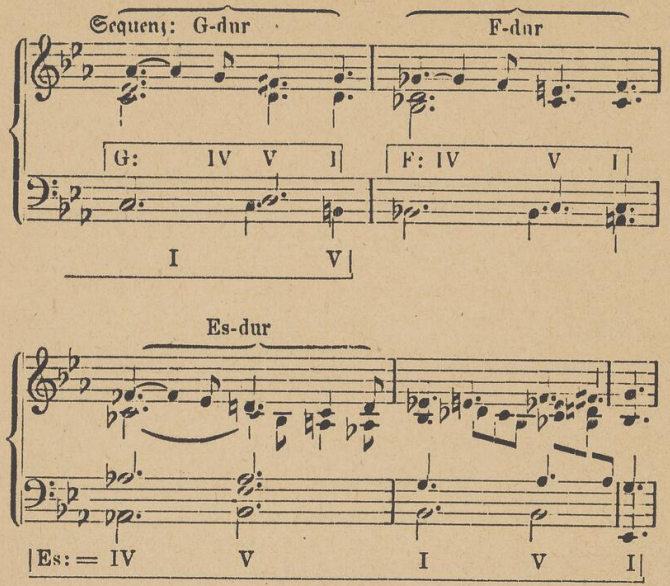


Vielleicht eine zufällige Uebereinstimmung. Oder sollte Chopin hier ein feines Kompliment für seine schottische Freundin und Schülerin Jane Stirling angebracht haben, (der er dieses Nocturne widmete) indem er aus dem schottische Landschaft verherrlichenden Meisterwerk Mendelssohn's eine Phrase zitierte?

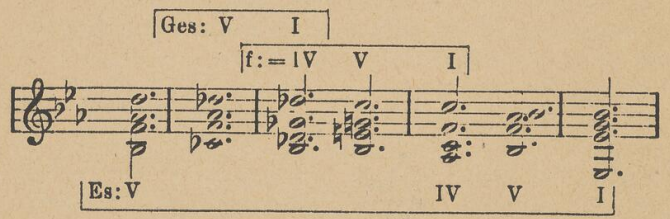
Harmonisch besonders interessant die Rückkehr zur Haupttonart Es-dur bei dem Höhepunkt in der Mitte des ganzen Stückes. Hier folge die harmonische Deutung der Stelle: Man darf sich wohl über die Wirkung wundern, die sich aus der Folge einfachster c-moll und Es-dur Akkorde ergibt. Die Menge eingeschalteter Durchgangs- und Wechselnoten, die chromatische Führung der Sequenzen, die enge Verwebung der drei Stimmen in einander haben den Hauptanteil an der reichen und glutvollen harmonischen Wirkung. Die Stelle sieht aus, als wäre sie aus Tristan und Isolde abgeschrieben:

(Takt 27—35).

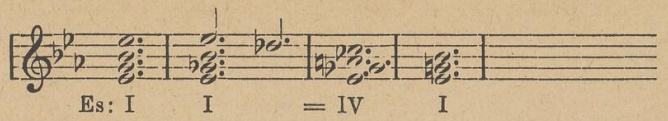




Aehnliche Wirkungen löst die Stelle Takt 51—55 aus. Es handelt sich um eine Es-dur-Kadenz ausgeziert mit durchgehenden Akkorden, die Ges-dur und f-moll in das Es-dur hineinschillern lassen:



Die sich unmittelbar daran schließende *Coda* gewinnt dem Orgelpunkt auf der Tonika Es neuartige und erlesene Klangwirkungen ab. Man beachte T. 55—58 die Akkordfolgen Es-dur, Es-moll, es a ces ges (!), Es-dur:



Der schwärmerische Abstieg von der höchsten Höhe herab in den folgenden Takten findet seine Parallelen im Mittelteil der Chopinschen Barcarolle.

Der Vortrag dieses Stückes hat Bedacht zu nehmen auf die Differenzierung der drei Stimmen: die Oberstimme als ruhige breite Kantilene. Die Mittelstimme treibend, affektvoll, leidenschaftlich akzentuiert. Der Baß gleichmäßig ruhsam begleitend, so lange er wirklicher Baß bleibt. Das öfteren vertritt seine Führung in die höheren Tonlagen die duettierende Mittelstimme, deren Funktion er alsdann zu übernehmen hat.

Nr. 17. H-dur. op. 62 Nr. 1.

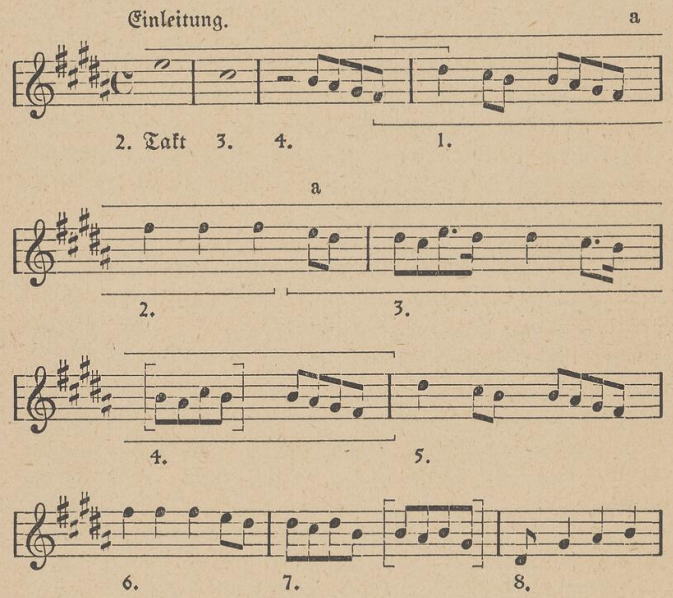
Erschienen 1846. Gewidmet A. von Könneritz.

Dies Stück hat mit den Nocturnes 11, 14, 15 auffallende Familienähnlichkeit, indem es gleich jenen von einer beharrlich wiederkehrenden absteigenden Skalenfigur beherrscht wird. Die Folge: h, a, gis, fis, zuerst im im 3. Takt auftauchend, wiederholt sich im 4. 7. 8., von anderen Tonstufen aus im 11. 12. 13. Takt, in figurierter Auflösung im 21., 23. Takt, in ursprünglicher Fassung wieder im 29. 30. 32. 33. Takt. Sogar der As-dur Mittelsatz entspringt aus ihr, wie gezeigt werden soll.

Aufbau gemäß der großen dreiteiligen Liedform ABA.

A) Takt 1—36. Unterteilungen: drei Takte Einleitung, 7a, 4b, 6c, 8d, 8a. Allerlei reizvolle Unregelmäßigkeiten hat die gehäufte Verwendung der Viernotenphrase zur Folge. Ihr erstes Erscheinen im 3. Takt ist noch als ein Teil der Einleitung aufzufassen, trotz der Halbtaktpause, und über sie hinweg. Das Stück beginnt mit dem eigentlich „zweiten" schweren Takt, die ersten drei Takte stellen einen unvollständigen Viertakt dar, wie sich auch aus der Harmonik ergibt, dem Beginn auf dem

Septakkord cis, also der zweiten Stufe von H-dur. Die folgende Skizze zeigt diese Verhältnisse; sie bringt das Hauptthema a in der regelrechten Fassung von 8 Takten, aus der ersichtlich ist, daß Chopin im Vorder- wie im Nachsatz je einen halben Takt übersprungen hat, dadurch den languiden Eindruck erreichend, der seine Fassung so faszinierend macht (an den eingeklammerten Stellen):



Diesem siebentaktigen Beginn folgt die zweite Phrase b mit vier Takten (Takt 11—14), in der Moll-Parallele gis-moll anfangend, in der Dominante Fis-dur abschließend. Das Viernotenmotiv schiebt sich duettierend unter den Gesang der Oberstimme, auch hier ähnlich wie in der 16. Nocturne einen erregteren Ton hineintragend.

Ein dritter Abschnitt c setzt den Gesang der Oberstimme fort. 4+2 Takte mit zweitaktiger Schlußerweiterung. Beginn in cis-moll, Schluß in gis-moll.

Der nun folgende achttaktige Abschnitt d (Takt 21 bis 28) enthüllt recht eigentlich den innersten Kern, die Seele des ganzen Stückes. Das bekannte Viernotenmotiv, jetzt in eine Figuration aufgelöst, die im Verein mit der dis-moll Harmonik einen legendären, fernen Klang hineinbringt: dieser Klang ist nicht mehr polnisch, hier wird die weite russische Steppe, Asien, der Orient in Tönen lebendig. Primitive Harmonien über festgehaltenem dis im Baß geben dieser melancholischer Improvisation die passende Stütze. Höhepunkt die phantastische Koloratur der rechten Hand über der elegisch-patheischen Hornstimme im Tenor (Takt 26).

Mit einer Rückkehr zur ursprünglichen Fassung a) endet der erste Hauptteil A, sich schließlich nach Gis-dur wendend, das nun als As-dur enharmonisch umgedeutet die Haupttonart des

Mittelsatzes B wird. Auch dieser Teil (Takt 37—69) ist wiederum eine neue Umbildung des absteigenden Skalenmotivs. Man vergleiche sie mit der oben erwähnten Stelle Takt 21:



B besteht aus vier achttaktigen Perioden.

1. Periode (T. 37—45) in As-dur.
2. „ (T. 45—53) harmonisch wechselvoll durch auf- und absteigende Sequenzen.
3. Periode (T. 53—60) greift auf die erste Periode zurück.
4. Periode (T. 60—68) beschließt *Coda*mäßig den ganzen Mittelsatz.

Aus der zweiten Periode ist die echt chopinsche Färbung der Sequenz hervorzuheben: die aufsteigende Sequenz im *crescendo*, die absteigende im *diminuendo*, bis zum schmelzendsten *dolcissimo*, in unmittelbarer Nachbarschaft der Beginn der 3. Periode im *forte*.

Die Reprise A bringt eine gedrängte, phantasievoll variierte Wiederholung des ersten Teils A. Ueberraschend der Eintritt von H-dur nach Es-dur zu Beginn: Dieses Es-dur (T. 67) ist zu deuten als Halbschluß in As-dur. Statt der erwarteten Tonika As tritt nun es-moll trugschlußartig ein, das es ges enharmonisch = dis fis gelesen. Die mit Trillern, Vorschlägen, perlenden Läufen aufs reichste ausgezierte Reprise ist ein wahres Nachtigallenkonzert, schluchzend, jauchzend, lockend, kosend, schließlich im zartesten *pianissimo* wie ersterbend. Diesem klanglich, klavieristisch entzückenden Gebilde folgt ein harmonisches kleines Meisterstück: Die *cadenza* (T. 77 bis 82) mit der die *Coda* eingeleitet wird. Wie geschliffenes Glas im Lichterglanz funkelnd wirft dies sich im Kreise drehende H-dur die farbigsten Strahlen umher. Eine Stelle, wie die ausgezierte Kadenz in Beethovens Es-dur Sonate op. 22, im *Adagio* Takt 60 ff. dürfte etwa als Vorbild gelten, über das Chopin in der farbigen Wirkung hier noch hinaus kommt.

Die *Coda* (Takt 82—95) greift den Abschnitt d des ersten Teils (Takt 21 ff.) wieder auf, jetzt jedoch ohne den fremdartigen, orientalischen Klang, in dem klar ausgeprägten H-dur viel alltäglicher, nüchterner, von etwas blasser Schönheit. Auch die Konstruktion (2 × 4) + 2 + 2 + 2 Takte bietet nichts außerordentliches.

Nr. 18. E-dur. op. 62 Nr. 2.

Erschienen 1846. Gewidmet R. v Könneritz.

In einer Variante der großen dreiteilgen Liedform geschrieben:

A	8 + 8 + 8 + 7	= 31 Takte
B	8 + 9 + 9	= 26 „
A		12 „
B		12 „
		81 Takte

A) ganz normal gebaut, in vier achttaktigen Gliedern, deren letztes siebentaktig wird dadurch, daß ihr eigentlich letzter, achter Takt zugleich Anfangstakt des Mittelsatzes B ist. Die Unterteilungen von A wären: 8a + 8a, 8b, 7a. Harmonisch und konstruktiv am stärksten ist davon der Teil b, (Takt 17—25): den klaren Kadenzen der Melodie weichen die Trugschlüsse der Begleitung aus. Der harmonische Auszug der Stelle lautet:



Die eigentlichen künstlerischen Werte des Stückes liegen jedoch in dem bewegten Mittelsatz B. Er beginnt mit einer ruhsamen Melodie über einer sich anmutig in die Höhe windenden, bewegteren Baßfigur. Die neue Sopran-

melodie hat eine geheime Verwandtschaft zur Anfangsmelodie des Stückes, indem die beiden Melodien sich kontrapunktisch ganz ungezwungen würden verbinden lassen:



Die zweite Periode steigert sich zu einem *agitato* (Takt 40—49) dessen konstruktives und harmonisches Gerüst die folgende Skizze klarmachen dürfte. Drei mit einander korrespondierende Zweitaktgruppen, in den terzenweise aufsteigenden Tonarten cis-moll, E-dur, gis-moll. Die nun einsetzende Sequenz verursacht eine Besänftigung des *agitato*, durch die Unterbrechung der straffen Rhythmik, wie auch durch die herabsinkende Folge der Tonarten: lauter Winke für den Vortrag. Der Akkord b, c, e, g (Takt 48) ist nur ein scheinbarer Dominantseptakkord von F-dur, in Wirklichkeit handelt es sich um einen Trugschluß e-moll V und VI (c, e, g), etwas fremdartig gefärbt durch eine hinzugefügte kleine Septime (die bei jedem Dreiklang eintreten könnte, ohne ihn seiner Funktion zu berauben).

Die dritte Periode (Takt 49—58) ist die genaue Parallele der zweiten Periode, nur eine kleine Terz höher, von e-moll ausgehend. Auch hier neun Takte als Folge der besänftigenden Sequenz. Am Schluß Rückleitung zur Hauptonart des Stückes E-dur und gleichzeitig Eintritt der verkürzten Reprise A:





Als *Coda* fungiert ein Rückgreifen auf die erste Melodie des Mittelteils B, mit einem anderen Schluß, der dem Ausklang eine entzückend idyllische Note gibt: das sanfte Gemurmel des Basses jetzt nicht mehr in die Irre des *agitato* führend, sondern in ein Gewoge lieblicher Klänge einmündend. Die interessante harmonische Auszierung der E-dur-Kadenz (Takt 76—80) setzt zu den streng leitereigenen Melodienoten der Oberstimme ausweichende Akkorde, ein Verfahren, das die neuere Harmonik mit Vorliebe übt, und das sie nicht zum geringsten Teil bei Chopin gelernt hat. Es sei der Chopinschen Fassung die landläufige Harmonisierung dieses Melodiestückchens gegenübergestellt.



Regelrechte Harmonisierung:



Nr. 19. E-moll. op. 72.

Entstanden 1827. Erschienen 1855.

Dieses Nocturne, obschon in den gedruckten Ausgaben als letztes stehend und als op. 72 bezeichnet ist gleichwohl wahrscheinlich das früheste von allen. Es scheint als ob das Stück von Chopin nicht der Veröffentlichung wert befunden wurde. Erst nach seinem Tode wurde es mit einer Reihe anderer Werke aus dem Nachlaß herausgegeben. Den Anfänger verrät besonders die fragmentarische Gestaltung des Mittelsatzes B (Takt 23—30). Nichts destoweniger weist das Stück auch Feinheiten besonderer Art auf, wie die Erweiterung von A (T. 14—22), den Wohllaut des Satzes im Ganzen, den besonders schönen Abschluß.

Aufbau: A (Takt 1—22), B (T. 23—30), A (T. 31 bis 46), *Coda* (T. 47—55).

A). 1 Takt Vorspiel, 4a, 4b, 4a + 9b. E-moll mit Abschluß in in H-dur.

Die 9 Takte b sind eine interessante Erweiterung der viertaktigen Phrase in doppelter Dehnung, 2 + 4 + 3 Takte. Die 9 Takte (T. 14—22) wären zurückzuführen etwa auf die folgende viertaktige Fassung:



Es ergibt sich so in Chopins Fassung bei der Stelle ✻ Verdoppelung der Notenwerte, dadurch Dehnung von 2 auf 4 Takte. Dazu kommt als zweite Dehnung ein dreitaktiges Einschiebsel in der Art einer „Schlußüberbietung" (Riemann).

B) (T. 23—30). 4+4 Takte. Etwas dürftig im Aufbau, mit seinen 8 Takten ohne rechte Proportion zu den 22 Takten von A. (H-dur, zurück nach e-moll.)

A) Eine etwas gekürzte Reprise von A, mit Trillern, Läufen, Passagen, Oktaven pianistisch ausgeziert. Diesmal ganz regelrechter Aufbau 4+4+4+4 Takte, ohne die Dehnung des ersten A. (E-moll, in E-dur abschließend.)

Die *Coda* greift auf den Mittelsatz B zurück, dessen süße melodische Schönheit durch diese zweite Wiederaufnahme mehr zu ihrem Recht kommt, als zuerst.

Auch die konventionelle Harmonik des Stückes, das sich im Wesentlichen an Tonika E und Dominante H hält, nur wenige Ausweichungen (T. 14—20) sich gestattet, weist auf die Anfängerschaft des Komponisten hin.

---

2. Kapitel.

Die Walzer.

Allen Chopinschen Walzern gemeinsam ist als Hauptcharakteristikum der Gegensatz zwischen der bloß den Tanzrythmus markierenden Begleitung und dem wechselvollen *espressivo* der Melodie. Diese Melodie erhält das eigentümlich Wiegende und Schwebende des Walzers durch die Bevorzugung des Typs: Schwer-leicht in der zugrunde liegenden viertaktigen Phrase, d. h.: der Viertakt hat seinen Hauptschwerpunkt im Walzer gewöhnlich am Beginn des ersten Taktes, nicht wie sonst meistens am Schluß des vierten Taktes. Daher die weichen Konturen, das *grazioso* und *languido* dieser Melodik. Der

schwer betonte Anfang sammelt in sich alles, was die Phrase an Kraft, Energie, Feuer in sich tragen mag. Die Folge bringt ein Herabsinken von diesem Schwerpunkt, ein weiches Sichhingeben, ein reizendes Verfließen, eine graziöse und elegante Biegsamkeit und Schmiegsamkeit. Das ganze mehr weiblich im Wesen, als männlich. An diesem faszinierenden Spiel der Akzente, Linien, hat indessen nur die Melodie Anteil. Der begleitende Baß zieht ohne jedes gefühlsmäßige *espressivo* und *rubato* ganz gleichmäßig seinen Gang weiter, höchstens eine leichte Verschleifung des letzten Viertels der Begleitung mit dem ersten des folgenden Taktes wäre zulässig (ohne jede affektierte Übertreibung, wie sie der neuere Wiener Walzer oft übt). Im Vergleich mit anderen Chopinschen Werken sind die Walzer in der Harmonik anspruchlos, bedienen sie sich nur selten jener für Chopin sonst so charakteristischen neuartigen Wendungen der Modulation und der farbenreichen Chromatik. Von besonderem Interesse ist bisweilen die weit ausgeführte *Coda*, in der auf die tanzmäßige Melodik und Rhytmik die thematische Kunst im Sinne der Sonate mit Geschmack, in den gehörigen Grenzen angewendet wird.

In der Entwicklung der Tanzmusik bedeuten die Chopinschen Walzer einen Höhepunkt. Man kann sie als Tanzmusik nur in dem Sinne gelten lassen, wie etwa Suiten von Couperin, Rameau, Bach im Hinblick auf die Tänze ihrer Zeit. Chopins Walzer ist die feinste Blüte der kultivierten Salonmusik, mondän und elegant, rassig und vornehm vom ersten bis zum letzten Ton. Nicht der Pole so sehr gibt sich in diesen bald bezaubernd liebenswürdigen, bald hinreißend feurigen, bald melancholischen Tanzphantasien, wie vielmehr der kultivierte Europäer, der Weltbürger, dem ein geistvoller, von feinen Umgangsformen beherrschter Salon ein Lebensbedürfnis war. Chopins Walzer gehören in die Reihe von Kompositionen wie Beethovens „Wiener Tänze" vom Jahre 1819, Schuberts (mit Launer verwandte) Tänze und Webers Tänze von denen besonders das Tanzpoem „Aufforderung

zum Tanz" eine deutliche Brücke zu Chopin schlägt. Diese Reihe krönt Chopins Walzer unstreitig, und auch seither ist (trotz Brahms „Liebeswalzer" u. dgl.) nichts Chopin ebenbürtiges in dieser Gattung mehr geschrieben worden.

Nr. 1. Es-dur. op. 18.

Entstanden 1830 oder früher. Erschienen 1834. Mlle. Laura Harsford gewidmet.

Nach Walzerart in fünf (wenn schon nicht als solchen bezeichneten) Nummern und einer längeren *Coda*.

Die Anlage ist:

I.	4 T. Einleitung.						= 4	Takte
	16 T. a:‖	16b	16a	16b			= 80	„
	(Es-dur)	(As-dur)	(Es-dur)	(As-dur)				
II.	16 T. c:‖	16d	16c				= 64	„
	(Des-dur)	(As-dur)	(Des-dur)					
III.	16 T. e:‖:	16f.	16e:‖				= 96	„
	(Des-dur)	(b-moll)	(Des-dur)					
IV.	16 T. g	8 T. Ueberleitung					= 24	„
	(Ges-dur)	(Ges dur—Es-dur)						
V.	16 T. A.	16 B.	16+2 A				= 50	„
	(Es-dur)	(As-dur)	(Es-dur)					
VI.	*Coda.* 4 T. Einleit.	16	+ 16	+ 8	+ 4	+ 20	= 68	„
							386	Takte

Da V eine nur geringfügig veränderte Wiederholung von I ist, so ergibt sich als Plan der Anlage:

I II III IV I *Coda*

I. Die Melodie des Teils a (Takt 4ff.) vom Typ: schwer, leicht + leicht, schwer.
schwer, leicht.
schwer, leicht.
Die ungleiche Verteilung der Schwerpunkte macht den Reiz der Melodie aus. In Teil b (Takt 37ff., die vorgehende Wiederholung mitgezählt) durchgehends der Typ: schwer, leicht.

II. Durchgehends der Typ: schwer, leicht, mit hinzugefügten, überschüssigem Nachdruck auf das letzte Viertel des leichten Taktes (das *sforzato* geht nur die rechte Hand an, nicht die linke), so daß immer zwei Akzente unmittelbar auf einanderfolgen, die schwebende Grazie der Melodie immerwährend wie mit Stampfen unterbrechend.

Der Teil d, *ff* mit *p* abwechselnd, verschärft denselben dynamischen Kontrast durch eine Hemiolenwirkung: 3×2 anstatt 2×3 Viertel, jedesmal beim *f*. Der Grazie des Mädchens ist hier gleichsam die kraftvolle Begehrlichkeit des Mannes entgegengestellt.

Auch in Teil III herrscht der Typ: schwer-leicht. Umgekehrt wird

IV durch den Typ: leicht-schwer in seiner Haltung bestimmt. Die Ueberleitung von Ges-dur zurück nach Es-dur wird einfach bewerkstelligt durch Festhalten des beiden Tonarten gemeinsamen Tones b.

V unterscheidet sich von I nur durch den Fortfall der Wiederholung von A, und durch eine zweitaktige Dehnung am Schluß, hervorgebracht durch zweimaliges Einfügen einer vollen Taktpause. Dadurch wird das erstemal der Eintritt des Nachsatzes verzögert, beim zweitenmale (unter Beihilfe des *ritenuto*) der Schluß der Melodiephrase überhaupt abgeschnitten. Dies die einzige rhythmische, konstruktive Freiheit des im Uebrigen durchaus symmetrisch gefügten Walzers. Gleichzeitig eine schöne Motivierung der nun folgenden, freieren

Coda, die sich ihre Motive von verschiedenen Stellen der Teile I und III zusammensucht. Die *Coda* wird charakterisiert durch wechselndes auf und ab von *cresc.* und *dimin.*, *f* und *p*.

Nr. 2. As-dur. op. 34, 1.

Erschienen 1838. Gewidmet dem Frl. von Thun-Hohenstein.

Der Aufbau ist:

I.	*Intrata* 16 Takte		= 16 Takte
	16a	16b:‖	= 64 „
	(As-dur	(As-dur)	80 Takte.

Uebertrag von I: 80 Takte

II.	16c (Des nach As-dur)	16c	= 32 „
III.	16d (Des-dur)	16d (Des-dur)	= 32 „
	16e (b-moll)	16d (Es-dur)	= 32 „
IV.	16c (Ges – Des-dur	16c	= 32 „
V.	16a (As-dur)	16b (As-dur)	= 32 „
VI.	16c (Des nach As-dur)	16c + 4	= 36 „
VII.	*Coda* 8 + 8 + 16 + 8 + 8 + 8 + 5		= 61 „

377 Takte

Zieht man in Betracht die nur durch verschiedene Tonarten sich unterscheidenden Teile I und V, II, IV und VI, so wäre der Grundriß des Stückes:

Einleitung: I II III II I II *Coda*,

oder anders dargestellt:

Einleitung		
	I	II
III		II
	I	II
	Coda	

wo man deutlich sieht, wie III als Mittelstück fungiert, II die eigentliche Refrainwirkung des Stückes ausübt. Der Höhepunkt des Stückes unmittelbar vor der *Coda* „*Più vivo*", wo die Klangfülle sich prachtvoll steigert, das Wogen der Menge im Tanzsaal recht sinnfällig, fast bildhaft hingestellt ist. Die *Coda* zweiteilig, 32 + 29 Takte. Der erste Teil fesselt durch die Grazie der flüchtigen aus Achteln und Triolen gemischten Figur. 8 + 8 + 16 Takte

folgen einander, die letzten 16 Takte in schönem Schwung weit gebogen, in ein entzückendes *diminuendo*, *pp* und *rit.* auslaufend, das in den letzten Takten durch die hübsche Ablösung der 3 × 2 Töne im Takt durch 2 × 3 (triolenmäßig) beim *pp* einen besonderen Reiz erhält. Im weiteren Verlauf „als ob sich der Zuschauer langsam entferne, immer leiser wird es, nur abgebrochene Melodiestücke hört man, einmal hört alles auf, nur der Tanzrhythmus im Baß zieht weiter".

Diesem Walzer gebührt an Schwung, Feuer, Temperament vielleicht der Preis vor allen anderen.

Nr. 3. A-moll. op. 34 Nr. 2.

Erschienen 1838. Gewidmet Mad. G. d'Ivri.

Aufbau:

I).	16	Takte	A (a-moll).
	20	„	B (a-moll, 8 + 12 Takte).
II).	16	„	C (C-dur nach a-moll).
	16	„	D (A-dur).
	16	„	D (A-moll).
I).	20	„	B (A-moll).
II).	16	„	C (C-dur — A-moll).
	16	„	D (A-dur).
	16	„	D (A-moll).
III).	16	„	A (A-moll).
	20	„	E (C-dur — a-moll — A-dur) 8 + 12 T.
	16	„	A (A-moll).

205 Takte.

Schema der Form ist:

A B C D B C D A E A

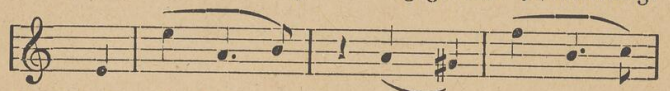
übersichtlicher dargestellt:

A	B	C	D	
	B	C	D	
A				E
A				

Der Bezeichnung „Valse brillante" widerspricht die melancholische Haltung dieser „Valse triste". „Nur in der Mitte wird es auf ein paar Momente lebendiger, dann beginnt wieder das langsame Drehen. Man meint, den ländlichen Dudelsackbaß zu hören und ein klägliches Fagott in der Mittelstimme, wozu oben die Geigen den Tanzrhythmus angeben." Das polnische Dorf ist Schauplatz dieser ländlichen Szene, nicht der weltstädtische Ballsaal.

A) Anfang mit dem schweren Takt, Schluß im achten Takt mit Anschlußmotiv. Teil A hat den Charakter eines Vorspiels zu B.

B) Die in den Ausgaben angegebene Phrasierung:



ist offensichtlich falsch. Es muß zweifellos heißen:



Die Pause zu Beginn des zweiten Taktes erhält erst so ihren Sinn. Die Phrase reicht über die Pause hinweg. Falscher Phrasierungsbogen auch sechs Takte später. Es muß lauten:



C) Über die Phrasierung und den Vortrag der Abschnitt C beherrschenden Phrase könnten sich Zweifel erheben. Von rein musikalischem Gesichtspunkt wäre die Stelle folgendermaßen zu verstehen:



Aus rein klanglichen, klaviertechnischen Gründen wäre trotzdem die zweite, in den Ausgaben notierte Fassung vorzuziehen, weil der kleine Deklamationsfehler reichlich

aufgewogen wird durch den besseren Klangeffekt: der pralle Triller, die derbe, keck die None anspringende Achtelfigur kommen, voneinander getrennt ungleich plastischer zu Gehör:



Nr. 4. F-dur. op. 34 Nr. 3.

Erschienen 1838. Gewidmet Mlle. A. v. Eichthal.

Aufbau:

	16	Takte	Einleitung
I.	16	„	A (F-dur)
	16	„	A („ „)
II.	16	„	B (B-dur)
	16	„	B („ „)
III.	16	„	C („ „)
	16	„	C („ „)
	16	„	C (Des-dur — F-dur)
IV.	16	„	A (F-dur)
Coda	29	„	
	173	Takte	

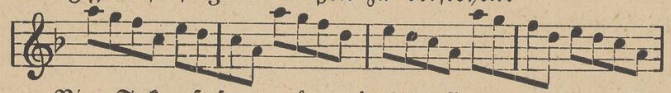
Schema der Gestaltung:

Einleitung A B C A *Coda*

Eine sehr symmetrische Form. Das Gegengewicht der Einleitung bildet die *Coda*, der eigentliche Walzer wird an beiden Enden flankiert von A, in der Mitte stehen B und C.

Einleitung. Wie Trompetengeschmetter, festlicher, rauschender Klang; schwirrende Geigen lösen sich aus der Fanfare heraus. Diese Achtelfigur (Takt 8—16) merkwürdig wegen ihrer engen, auf verminderten Terzen beruhenden Chromatik, die meines Wissens vor Chopin kaum irgendwo vorkommt, bei ihm ab und zu sich findet, auch von Liszt für virtuose Passagen ausgenutzt wurde. Der Effekt ist in der Klaviatur begründet durch das enge Nebeneinander der schwarzen und weißen Tasten.

A). Rhythmische Komplikation durch das $2 \times \frac{3}{4}$ der linken Hand, gegen $3 \times \frac{4}{8}$ $(= 3 \times \frac{2}{4})$ in der rechten. Die Figur ist folgendermaßen zu verstehen:



Vier Takte später wäre die Phrasierung des Basses in den meisten Ausgaben:



sinngemäßer abzuändern in:



Nr. 5. As-dur. op. 42.

Erschienen 1840. Ohne Widmung.

Aufbau:

I.	8	Takte	Einleitung (As-dur)
	16	„	A (As-dur)
	16	„	A („ „)
II.	16	„	B („ „)
	16	„	C („ „)
	16	„	B („ „)
III.	16	„	D („ „)
	16	„	B („ „)
IV.	16	„	E (c-moll nach As-dur)
	16	„	E (As-dur)
	16	„	Ueberleitung
	16	„	B (As-dur)
V.	16	„	A („ „)
	16	„	A („ „)
Coda	16	„	B (As-dur mit Ausweichungen)
	16	„	D („ „ „ „)
	16	„	D („ „ „ „)
	29	„	B und Anhang.
	289	Takte	

Die Wiederholungen abgerechnet bleibt als Schema der Form:

A B C B D B E B A B D B

also eine Reihe von Melodien

A, C, D, E, A, D

zwischen denen als Refrain oder Ritornell Abschnitt B sechsmal eingeschoben ist. Eine Art Umkehrung der Rondoform, indem nicht das eigentliche Hauptthema beständig wiederkehren, sondern ein verbindendes *Intermezzo* als Mittelglied.

A). Von feinem rhythmischem Reiz durch die durchgeführte Verknüpfung zweier verschiedener Taktarten: Die rechte Hand hat $\frac{6}{8}$ Takt, die linke $\frac{3}{4}$.

B). Die geschlängelten Figuren der rechten Hand in den gedruckten Ausgaben durch sinnwidrige Phrasierung entstellt. Die *legato*-Bögen sollen nicht am Taktstrich beginnen und enden, sondern kurz vor oder nach ihm:



C). Erhält seinen etwas ländlichen Ton (sehr im Gegensatz zu der geschmeidigen Eleganz von A) durch die Zusammensetzung der Taktfolgen: „leicht-schwer, schwer-leicht". Der zweite und dritte Takt stark betont, der erste und vierte weniger.

E). Die Ueberleitung von zwölf Takten von Abschnitt E nach B ist notwendig, um die Tempo- und Ausdrucksverschiedenheiten des *sostenuto e poco più lento* und *Vivo* miteinander auszugleichen.

Die *Coda* bringt, gemäß den in der Natur der *Coda* liegenden Freiheiten, mancherlei Ueberraschungen in der Linienführung und Harmonik. Derart z. B. die vom *Vivo* zum *Poco più lento* zurückleitende glänzende geigenmäßige Passage, die Ausweichungen nach A-dur, mit der aufsteigenden A-dur Skala, weiterhin der Uebergang von As-dur nach Des-dur, wiederum A-dur und zurück nach As-dur. Der brillante Schluß steigert sich zu einem wahren Getümmel. Des Studiums wert ist der Klaviersatz der *Coda*, die Abwechslung von Pausen im Baß mit einfachen Baßtönen, Oktaven nach der Tiefe zu, scharf abgerissenen Akkorden; die Ausfüllung der Mitte, die elegante, weitgeschwungene Linie der Oberstimme, mit ihrer Ausnutzung der oberen Hälfte der Klaviatur, zum Zweck eines glänzenden *crescendo*.

Nr. 6. Des-dur. op. 64 Nr. 1.

Erschienen 1847. Entstanden wahrscheinlich in den vierziger Jahren. Der Gräfin Delphine Potocka gewidmet. Sie war eine schwärmerische Verehrerin des Meisters. An Chopins Sterbelager sang sie auf seinen Wunsch kurz vor Chopins Tod. Ein kurzes Liebesglück einte zu Anfang der dreißiger Jahre Chopin und die junge polnische Aristokratin.

Der sogenannte „Minutenwalzer", weil er nach einer durchaus unbeglaubigten Legende in einer Minute durchzuspielen ist. Trotz des *„molto vivace"* verträgt das graziöse Stück eine derartige Hetzjagd durchaus nicht.

Aufbau:

I.	Einleitung	= 4	Takte
	8 + 8 Takte A	= 16	„
	8 + 8 „ B	= 16	„
	8 + 8 „ B	= 16	„
II. Trio	8 + 8 „ C	= 16	„
„	8 + 8 „ C	= 16	„
	Ueberleitung zur Reprise	= 8	„
III.	= I.	= 48	„
		140	Takte

Große dreiteilige Liedform mit Trio. Das ganze Stück ohne jede Modulation in Des-dur; einige geringfügige Ausweichungen besorgen die nötige harmonische Würze.

Der Reiz des Stückes liegt in dem perlenden, funkelnden, graziösen *perpetuum mobile* der Melodie. Ein Salonstück von geschliffener Eleganz, in seiner Art unübertrefflich. Auch hier wieder die für die raschen Walzer charakteristische Taktfolge: schwer-leicht, die auch die getragenere Melodie das Trio beherrscht. Dem Spieler obliegt es, die vielen Wiederholungen der nämlichen Phrase vielfach zu schattieren, vom fast tonlosen *pianissimo* bis zum glänzenden *forte* mit vielen Zwischenstufen.

Nr. 7. Cis-moll. op. 64 Nr. 2.

Erschienen 1847. Entstanden wahrscheinlich in den vierziger Jahren. Mme. Nathaniel von Rothschild gewidmet.

Aufbau:

I.	16	Takte	A (cis-moll)	= 16	Takte
	16	„	A („ „)	= 16	„
II.	16	„	B („ „)	= 16	„
	16	„	B („ „)	= 16	„
III. Trio	16	„	C (Des-dur)	= 16	„
	16	„	C („ „)	= 16	„
IV.	16	„	B (cis-moll)	= 16	„
	16	„	B („ „)	= 16	„
V.	16	„	A („ „)	= 16	„
	16	„	A („ „)	= 16	„
VI.	16	„	B („ „)	= 16	„
	16	„	B („ „)	= 16	„
				192	Takte

Die Wiederholungen nicht in Betracht gezogen ergibt sich die Form:

A B C B A B,

also eine dreiteilige Liedform A, C, A mit dreimal eingelegtem Ritornell oder Refrain B.

Harmonisch reicher, als die meisten anderen Walzer. Trotz der unveränderten beibehaltenen cis- oder Des-Tonalität im Einzelnen doch die Fülle farbiger Ausweichungen. So berührt z. B. der Teil A neben cis-moll (mit Wechsel-

dominante Dis, fisis, ais im 2. Takt) weiterhin A-dur und E-dur, moduliert dann nach cis-moll zurück. Trotz des dunklen cis-moll hat das Stück nichts Tristes, wohl aber eine noble Haltung, eine mondäne Eleganz, allerdings ohne jene Ausgelassenheit und fröhliche Laune, die viele der Chopinschen Walzer durchpulst. Vom *tempo rubato* wird vielfach Gebrauch gemacht, zumal gegen den Schluß der 16taktigen Phrasen. Im Teil A hübsche Mittelstimmenwirkungen, die Melodie duettartig gehalten. Den zahlreichen Verschiebungen des Tempo, entweder plötzlich oder mit allmählichem Uebergang schenke man Aufmerksamkeit. Chopin schreibt vor: *Tempo giusto, Più mosso, Vivo, Più lento con sentimento, Più mosso, Tempo I^mo* usw.

Das Des-dur-Trio mit seinen Synkopen, seiner schwebenden Melodie fast schumannisch. Man würde sich nicht wundern, es etwa im „Karneval" zu sehen. Man versteht seine Wirkungen besser, wenn man gegen Chopins Fassung einen aufs einfachste zurückgeführten melodischen Auszug hält, von dem Chopins Fassung als künstlerisch belebte Ausgestaltung anzusehen ist. Die 32 Takte der Melodie gliedern sich bei Chopin nicht in 16 + 16, sondern in 17 + 15; bei den mit ✻ bezeichneten Stellen sieht man den überschüssigen und ausgelassenen Takt, den einen bald zu Beginn, den anderen am Schluß der Melodie. Ihr Sinnen, Sehnen, Träumen, Schwärmen, ihre holdes Zögern, die runde Weichheit ihrer Kontouren, kurz die Seele ihres Singens, ihr „*sentimento*" liegt in den durch Synkopierung, Figuration, Dehnung, Verkürzung bewirkten Abweichungen Chopins von dem zu Grunde liegenden trockenen Tongerüst:

Chopins Fassung.

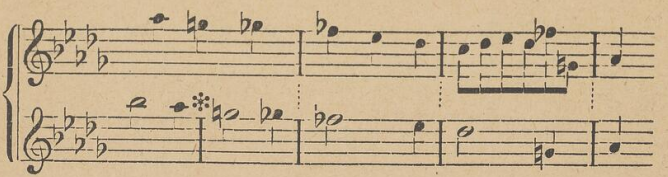


Vereinfachter Auszug. ✻



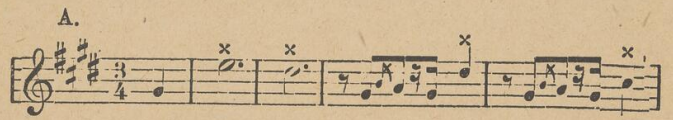




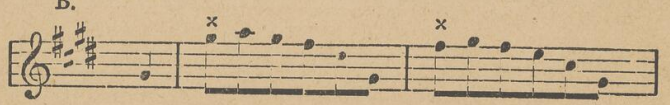


Beachtenswert scheint es, daß alle Melodien dieses Walzers auf die nämliche absteigende Tonfolge zurückgehen, also gewissermaßen Abwandlungen desselben oder verwandter Affekte sind. Die Teile A, B und C weisen diese innere Verwandtschaft deutlich auf:

A.



B.





C.



Nr. 8. As-dur. op. 64 Nr. 3.

Erschienen 1847. Gewidmet der Gräfin Katharina Bronicka.

In großer dreiteiliger Liedform: A B A mit *Coda*.

A). Gegliedert in 16 + 16 Takte, in As-dur nach Es-dur überleitend.

	8	Takte,	(B-moll)
	8	„	(Ges-dur)
	8 + 8 + 8	„	(Es-dur überleitend nach C-dur)
B). Trio	4 + 8	„	(C-dur nach G-dur)
	8	„	(D-moll nach C-dur)
	8	„	(F-moll nach Es-dur)
	8	„	(As-dur)
A). Reprise	8	„	(As-dur)
	8	„	(F-moll über Es-dur nach As-dur)
	8	„	(As-dur mit Trugschluß nach E-dur)
	8	„	(E-dur, Fis mit Trugschluß nach As-dur)
	8	„	(As-dur)
Coda	16 + 7	„	(As-dur)
	171	Takte	

In umgekehrtem (aber weise bedachtem) Verhältnis zur Einfachheit der Form steht der harmonische und modulatorische Reichtum dieses Stückes, das in dieser Hinsicht alle anderen Walzer übertrifft. Nicht weniger als acht verschiedene, klar ausgeprägte Tonarten kommen in dem

verhältnismäßig kurzen Stück vor. Die Wirkung würde buntscheckig sein, wäre dieser Tonartenwechsel mit ebenso großem Wechsel der Themen verbunden. Darum begnügt sich Chopin mit zwei Themen, in A und B, die er in wechselnder harmonischer Beleuchtung zeigt. Eigentlich ein *Impromptu* in Walzerform. In der Wahl der Tonarten liegt der harmonische Reiz. Man koste die klangliche Feinheit aus, die in dem ruckweisen Wechsel von As-dur, Es-dur, b-moll, Ges-dur liegt. Auch hier tauchen Zweifel an der zweckmäßigem Phrasierung auf. Wäre es nicht dem biegsamen, graziös gleitenden Thema angemessener, in Takt 5 und ff. anstatt der über ganze Takte gezogenen Bindebogen wie folgt zu spielen?



Harmonisch interessant der Uebergang von dem Ges-dur-Teil (Takt 48ff.) zum C-dur des Trio. Der harmonische Auszug der Stelle ist:



Die Auflösung des Walzermäßigen ins *Impromptu*artige noch deutlicher beim Uebergang zum Trio, wo das leise Fanfarenmotiv des Trio schon vorklingt. Hier hört das Ohr ein Abwechseln des $\frac{3}{2}$ mit dem $\frac{3}{4}$ Takt. Auch

weiterhin (Takt 21—36 des Trio) derselbe rhythmische Effekt: $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ abwechselnd.



Harmonisch besonders wirksam in der Reprise die ganz unerwartet auf das F-moll folgende E-dur-Stelle. Der harmonische Zusammenhang von c, e, g, b, der Dominante von f-moll mit der E-dur-Tonika ist als Trugschluß zu erklären:



über gehaltenem E gleiten die Oberstimmen in Halbtönen auseinander.

Interessant auch die As-dur-Kadenz unmittelbar vor der *Coda* (26 Takte vor dem Schluß). Anstatt fes würde ein e (im Akkord c, fes, as, c) den harmonischen Zusammenhang klarer machen. Der Akkord des, fes, doppel b ist neapolitanischer Sextakkord der Unterdominante; er vertritt des, f, as:



Nr. 9. As-dur. op. 61 Nr. 1.

Entstanden 1835. Erschienen 1855.

Chopin schrieb diesen Walzer im September 1835 in Dresden für Maria Wodzinska, mit der er damals so gut wie verlobt war. Das Autograph dieser ersten Fassung (mitgeteilt u. a. in meiner Chopin-Biographie) weicht in vielen Einzelheiten von der zwanzig Jahre später, nach Chopins Tode, veröffentlichten Fassung ab.

Aufbau:

I.	8+8 Takte	A (As-dur)	= 16	Takte
	8+8 „	A („ „)	= 16	„
II.	‖: 8+8 „	B (Es-dur)	= 32	„
III.	8+8 „	A (As-dur) ‖:	= 32	„
IV.	‖: 8+8 „	C („ „)	= 32	„
	8 „	D (C-dur — As-dur):‖	= 16	„
	8 „	C (As-dur)	= 8	„
V.	8+8 „	D („ „)	= 16	„
			168	Takte

Läßt man die Wiederholungen außer Betracht so ergibt sich als Grundriß der Form: A B A C D C A, eine rondomäßige Anordnung, mit Häufung und Verschränkung der Zwischensätze C D C gegen das Ende hin. Ein langsamer Walzer, *Lento*, von anderem Melodietyp wie die raschen Walzer. Hier herrscht wieder die gewöhnliche Folge: „leicht-schwer" vor, offenbar bedingt durch den *lento*-Charakter, oder vielmehr ihn bedingend. Man versuche, um dies zu erkennen, die beiden ersten Takte miteinander Platz tauschen zu lassen. Führt man die so gewonnene Phrase etwas weiter, etwa so:



dann kommt man sogleich in das gewöhnliche, raschere Walzertempo, die Zartheit des melodischen Ausdrucks geht dabei verloren.

Teil B bringt ein auffrischendes „*animato*" mit kecken Oktavsprüngen, gleichsam Trompetengeräusch in der Begleitung. Bei der Wiederholung ein liebenswürdig kokettes Umschlagen der Phrase ins *piano*, gefolgt von einer Reprise des Teils A, jetzt unerwartet „*con forza*" eintretend, mit einem Anhauch von Pathos, kurz darauf aber wieder ins *piano* zurückleitend, und mit elegant hingerollter Fioritur (6 Takte vor dem Doppelstrich) die ursprüngliche Klangfärbung wieder gewinnend. Diese wechselvolle, eigenwillige Dynamik ein echt Chopinscher Reiz. Man beachte, wie beim „*animato*" sich sofort wieder der Typ: „schwer-leicht" einstellt.

Auch der behaglich sich wiegende Teil C greift wiederum auf das typisch walzermäßige „Schwer-leicht" zurück. Von besonderem rhythmischem Interesse der Teil D mit seinen verschobenen Akzenten auf „zwei". Es liegt nahe, so zu spielen, wie die erste Fassung im Jahre 1835 schreibt:



Es wäre dies aber nicht richtig gemäß der viel wirksameren endgültigen Fassung mit ihrer Häufung nicht nur schwerer Takte, sondern auch schwerer Betonungen innerhalb jedes einzelnen Taktes. Jeder Taktanfang ist durch den gewöhnlichen Akzent zu markieren, der noch überboten wird an Intensität durch den Akzent auf das zweite Viertel:



Chopin erreichte die neue, verbesserte Fassung durch eine Verschiebung der einzelnen Taktglieder. Was in der älteren Fassung 1. und 2. Zählzeit war, wird jetzt zur 2. und 3.

Nr. 10. H-moll. op. 69 Nr. 2.

Erschienen 1855 aus dem Nachlaß. Komponiert schon 1829.

Aufbau:

16 Takte A (H-moll)
16 „ A („ „)
16 „ B (D-dur — H-moll)
16 „ A (H-moll)
16 „ B (Des-dur — H-moll)
16 „ A (H-moll)
16 „ C (H-dur)
16 „ C („ „)
16 „ A (H-moll)
16 „ B (D-dur — h-moll)
16 „ A (h-moll)

Die Wiederholungen abgerechnet ergibt sich als Formschema:

A B A C A B A

also eine Rondoform mit Trio (C) in der Mitte.

In Abschnitt B enthalten die Drucke falsche Phrasierungen. Man spiele n i ch t, wie viele Ausgaben vorschreiben.



sondern:



C). Das Trio in H-dur nach dem Normaltyp „leicht-schwer", während A und B die für die Walzermelodie häufigere Taktfolge „schwer-leicht" aufweisen.

Die Wiederholung von C mit Terzen ausgeziert; durch diese duettierende Satzweise wird der wirksame Höhepunkt beim folgenden Eintritt der Reprise A im *forte* gut vorbereitet.

Nr. 11. Ges-dur. op. 70 Nr. 1.

Aus dem Nachlaß 1855 erschienen. Entstanden schon 1836.

Aufbau:

I.	16	Takte	A (Ges-dur) (Takt 1—16)
	16	„	B (Des-dur) („ 17—32)
Trio II.	16	„	C (Ges-dur) („ 33—48)
	8	„	D (Es-moll — Ces-dur — Ges-dur) (Takt 49—56)
	8	„	C (Ges-dur) Takt (57—64)
	8	„	D (Es-moll — Ces-dur — Ges-dur) (Takt 65—72)
	8	„	C (Ges-dur) (Takt 73—80)
III.	16	„	A (Ges-dur) („ 81—96)
	96	Takte	

Schema der Gestaltung:

A B C D C A.

A). Ein Geschwindwalzer, dessen Reiz in den kecken Sprüngen, dem feschen Vorwärtsdrängen liegt. Betonungen von 4 zu 4 Takten, also 1. 5. 9. Takt stark betont. Das Kapriziöse des Stückes muß durch den Vortrag unterstrichen werden. Man beachte die verschiedenartige Phrasierung der Sprünge:

Takt 2 u. folg.



Takt 10 u. folg.



B). Die viertaktige Phrase wechselt ab mit „leicht-schwer, schwer-leicht“ (Takt 17 ff.), also starke Betonungen auf dem 2. und 3. Takt, schwächere auf dem 1. und 4.

C). Nach dem Typ „leicht-schwer“, D) umgekehrt: „schwer-leicht“.

Nr. 12. F-moll. op. 70 Nr. 2.

Aus dem Nachlaß 1855 erschienen. Gegen 1840—1841 entstanden.

Aufbau: Einfache Form nach dem Schema A B A B.

Erster Teil A). 8 Takte F-moll
8 + 4 „ As-dur, Es-dur zurück nach F-moll

Folgt Wiederholung dieser 20 Takte mit Schluß in Es-dur.

Zweiter Teil B). 16 Takte As-dur, mit Ausweichung nach C-moll

Wiederholung der 16 Takte B mit Schluß in As-dur.

Darauf notengetreue Wiederholung der beiden Teile A und B.

Auch hier wie so oft verderben falsche Phrasierungsbögen, wenn man sie genau befolgen würde, die sangliche Wirkung der Melodie. Takt 5 ff. verändere man die falschen Bögen der Ausgaben. Sinngemäß müßte es lauten:



Melodiebildung nach dem Typ: „leicht-schwer“, die zweiten Takte stärker betont.

Nr. 13. Des-dur. op. 70 Nr. 3.

Aus dem Nachlaß 1855 erschienen. Schon gegen 1830 entstanden.

Schema der Form: A B | C D C | A B. Eine dreiteilige Liedform mit *da capo* Reprise, in der jeder Teil aus zwei Melodiegliedern besteht. Im Einzelnen:

I.	16	Takte	A (Des-dur)
	16	„	B („ „)
II. Trio	16 + 16	„	C (Ges-dur)
	8 + 8	„	D (Des-dur)
	16	„	C (Ges-dur)
III.	16	„	A (Des-dur)
	16	„	B („ „)
	128	Takte	

A). Das Duett der beiden Oberstimmen, mit der feinen geschlängelten Linie der Mittelstimme macht den Reiz des Themas aus.

C). Die mangelhafte Phrasierung des Basses wäre etwa folgendermaßen zu verbessern:



Spielt man, wie die Ausgaben anzeigen, mit Aufheben der Hand vor jedem Taktstrich, so verliert die Melodie ihren Gesang, klingt trocken und abgerissen, ohne *legato*.

Nr. 14. E-moll.

Ohne Opuszahl, aus dem Nachlaß erschienen. Wahrscheinlich schon in Warschau vor 1830 komponiert.

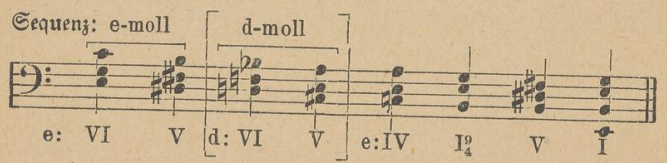
Aufbau:

I.	8	Takte	Einleitung (E-moll)
	16	„	A („ „)
	16	„	B („ „)
	16	„	A („ „)
	16	„	B („ „)
	16	„	A („ „)
II. Trio	16	„	C (E-dur)
	16	„	C („ „)
	8	„	D (Gis-dur, Schluß gis-moll)
	16	„	C (Es-dur)
	8	„	D (Gis-dur — Gis-moll)
	16	„	C (E-dur)
III.	8	„	A (E-moll)
	27	„	*Coda* („ „)
	197	Takte	

Die Wiederholungen vernachlässigend erhält man als Schema der Form:

Einleitung | A B A | C D C | A *Coda.*

B). Harmonie auf chromatisch absteigenden Baß gebildet. Zu Grunde liegt die Reihe von Sextakkorden. Die Folge von e-moll Akkorden wird unterbrochen durch die eingeschobenene Sequenz in d-moll, eine Auszierung der e-moll-Kadenz durch Einschaltung der d-moll-Sequenz.



C). Die achttaktige Melodie mit Schwerpunkten auf dem ersten und vierten Takt. Bei dem etwas zu häufigen Wiederholuugen von C beachte man, wie durch mancherlei Varianten des Klaviersatzes die Eintönigkeit vermieden ist.

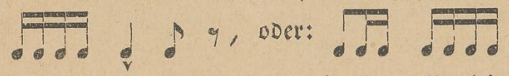
Die *Coda* erhält harmonische Ausschmückung durch chromatisch aufsteigenden Baß. Hier die Funktionsanalyse der Stelle:



Drittes Kapitel.

Die Polonaisen.

Die noch immer strittige Frage nach dem Ursprung der Polonaise aufzurollen ist hier nicht der Ort. Allgemein bekannt sind die musikalischen Eigentümlichkeiten der Polonaise: Beginn auf dem vollen Takt, Schluß auf dem dritten Viertel mit den charakteristischen Wendungen:



Der $\frac{3}{4}$ Takt hat als hauptsächlichen Begleitrhythmus:



Die Polonaise, auch mit der italienischen Bezeichnung: „Polacca" vorkommend ist weder zu verwechseln mit der Polka im $\frac{2}{4}$ Takt, die überhaupt kein eigentlich polnischer Tanz ist, auch nicht mit der altschwedisch-nationalen „Polska". Obschon in der älteren, auch deutschen Literatur des 17. und 18 Jahrhunderts die „Polonaise" oder Tänze „nach Art der Polen sich bisweilen finden (so z. B. in den Arien von Heinrich Albert, bei Joh. Seb. Bach, Phil. Em. Bach) so ist doch die Polonaise im heutigen Sinne erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufzuweisen. Polonaisen mit dem charakteristischen Tanzrhythmus finden sich bei Johann Schobert, der nach den neueren Forschungen in Paris den jungen Mozart stark beeinflußt hat.

Chopin fand in der Polonaisenliteratur die Versuche einer Anzahl polnischer Musiker vor, von denen Oginski, Kurpinsky, Moniuszko sich am meisten auszeichneten. Auch Karl Maria v. Weber wäre unter den Vorgängern Chopins zu nennen.

Spricht in den Walzern mehr der Weltmann Chopin, so sind die Polonaisen im Wesentlichen die musikalische Aeußerung des polnischen Patrioten, nicht nur durch ihre Gattung schlechthin, sondern noch mehr durch ihren durchaus national gestimmten Gefühlsinhalt. Durch Chopin ist die Polonaise geadelt worden. Seine besten Polonaisen bedeuten den Höhepunkt der Gattung überhaupt; sie übertreffen alles frühere, werden aber von der Nachfolge kaum erreicht, obschon die neuere Polonaisenliteratur (Liszt, Tschaikowsky, Moszkowski, Xaver und Philipp Scharwenka, Paderewski u. a.) so manches wertvolle Stück aufzuweisen hat.

Nr. 1. „Grande Polonaise brillante, précédeé d'un Andante spianato avec accompagnemant d'orchestre." op. 22.

In Wien 1831 vollendet. Wahrscheinlich schon in Warschau begonnen. Erschienen 1836.

Bei der analytischen Betrachtung darf man das Stück als reine Klavierkomposition ansehen, weil die Orchesterbegleitung, völlig unsymphonisch, kaum einen wesentlichen Zug hinzufügt und den Aufbau kaum merklich beeinflußt. Man kann das Stück auch, ohne daß es an Wirkung erheblich einbüßt ganz ohne Orchester spielen, und die wenigen Takte orchestraler Wechselrede einfach in das Solo hineinziehen.

Zwischen dem *Andante* und der eigentlichen Polonaise kaum ein merklicher Zusammenhang, beide Stücke auch im Stil verschieden. Es scheint wahrscheinlich, daß Chopin die Einleitung 1835 nachkomponiert hat, als er die Polonaise in einem Pariser Konservatoriumskonzert unter Habenecks Leitung mit Orchester spielte.

Andante spianato. Der Sinn der seltenen Bezeichnung „*spianato*" ist nicht ganz klar. Das Wort bedeutet so viel wie: „eben, flach, gerade, geglättet." Also etwa ein glatt dahinfließendes *andante*?

Seinem Charakter und seiner Gestaltung nach ist das Stück den Nocturnes verwandt. Es hat jedoch nichts nächtliches im Klang, ist vielmehr von lichter, sogar tagheller Färbung. In der Form hat das entzückend idyllische Stück nicht die letzte Vollendung gefunden: Das letzte *Tempo 1mo* nach dem Mittelsatz im $\frac{3}{4}$ Takt ist außer Proportion mit dem ersten Teil, und wirkt zu sehr wie ein Anhängsel.

Aufbau nach der großen dreiteiligen Liedform, mit stark verkürzter, verstümmelter Reprise. Im einzelnen:

I). 4 Takte Einleitung.
8 „ A (G-dur)
8 „ A („ „)
4+4+ 8 „ B (e-moll — D-dur; d-moll — C-dur, mit Halbschluß in e-moll, auf H, dis, fis).
8 Takte A (G-dur)
8 „ A (variationenmäßig ausgeziert)
14 „ *Coda*

II). Trio im $\frac{3}{4}$ Takt: 3+3+3+3 Takte G-dur mit Wiederholung, 6 Takte Anhang.

III). Wiederholt aus dem ersten Teil nur die 14 Takte *Coda*, und hängt daran noch ein Echo von vier Takten aus dem Trio.

Im Ganzen 114 Takte, auf die einzelnen Abschnitte verteilt: 66+30+18 Takte. An der volkstümlich einfachen Hauptmelodie des ersten Teils fesselnd die Art, wie Chopin ihren „Gesang" der Stimme des Klaviers anpaßt. Er tut dies durch die Art des Satzes: Auf dem Untergrund leichtbewegter, durch Orgelpunkt, interessant wechselnde Spitzentöne (im Tenor), und Pedalwirkung überaus schönklingender Arpeggien wiegt sich die Melodie anmutig. Die eleganten Verzierungen wie eine Moderni-

sierung der alten klaveciniſtiſchen Kunſt der Couperin, Rameau, Bach. Die Arabeske Takt 17 iſt aufzufaſſen nicht als Ausklang der vorhergehenden Phraſe, ſondern als Beginn der folgenden Melodie; ebenſo Takt 41 und 49. Die letzte Wiederholung der Melodie duettmäßig ausgeziert durch eine neue Mittelſtimme (T. 45—53).

Das Flächenhafte der melodiſchen und rhythmiſchen Behandlung in Melodie und Begleitung iſt die Urſache der außerordentlichen Wirkſamkeit, mit der ein jeder, der ſpärlich angebrachten Harmoniewechſel auftritt. (Aehnlich iſt z. B. die Anfangsſzene des Wagnerſchen „Rheingold" in dieſer Hinſicht). Daraufhin beachte man innerhalb der G-dur Fläche T. 1—20) die Harmonieänderungen im Tenor über dem Orgelpunkt D — D: das C, d — ais, cis, e — h, d, g, in Takt 7, 8, 9 uſſ., weiterhin den Eintritt des e-moll (T. 21), des d-moll (T. 25), des H-dur (T. 30), des G-dur (T. 37). Harmoniſche Grundlage der Takte 21—37:



Das Trio: „Semplice" $\frac{3}{4}$ Takt wahrt die köſtliche Friſche der Volksmelodie durch ſeine Schönheit, Schlichtheit, Herzlichkeit und fügt dieſen Vorzügen noch einen feinen metriſchen Reiz hinzu durch die Verwendung der dreitaktigen Phraſen. Der Aufbau der Melodie iſt: 3 + 3 + 3 + 3 Takte. Jeder dritte Takt (mit Ausnahme des allerletzten) iſt ein Echo des vorhergehenden.

Die Polonaiſe wird eingeleitet durch ein *Allegro molto* von 16 Takten für das Orcheſter allein, das als Zwiſchenſpiel die Ueberleitung vom G-dur des *Andante* zum Es-dur der Polonaiſe beſorgt.

Beginn der eigentlichen Polonaiſe beim *Meno mosso*.

Große vierteilige Form, anzuſehen als Verbreiterung der dreiteiligen Liedform A B A. Dem Mittelſatz B entſpricht die weitausgeführte *Coda*, die als vierter Teil anzuſehen iſt. Im einzelnen:

I). 16 Takte A Hauptthema (Es-dur) T. 1—16
22 „ B Weiterführung und Ueberleitung nach der Dominante B-dur und zurück nach Es-dur, T. 17—38.
22 Takte A Wiederholung des Hauptthemas mit verbreitertem und geſteigertem Schluß Es-dur, T. 39—60

II). 8 Takte Ueberleitung von Es-dur über f-moll und g-moll zurück nach Es-dur, T. 61—69
8 Takte Neues melodiſches Glied, von Es-dur nach G-dur führend, T. 69—77
12 Takte Ueberleitung von G-dur nach c-moll, paſſagenartig, T. 77—89
2 Takte Einleitung des neuen Themas in c-moll, T. 89—90
8 Takte C Neues Thema in C-moll, T. 91—99
18 „ C Fortſetzung dieſes Themas, mit Ueberleitung von c-moll nach B-dur, T. 99—117
8 Takte Figurierte B-dur-Kadenz, T. 117—125
20 „ Varierte Wiederholung dieſer Kadenz, Rückleitung zum Hauptthema, T. 125 bis 145

III). Wiederholung von I.

IV). *Coda*, in ihrer breiten Faſſung ein Gegengewicht gegen Teil II.

Drei Teile:

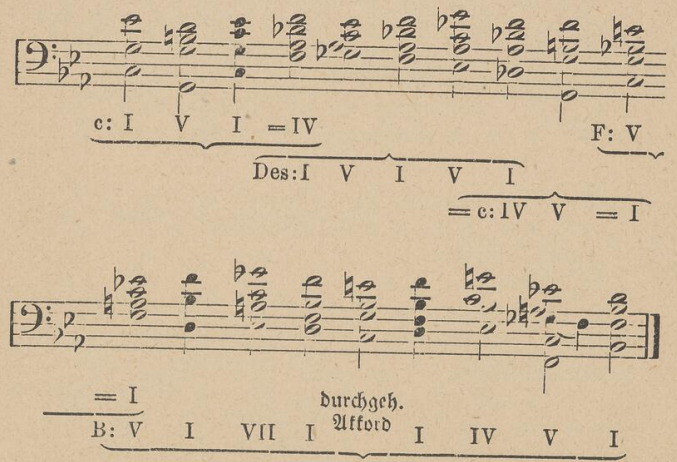
1. T. 205—225. Harmoniſch eine brillante mit raſchen Triolengängen ausgezierte Es-dur-Kadenz; Ausweichungen durch modulierende Sequenz (T. 219—221) und verbreiterter Schluß im wirkſamen Abſturz von der Höhe ſorgen für die nötige Abwechslung.

2. Wiederholung des 1. Teils (T. 225—245)

3. Anhang von 19 Takten (T. 245—264), mit chromatiſch aufſteigenden Sextakkordgängen, die in E-dur

überraschend gipfeln, von diesem E-dur, dann in wirksamer rascher Modulation auf die Haupttonart Es-dur zurück. Der virtuos glänzende Absturz in der Es-dur-Skala entspricht dem virtuosen Charakter des ganzen Stückes. Die Satzart: Oktaven in der einen Hand, figurierende Umschreibung der absteigenden Skala in der anderen klanglich sehr wirksam (man vergleiche damit das Gegenstück in Teil II, Takt 61 ff und 81 ff). Ganz ähnlich, vielleicht durch diese Stelle beeinflußt, beginnt Schumann sein *Allegro de concert* op. 8. Die Polonaise gehört in jene zweite Reihe Chopinscher, mehr aufs Virtuose hinzielender Werke, wie die Variationen op. 12, der Bolero, die Tarantelle.

Im Harmonischen enthält das Stück Ueberraschungen besonderer Art kaum, wenn schon es sehr beachtenswert ist, durch die wirksame Art, mit der es seine verhältnismäßig einfachen harmonischen Mittel anwendet. Harmonischer Auszug des Uebergangs von c-moll nach B-dur in Teil II (Takt 102–117):



Die Des-dur Episode dadurch motiviert, daß F, as, des als neapolitanischer Sextakkord auch zu c-moll gehört.

Takt 197–203, unmittelbar vor der *Coda* schließt der Orgelpunkt auf B mit einer wirkungsvollen Dissonanzenkette ab, verursacht dadurch, daß zur abstürzenden Figuration des Dominantnonenakkords B d f as ces jedesmal in der Oberstimme eine unharmonische Wechselnote erscheint, die sofort in den Akkordton weitergeht.

Nr. 2. Cis-moll. op. 26 Nr. 1.

Erschienen 1836. J. Dessauer gewidmet.

Ausnahmsweise in einer großen zweiteiligen Form, ohne Reprise.

I.	4 Takte	Einleitung	|	(cis-moll)
	8 „	A	|	
	8+1 „	B	:||	(Gis-dur)
	8 „	C	:||	(E-dur — cis-moll)
	8 „	A	:||	(cis-moll)
II.	16 „	D	:||	(Des-dur)
	16 „	E		
	16 „	D		

Im Ganzen: Einleitung A | B C | A.
D | E | D.

Die zweiteilige Form nicht ganz zufriedenstellend, da das Stück nur ein Nebeneinander darstellt, keine innere Durchdringung seiner einzelnen Teile.

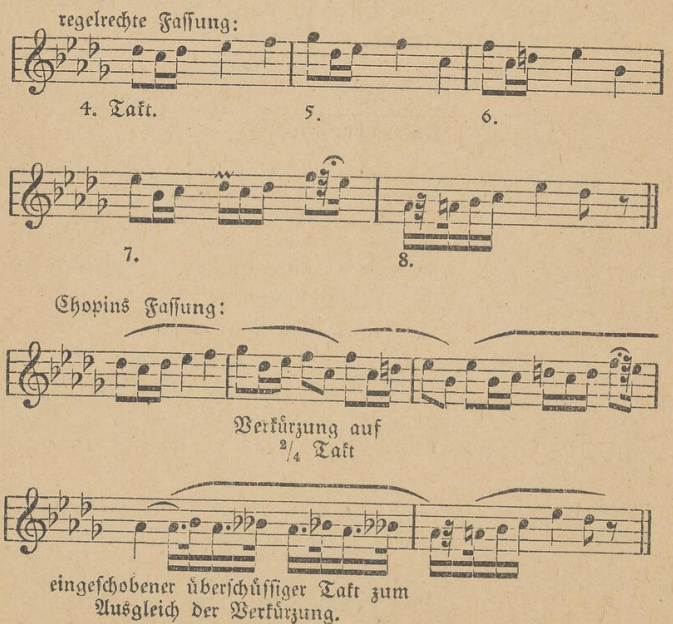
T. 11, 23 der napolitanische Sexttakkord: fis, a, d in der Cis-moll-Kadenz, die dis als leitereigenen Ton hat.

In Teil C, zu Beginn der E-dur Melodie (T. 34 und folg.) in vielen Ausgaben falsche Phrasierung der Melodie



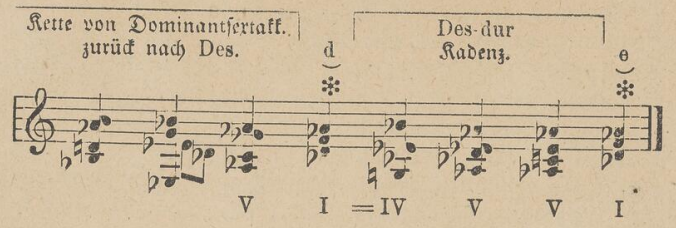


In Teil D (Takt 12—16 des *Meno mosso*) reizvolle metrische Unregelmäßigkeit, indem für das Ohr der $\frac{3}{4}$ Takt in einen $\frac{2}{4}$ Takt verkürzt ist, und diese Verkürzung durch einen sonst überschüssigen Takt, den vorletzten der Phrase wieder ausgeglichen wird. Also Verkürzung und Verlängerung zugleich. Chopin gruppiert die 8 Takte: 6 + 2, anstatt 4 + 4.

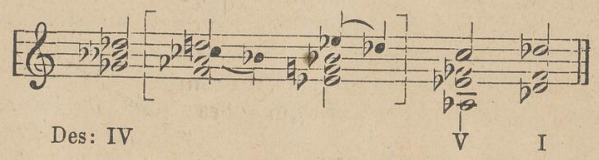


Harmonisch ist diese Stelle samt den vorhergehenden Takten zu deuten als eine durch chromatische Rückungen ausgezierte Des-dur-Kadenz. In der folgenden Skizze sieht man die durch ✻ bezeichnete Des-dur-Tonika fünfmal gleichsam als Stützpunkt, und zwischen diesen festen Pfeilern der Tonalität schwanken die Akkorde hin und her. Diese reizvollen Abschweifungen geben eben der Stelle ihre Färbung. Zwischen a und b eine Abwanderung in die Kreuztonarten, zu erklären durch die enharmonische Verwechslung: des, fes, doppel b = cis, e, a. Dieser Akkord ist im Zusammenhang mit des, f, as zu erklären als sechste Stufe von des-moll, oder als ein Wechselnoten-Akkord, der eigentlich nach Des-dur sofort zurückkehren sollte, diese Rückkehr aber verzögert durch die Ausweichung nach a, cis, e. Die zweite Abschweifung kommt zwischen c und d vor, durch den Trugschluß: es, g, b, des nach: f, a, c. Es folgt die Kette Dominantseptimenakkorde, die von f über b, dann es, und as wieder nach Des-dur zurückleiten:





Der harmonische Gehalt des Abschnitts E (T. 17—33 des *Meno mosso*) auf die einfachste Formel zurückgeführt wäre:



also eine breite Des-dur-Kadenz durch irreführende Einschiebsel spannend unterbrochen. T. 16—19 beruhen auf dem Akkord: ges, doppel b, des = IV von Des-dur. Chopins Schreibweise mit A anstatt doppel B verdunkelt die Erkenntnis der Unterdominantfunktion. T. 20—23 sequenzmäßig einen halben Ton tiefer auf f, as, ces (bei Chopin h anstatt ces). Ces auf b herabgleitend führt dann in der Dominantseptkette B, es, as wieder nach der Tonika des.

Nr. 3. Es-moll. op. 26 Nr. 2.

Erschienen 1836. J. Dessauer gewidmet.

Große dreiteilige Form.

I). { 12 Takte A (Es-moll)
{ 8 „ B („ „) :‖
{ 8 „ C (Des-dur)
{ 16 „ C (Durchführung
{ 4 „ A-dur, F-dur, B-moll,
Ueberleitung B-dur — Es-moll)

{ 12 Takte A (Es-moll)
{ 8 „ B („ „)
II). 2 × 8 „ D (H-dur)
2 × 8 „ D (H-dur, dis-moll, H-dur
4 „ Rückleitung nach Es-moll)

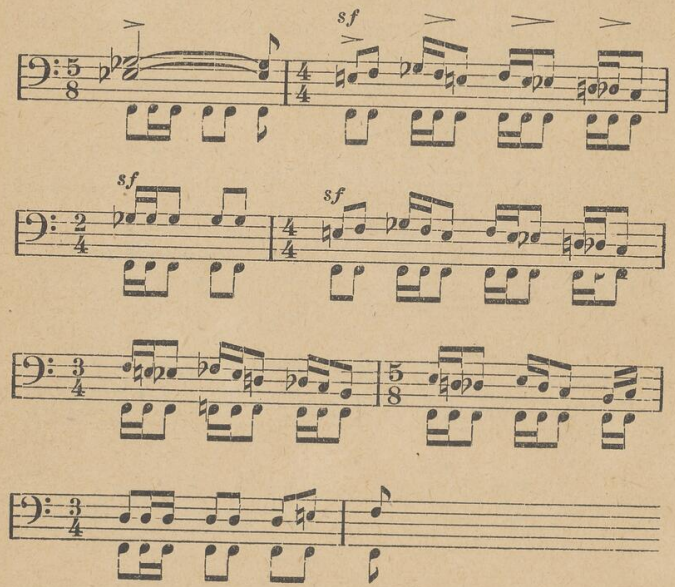
III). = I, mit 3 Takten *Coda* hinzugefügt.

I). Die unheimlich murrende, von verstecktem Trotz, mühsam gebändigter Erregung kündende Stimmung des Anfangs wird erzeugt durch die von Pausen durchsetzten, leisen Polonaisenrhythmen in der Baßlage des düsteren Es-moll. Ganz besonders ist der unbestimmte Rhythmus daran beteiligt. Der vorgezeichnete $\frac{3}{4}$ Takt ist eigentlich ein verkappter $\frac{4}{4}$ Takt, der dann plötzlich mit entschiedenem Ruck in $\frac{3}{4}$ Takt umspringt, damit ein Zusammenraffen der Energie bekundet und eine starke musikalische Wirkung auslöst. Hier meine Auffassung des Anfangs:



Das *agitato* in dem sich diese spannende Einleitung entladet macht im folgenden Des-dur-Abschnitt C einer wie von ferne herüberschallenden Marschmusik Platz (schwerer Takt jedesmal zu Anfang der Phrase, also im 1., 3., 5. Takt). *Crescendo* wie durch schmetternde Trompeten,

wirkungsvolle Ausweichungen nach A-dur und F-dur verstärken den Glanz der Steigerung. Vom Gipfelpunkt beginnend, an der Stelle wo der Orgelpunkt F im Baß den Polonaisenrhythmus angibt eine ähnliche Taktverschiebung wie zu Anfang. In Takt 33 wird dem $\frac{3}{4}$ Takt das letzte Achtel abgenommen, alle folgenden Takte verschieben sich um ein Achtel, erst bei Takt 37 erfolgt der Ausgleich durch einen $\frac{5}{8}$ Takt. Die seltsame, durchaus orientalisch anmutende Komplikation der Rhythmik wird durch folgende Umschreibung klar, bei der synkopische Wirkung und Akzente auf schwachen Taktteil vermieden sind. In $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$ Takt gliedert sich die Phrase:



Die Modulation von B-moll nach Es-moll (Takt 41 bis 49) zieht aus verschleierten Oktav- und Quintenparallelen gute Wirkung: F-dur, E-dur, Es-dur hintereinander, nur durch Vorhalt verzögert.

II. In dem H-dur-Trio beachte man, wie die vielfachen Wiederholungen der viertaktigen Phrase durch kleine Varianten der Harmonik, des Klaviersatzes immer fesselnd bleiben. In seinem musikalischen Gehalt ist dies Trio übrigens ein Seitenstück zu Abschnitt C, mit einem charakteristischen Unterschied. Trotz fast gleichen Aussehens ist die Verteilung der Schwerpunkte verschieden:



Nicht zu übersehen in der H-dur-Melodie die seltenere Anordnung: „leicht-schwer — schwer-leicht", mit Umkehrung der Gewichtsverhältnisse des zweiten Taktpaares.

Nr. 4. A-dur. op. 40 Nr. 1.

Erschienen 1840. Entstanden kurz vorher. Julius Fontana gewidmet, jenem ergebenen Freunde, der sich nie ermüdend aller geschäftlichen und alltäglichen Angelegenheiten Chopins aufs sorgsamste annahm.

Von einfachem Bau, in großer dreiteiliger Liedform:

I. 8 Takte A :|| (A-dur.)
8 " B :|| (E-dur, Gis-dur, A-dur.)
8 " A // (A-dur.)
II. 16 " C :|| (D-dur, mit Ausweichungen nach B-dur und C-dur.)
8 " D : (Zwischenglied mit wechselnder unbestimmter Tonalität nach D-dur zurückführend.)
16 " C // D-dur.)
III. = I.

Ein glänzendes, prunkvolles Stück, das die festlichen Polonaisenrhythmen mit Schneid und Keckheit zur stärksten Geltung bringt. *Forte* und *Fortissimo*, höchst energische Rhythmen geben dem Stück seine Färbung. Liszt spielte in den vierziger Jahren diese Polonaise mit großer Vorliebe und mit zündender Wirkung.

I.) Harmonisch finden sich hier jene Terzrückungen, die bei Liszt, Wagner und den späteren eine solche große Rolle spielen. So wird bald zu Anfang das A-dur-Thema eine große Terz höher nach Cis-dur gebracht, weiterhin (im Teil B, Takt 12 und folg.) wechselt E-dur ab mit Gis-dur. Diese Tonartenrückungen im Sinne koloristischer Wirkung: stärkere Lichter, leuchtender Glanz werden aufgesetzt.

II.) In Teil C (Takt 12—16 des D-dur-Trio) ähnliche Rückungen in die Unterterz, in der eingeschobenen Sequenz: A-dur — F, B dur — G, C-dur — A. Besonders interessant das 8taktige Zwischenglied D. Es handelt sich um jene undefinierbare Tonalität, die durch den virtuosen Gebrauch des *unisono* zu Stande kommt, damit verbunden als Begleitung, oder vielmehr als Replik im Dialog, ein umgekehrter Orgelpunkt, das jedesmal in anderer akkordischer Bedeutung wiederholte D in der Oberstimme. Aller Ziernoten entkleidet nähme sich das harmonische Gerippe folgendermaßen aus:



So im Umriß aufgefaßt, ist allerdings die durchgehende D-Tonalität ersichtlich. Den neuzeitlichen Klang

machen erst die in den Trillern und Schleifern eingemischten Nebentöne aus, die das einfache tonale Gefüge mit fremden Beziehungen durchkreuzen und dadurch verwischen. Es wäre denkbar den Dialog umzukehren: die Oktaventriller und Läufe in die Oberstimme, die Akkorde auf dem Orgelpunkt in den Baß zu setzen. Die Stelle ein interessanter Beitrag zur Frage nach den Möglichkeiten des *unisono*, über die ich mich des Näheren im Anhang zu meiner „Formenlehre" (2. Aufl., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1920) S. 276—306 ausgelassen habe.

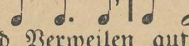
Nr. 5. C-moll. op. 40 Nr. 2.

Julius Fontana gewidmet. Erschienen 1840. Die Briefe aus Majorca v. J. 1839 beweisen, daß Chopin während seines Aufenthaltes auf der spanischen Insel mit den beiden Polonaisen op. 40 beschäftigt war. Chopin läßt sie durch seinen Freund Fontana den Pariser Verlegern Pleyel und Schlesinger für 1500 Francs anbieten.

Große dreiteilige Form mit verkürzter Reprise.

I.	2	Takte	Einleitung.	
	16	„	A :‖	(C-moll.)
	15+6	„	B :‖	(C-moll.)
	16	„	A :‖	(C-moll.)
II.	15	„	C	(As-dur.)
	12	„	D	(F-moll — As-dur.)
	15+3	„	C	(As-dur.)
III.	17	„	A	(C-moll.)

I. A) Hauptthema eine pathetisch deklamierte Baßmelodie, im charakteristischen Sarabandenrythmus:



mit Betonung und Verweilen auf dem zweiten Schlag. Takt 7 und 8 in vielen Ausgaben die falsche Phrasierung:



zu verbessern in:



Auch die Fassung:



wäre diskutabel.

Eine ähnliche Korrektur der Phrasierung gebührte Takt 15 und 16.

B) Die fünfzehntaktige (7+8) Fassung der Phrase B erklärt sich vom Bau des siebentaktigen Vordersatzes. Die ersten 4 Takte regelmäßig = 2+2, so daß der 2. und 4. Takt auf den 1. und 3. antworten. Der 4. Takt als Ende der ersten Viertaktphrase ist aber gleichzeitig erster Takt der folgenden Viertaktphrase, so daß durch diese Verschränkung ein Takt ausfällt, und die Achttaktphrase mit sieben Takten sich bescheidet: 1 2 3 $\binom{4}{1}$ 2 3 4.

Vom 8. Takt dieses Abschnitts bis zur Rückkehr des Hauptthemas ist die $^1/_{16}$-Figuration der Oberstimme wieder durch falsche legato-Bögen entstellt: Es muß immer auftaktig gelesen werden, so daß die Bögen nicht bis zum Taktstrich reichen, sondern die letzte $^1/_{16}$-Note jedes Taktes als Auftakt zum folgenden Takt erscheint. Also z. B.:



II. Die As-dur-Melodie des Trio C von absonderlichem rhythmischem Reiz, in ihrer Fassung von 8+7 Takten. Schon die erste Phrase für das Ohr auffallend unregelmäßig trotz der Normalzahl von acht Takten. Die folgende Nebeneinanderstellung der Chopinschen Fassung mit einem auf den normalen Bau zurückgeführten melodischen Extrakt

wird das Verständnis dieses aus Empfindsamkeit und kapriziöser Grazie gemischten melodischen Gebildes erschließen:

Chopins Fassung:



Daraus ergibt sich: Chopins acht Takte sind zusammengefügt aus 3+5 Takten. Der eigentliche vierte Takt ist bei Chopin ausgelassen, dafür ist am Schluß des Nachsatzes zum Ausgleich ein überschüssiger Takt eingeschoben. Zu beachten die reizvoll graziöse, fast kokett, schelmisch plaudernde Wirkung der plötzlich eintretenden Figur  im 4. Takt bei Chopin, die drei Takte später abgelöst

wird von der sich weit dehnenden C-dur-Ausweichung, die darauf zur Empfindsamkeit der As-dur-Melodie den rechten Weg zurück findet.

Die Harmonik dieser Stelle ist ein As-dur mit Unterbrechungen durch A-dur, F-moll und C-dur.





Im folgenden Abschnitt B verbessere man die fehlerhafte Phrasierung fast aller Ausgaben und spiele folgendermaßen:



Klaviertechnische Gründe verbieten eine (theoretisch wohl mögliche) phrasierende Unterteilung des Parts der linken Hand zu dieser Stelle. Man spielt die linke Hand am besten in einem möglichst ununterbrochenen *legato*, die richtige Deklamation der rechten Hand gibt der Stelle genügende Klarheit.

Die Rückleitung zur Reprise von A (Takt 21 vor dem Schluß) betont noch einmal die für die ganze Polonaise bezeichnende Neigung zu einer symphonischen Schreibweise, mit Bevorzugung melodisch selbständiger

Bässe. Bei der Wiederkehr von A (17 Takte vor dem Schluß) zeigt sich diese symphonische Neigung in der *ostinato*-artigen Begleitfigur der Oberstimme.

Nr. 6. Fis-moll. op. 44.

Erschienen 1841. Gewidmet der Prinzessin Charles de Beauvau, née de Komar.

Große, vielfach gegliederte vierteilige Form.

I.	8	Takte	Einleitung	(Fis-moll.)
	16+2	„	A	(Fis-moll.)
	8	„	B	(B-moll, As-dur.)
	18	„	A	(Fis-moll.)
	8	„	B	(B-moll, As-dur.)
	18	„	A	(Fis-moll.)
II.	4	„	Ueberleitung	(Fis-moll — A-dur.)
	20	„	C	(Wechselnde Tonalität, mit dem immer festgehaltenen A als Mittelpunkt.)
	8	„	B	(Cis-moll, H-dur.)
	16	„	C	(Wechselnde Tonalität um A als Mittelpunkt.)

Mazurka als Trio.

III.	2+2	Takte	Einleitung.	
	8+8	„	D	(A-dur, E-dur.)
	4+8+10	„	D	(E-dur.)
	16	„	E	(A-dur.)
	5	„	Ueberleitung.	
	8+8	„	D	(E-dur nach H-dur.)
	4+8+10	„	D	(H-dur.)
	8+4+8	„	E	(E-dur.)
	14	„	Rückleitung	(nach Fis-moll.)
IV.	= I. abgekürzt.			
	8	Takte	Einleitung.	(Fis-moll.)
	16+2	„	A	(Fis-moll.)
	8	„	B	(B-moll, As-dur.)
	8+9	„	A	(Fis-moll.)
	16	„	Coda.	

Der Einleitung gewinnt Chopin hier, ähnlich wie in den Polonaisen op. 26, 2 op. 53, op. 61 ganz neue Reize ab. Es handelt sich nicht mehr um das konventionelle Vorklingen des Begleitrhythmus, bevor das Thema einsetzt, sondern um Stimmung gebendes, die Spannung erhöhendes Vorspiel. Hier liegt dem Vorspiel die Folge d, eis, fis, eis zu Grunde (also eine Dommantwirkung), die in wechselnden Rhythmen und Höhen, von Pausen unterbrochen in Oktaven und Doppeloktaven vom *piano* bis zum *fortissimo* anwächst, in ihrem leidenschaftlichen Ungestüm den Charakter der Polonaise gut entsprechend: „Wie ein Sturmwind fegt es durch das Stück. Kühner Kampfesmut spricht aus den elastischen, kraftvollen Motiven. Man meint, reisige Scharen aufbrechen zu sehen. Weiterhin, wo das Motiv:



einsetzt, ist das Galoppieren der Pferde, das Klirren der Waffen und Sporen lange Zeit hörbar. Schließlich verschwindet das Getrappel."

I. A) Die beiden überschüssigen Takte (16+2 Takte) im Hauptthema A stehen kurz vor dem Eintritt des B-moll-Teils. Die eingeklammerte Stelle, die als Ueberbietung, Uebersteigung des vorhergehenden Taktes wirkt, könnte man unbeschadet des Zusammenhanges überspringen:



Die Folge G-dur—Cis-dur in den zwei letzten Takten eine Variante des neapolitanischen Sextakkordes H - d - g in Fis-moll, der hier allerdings nicht als Sext- sondern als Grundakkord erscheint.

II. C) Die 16 Takte des Abschnitts C wirken als Ueberleitung oder Vorspiel zur Mazurka, ähnlich wie die Einleitung ganz zu Beginn. Hier offensichtlich tonmalerische Absicht (s. oben die Deutung des Motivs). Zu beachten auch hier wiederum die *unisono* Wirkung. Trotzdem in der Folge der Figuren ein interessantes harmonisches Gefüge. Es wird durchaus vom Ton A als Orgelpunkt in der Höhe beherrscht. Die folgenden Harmonien lassen sich aus den Figuren herausschälen:



III. Die Mazurka wirkt in dem kriegerischen Tonbild wie ein ländliches Intermezzo während der Rast. Vier Einsätze der Mazurka-Melodie, einem jeden ein langgehaltener zweitaktiger Ruf vorangehend, der mit den zwei Takten Vorspiel des Tanzrhythmus sich zu einer viertaktigen Einleitung verbindet. Man vergleiche die verschiedene Klangwirkung aller vier Einsätze, in A-dur, E-dur, E-dur eine Oktave tiefer, H-dur mit höherer Oktavverdoppelung.

Die 16-taktige Ueberleitung von der Mazurka zur Reprise des 1. Teils A) ist die dritte der geist- und fantasievollen Ein- und Ueberleitungen dieser Polonaise. Beethovens symphonisch-thematische Kunst hat hier Chopin vorgeschwebt. In die verklingende Mazurka hinein spielt der Baß sein aus der ersten Einleitung bekanntes Motiv: D, eis, fis, eis, aber so rhythmisiert (im

Notenbeispiel bei a), daß es als Antwort auf das letzte Melodieglied der Mazurka gelten kann. Eine aufwärtsstürmende Oktavenpassage, Pause, wiederum das Baßmotiv, Pause, nochmals die aufwärtsfegende Passage, wieder Pause: in meisterlicher Weise sind die Stimmungen der Mazurka und des Polonaisenthemas vermittelt:

Schluß der Mazurka.



Motiv der 1. Einleitung.



Die Oktavenpassage ist nicht nach Gruppen von je $^4/_{16}$ zu phrasieren, nach glatten Viertelschlägen (sie klingt so gespielt matt und leblos), sondern etwa folgendermaßen:



etc.

Meisterhaft die *Coda*, die letzten 16 Takte. Mit feiner symphonischer Kunst wird beim *stretto* die Spannung und die Klangfülle gesteigert durch Einschieben von Sequenzen in die fis-moll-Kadenz, durch die wirkungsvolle Gipfelung beim Baßtriller, den breit melodischen Abstieg bis zum endlichen Eintritt des fis-moll. In den Bässen verliert sich schließlich das Polonaisenmotiv vollständig.

Nr. 7. As-dur. op. 53.

Erschienen 1843. Gewidmet August Leo, einem Pariser Bankier, in dessen Hause Chopin verkehrte, der ihm in Geldangelegenheiten des öfteren gefällig war.

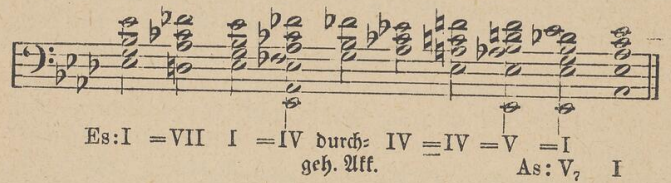
Von allen Chopinschen Polonaisen die schwungvollste, sieghafteste, überhaupt diejenige Komposition in der sich die Idee der Polonaise am hinreißendsten, glänzendsten ausspricht, der Gipfelpunkt der ganzen Gattung. „Alles, was an Glanz, Würde, Kraft und Begeisterung, an nationalem Gefühl in der Polonaise steckt, ist in diesem Meisterstück aufs eindringlichste zum Ausdruck gebracht."

Aufbau:

I.	16	Takte	Einleitung	(As-dur.)
	16	„	A	(„ „)
	8 + 8	„	B	(F-moll, C-dur,) (Es-dur, F-moll.)
	16	„		(As-dur.)
II.	Trio 4	„	Einleitung	(E-dur.)
	16	„	C	(„ „ , Dis-dur.)
	4 + 16	„	C	(„ „ , „ „)
	8	„	D	(Des-dur, F-moll, C-moll, Es-dur — G-dur.)
	8 + 8 + 8 + 2	„	E	(G-dur, G-moll, B-moll, F-moll, As-dur.)
III.	16	„	A	(As-dur.)
	11	„	*Coda*	(„ „ .)

Die Einleitung folgt der nämlichen Idee, die Chopin schon zu Beginn der Fis-moll-Polonaise erprobt hat.

Mit noch stärkerer Wirkung jedoch wird hier die Einleitung benutzt, um in spannendster Weise den Eintritt der Tonika im 17. Takte durch geistreich verändert. Dominantklänge vorzubereiten. Ein Verfahren, auf das in den Mazurkas noch zurückzukommen ist, wo Chopin in noch modernerem Sinne den Gedanken durchführt, aus dem ersten Eintritt des tonischen Dreiklangs einen ganz besonderem harmonischen Effekt zu ziehen in die Tonika hineinzumodulieren, anstatt mit ihr, wie früher fast unverbrüchliches Gesetz war, unmittelbar zu beginnen. Das harmonische Gerippe der Einleitung wären die folgenden Akkorde:



Der Anfang im Sinne von Es-dur, Orgelpunkt auf Es, darüber wechselnde Akkorde der Es-Tonalität, erst mit dem vorletzten Akkord wird durch Ruck nach Des die As-dur-Tonalität festgesetzt. Diese verhältnismäßig einfache Akkordfolge vielfach bereichert durch harmonischen Schmuck: die chromatisch durchgehenden Sextakkordreihen (Takt 1, 5, 9, 11), die Einmischung fremder Wechseltöne in den Es-dur Akkord (ces und fes, Takt 3; die Parallelstelle T. 7—8), die Dominantnone (es, g, b, des, f, T. 13—16). Zu beachten ferner die Rhythmik der zu Grunde liegenden Viertaktphrase. Jeder Takt der Anfangsphrase ist verschieden rhythmisiert. Bezeichnet man Takt 1—4 mit a, b, c, d, so ergibt sich als Formel für die Zusammenfügung der 4×4 Takte Einleitung:

a	b	c	d	T.	1—4
a	b	c	d	„	5—8
a	b	a	b	„	9—12
c	d	c	d	„	13—16

Im letzten Paar tauschen also ab und cd miteinander Platz. Dadurch wird die Schablone durchbrochen und Abwechslung und Steigerung erreicht.

Das Hauptthema A trotz achttaktiger Fassung unregelmäßig, indem es ein überschüssiges Glied (im 3. Takt bei * eingeklammert) durch einen (bei Chopin nicht notierten) Taktwechsel von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{4}{4}$ und verkürzten Schluß wettmacht. Die Gegenüberstellung der Chopinschen Fassung, nur mit dem Taktwechsel eingezeichnet und der normalen Viertaktphrase wird das Wesen des Themas klarlegen:

Chopins Fassung.



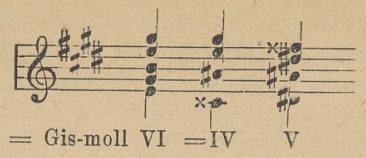
Normale Fassung ohne Taktwechsel.





Man wird bemerken, um wie viel nüchterner und schleppender die normale Fassung ist.

Das Trio in E-dur berühmt durch die fortreißende klavieristische Wirkung seiner ostinaten Oktaven-Baßfigur im *crescendo*, verbunden mit dem hellen Trompetengeschmetter der Melodie. Auch hier wie in der Fis-moll Polonaise ein Stück Tonmalerei: eine Reitermusik, zum Trappeln der Pferde, die immer näher kommen. Erster Teil in E-dur, zweiter Teil nach Dis-dur modulierend. Den Uebergang bringen die Akkorde:



also ein Halbschluß in Gis-moll, mit variierter Unterdominante (cisis, ais, e, gis = cis, ais, e, gis).

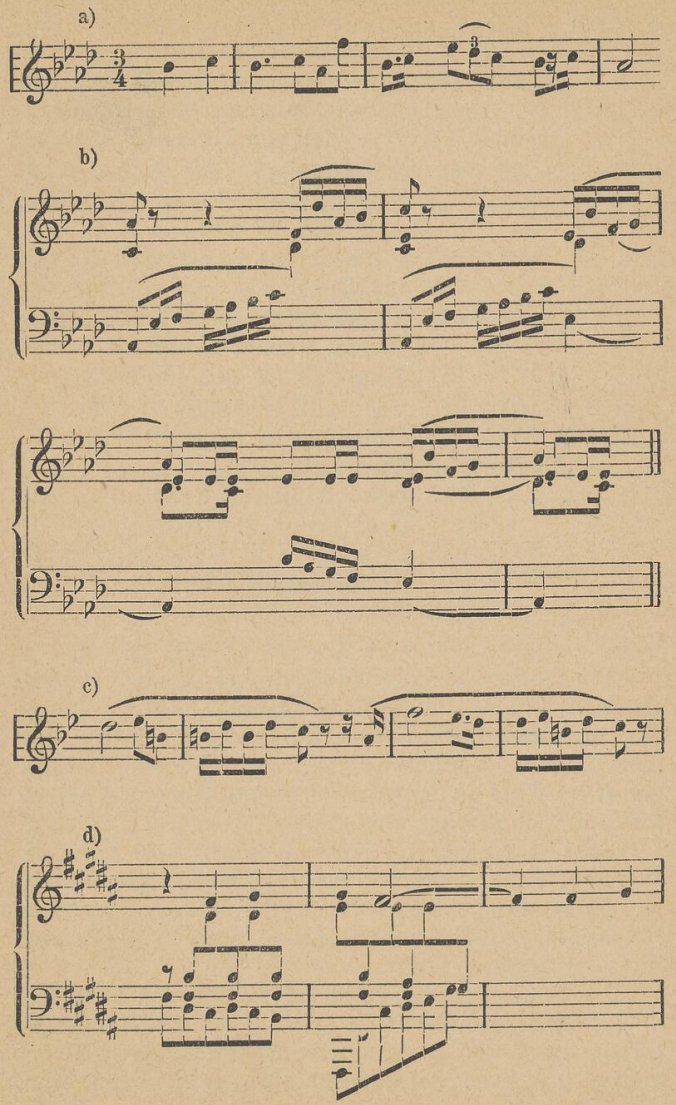
Beim zweiten Male wird das erreichte Dis-dur als Es-dur enharmonisch umgedeutet. Von Es-dur aus wird in einem Takt Des dur erreicht, und damit der Anfang des Abschnitts D. Die modulatorische Führung dieses Abschnitts über Des-dur, f-moll, c-moll, zurück nach Es-dur, dann weiter nach C-moll, G-dur bietet keine Schwierigkeiten. Ebenso wenig die Rückkehr nach As-dur in den nächsten 26 Takten.

Nr. 8. As-dur. Polonaise-Fantasie, op. 61.

Erschienen 1845. Gewidmet Mme. A. Veyret.

Im Stil unterscheidet sich dies Werk, eine der letzten Chopinschen Kompositionen so erheblich von den anderen Polonaisen, daß man es kaum der Gattung Polonaise zurechnen mag. Der Nachdruck wäre auf die „Fantasie" zu legen, die in diesem Falle mit Polonaisenartigem versetzt ist. Das Werk trägt durchaus die Merkmale der letzten Schaffenszeit Chopins in der außerordentlich verfeinerten Harmonik, dem verstärkten Hang zur thematischen Arbeit im Beethovenschen Sinne, aber auch in der Neigung zur Auflösung der festgeprägten Form. In der Fantasie op. 49, der H-moll-Sonate, der Barcarolle, der Cellosonate, finden sich die nächsten Verwandten dieser Polonaise-Fantasie. Für die Gestaltung des Stückes ist es schwer eine einfache Formel zu finden. Es arbeitet stark mit sonatenartigen Mitteln.

Vier Motive bilden im Wesentlichen den thematischen Stoff:



Aufbau:

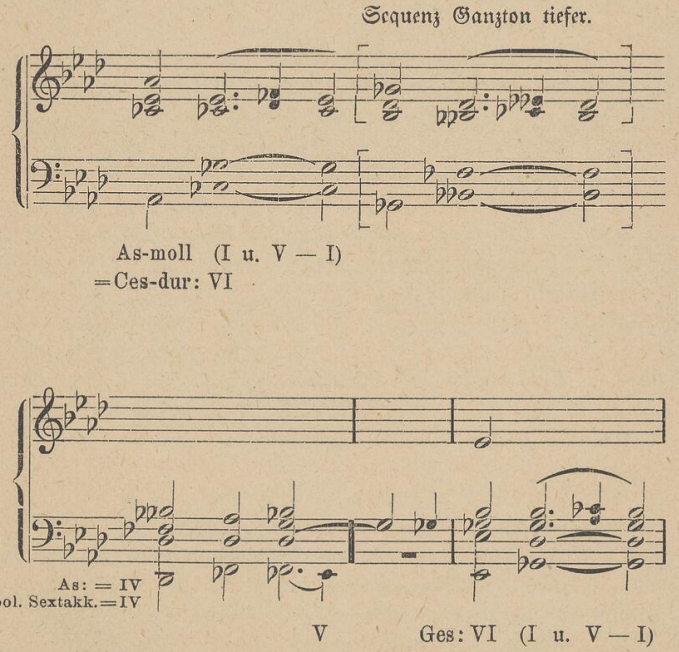
I.	Takt	1—24	Einleitung. Frei modulierend.
	„	24—66	Entwicklung von Thema a). (As-dur mit zahlreichen Ausweichungen.)
	„	66—72	Exposition von Thema b). (As-dur.)
II.	„	72—93	Durchführung von Thema b). (F-moll, E-dur, Fis-moll, Gis-moll, A-dur.)
	„	93—115	Durchführung von Thema a). (Es-dur, Des-dur.)
	„	116—153	Thema c) in freier Durchführung (B-dur, H-moll, H-dur).
	„	153—181	Thema d) (H-dur, Dis-dur).
	„	182—213	„ c) (Gis-moll, H-dur).
III.	„	214—216	Einleitung in kurzer Reprise.
	„	216—226	Thema c) „ „ „
	„	226—242	Freie figurierte Ueberleitung zur Haupttonart As-dur.
	„	242—254	Reprise von a) als höchster Gipfel der Steigerung (As-dur).
	„	254—268	Reprise von d). (As-dur.)
Coda	„	268—288	über Begleitrhythmus von d).

Also eine große dreiteilige Form, der Sonate ähnlich: Breite Einleitung. Exposition zweier Themen. Durchführung dieser Themen in verschiedenen Tonarten, Einführung und Durchführung zweier neuer Themen. Reprise des ersten Teils in gekürzter Form, auf Umwegen. Rückkehr zur Haupttonart und Coda.

Mehr jedoch als im Formexperiment liegt der Wert dieser Komposition im Harmonischen und Klavieristischen, im Klanglichen. Der fesselnden Einfälle nach diesen Richtungen hin sind in der Tat so viele, daß hier eine Auswahl genügen muß.

Die Einleitung, durchaus fantasiemäßig gehalten ist auf erlesene Pedaleffekte gestellt, romantische, aeolsharfenmäßige, zart verklingende Arpeggien, deren Klangzauber auf dem Ineinanderklingen zweier verschiedener

Akkorde über gehaltenem harmonischen Unterbau beruht; Takt 1 z. B. klingt in den Ces-dur-Akkord hinein des und fes, also Tonika und Dominantakkorde zugleich, die leise dissonierende None und Undezime. Der folgende harmonische Grundriß zeigt wie sich die Kette schließt, vom As-moll des Anfangs zur Dominante Es am Ende. Sequenzen und die enharmonische Verwechslung von Fes-dur und E-dur, Dis-dur und Es-dur sind die Mittel. Das ganze Gefüge sehr an Wagner gemahnend, auch die Art wie das Hauptthema gegen Ende der Einleitung schon im Dialog zwischen Oberstimme und Tenor vorweggenommen wird:





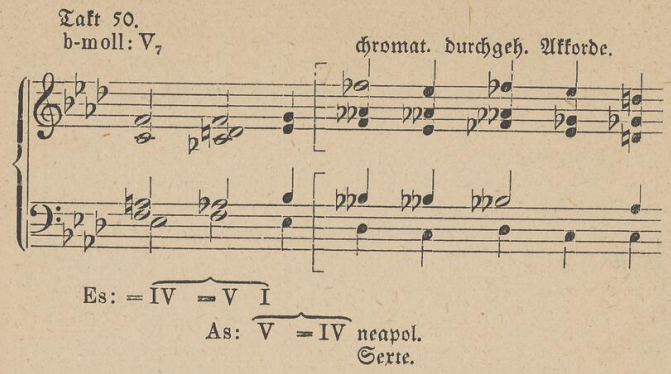
Beim Eintritt des Hauptthemas A (Takt 24) zum ersten Male der Polonaisenrhythmus leicht angedeutet. In der Entwicklung besonders die überleitenden und abschließenden Teile bemerkenswert (Takt 36—43, 52 - 64), wegen ihrer Melodiebildung im Wagnerschen Sinne; halb *arioso*, halb deklamiert, polyphone Durchbildung der einzelnen Stimmen, ein symphonisches Gefüge der Motive, eine chromatische Harmonik, die die klar ausgeprägte Tonalität verwischt. Hier der harmonische Grundriß:



Eine weitgedehnte, reichgezierte As-dur-Kadenz, mit eingelegter Ausweichung nach F-moll. Man beachte in Takt 52—56 wie die Sechzehntel Figuration der Oberstimmen in Terzen aus dem vorhergehenden Takt motivisch hervorwächst:



Die harmonisch schwierige Stelle Takt 50—64 (sie könnte in „Tristan und Isolde" stehen) ist zu erklären wiederum als eine sehr verwickelte As-dur-Kadenz mit einem langen Einschiebsel chromatisch durchgehender Akkorde, die man keiner bestimmten Tonart zuteilen kann. Man übersehe nicht, wie zweimal die neapolitanische Sexte die tonale Richtung des Akkordgefüges umbiegt:





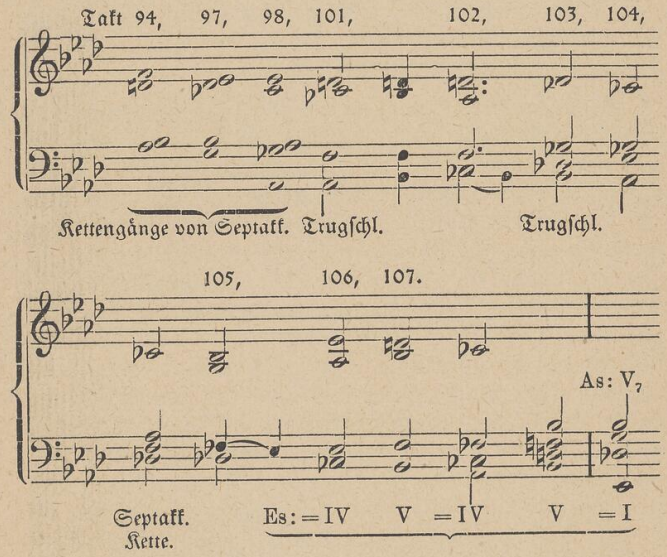
Mit Eintritt des Themas B (Takt 66) beginnen wiederum in der Begleitung die Polonaisenrhythmen eine unaufdringliche Rolle zu spielen.

Folgt eine symphonische Durchführung von B (Takt 72—92).

Von besonderem klanglichen Reiz die neue Fassung von Thema A, Takt 94—115. Die sorgsamste Beachtung der Mittelstimmen ist erforderlich, um das feine symphonische Geflecht dem Ohr klarzulegen.

Besonders T. 102—106 zu beachten, wo das Thema im Tenor erscheint, darüber eine schwärmerische Klarinettenmelodie. Wieder ein anderes Bild bei der neuen Instrumentierung des Themas von Takt 108 an, beim *agitato*, gleichsam Hörner- und Bratschensynkopen in

der Mitte. Diese ganze Stelle, wie auch der Eintritt des zart singenden Themas C (T. 116) erinnert aufs lebhafteste an die idyllische Eingangsszene des zweiten Tristan Aktes. Weiterhin T. 128—143 die ekstatischen Geigenfiguren, die Wagner so sehr liebt. Im Harmonischen handelt es sich laut Ausweis der folgenden Skizze um die bei Chopin sehr häufigen Kettengänge von Dominantseptakkorden: ein Septakkord löst sich ganz regelrecht in seinen tonischen Dreiklang auf, zu dem jedoch sogleich die kleine Septime hinzugefügt wird, die aus ihm wieder einen Dominantseptakkord macht, usf. Trugschlüsse schieben die Tonarten an anderen Stellen noch weiter.



T. 116—127 klares B-dur mit eingestreutem G-moll.

T. 133—146 klares H-moll, nach H-dur ausklingend mit C-dur als neapolitanischer Sexte eingemischt (T. 136).

Zwei Reminiszenzen an Beethoven zeigen, daß auch der letzte Beethoven Chopin wohl vertraut war. Takt 126

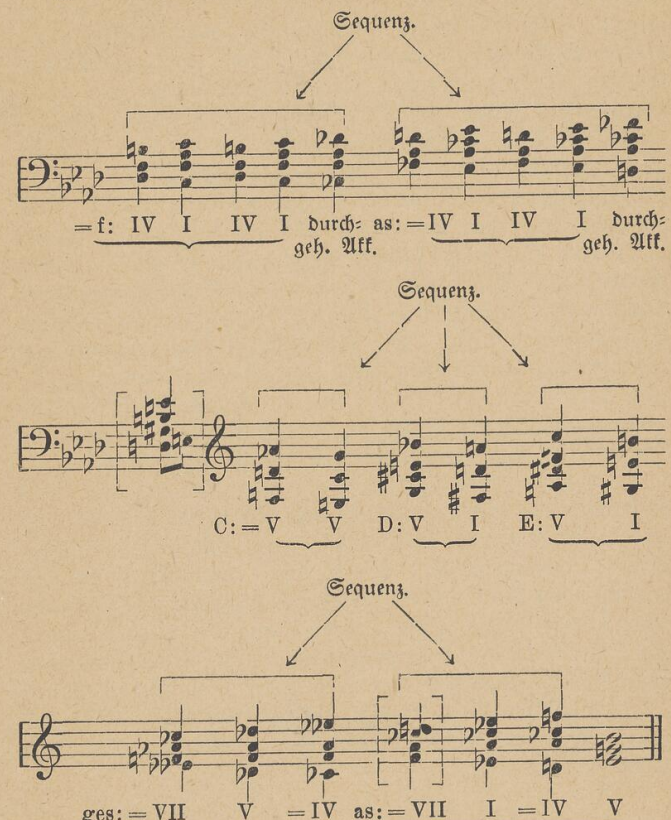
erinnert die Fioritur an eine ähnliche Stelle im *Adagio* der Sonate op. 106, (Takt 35, 124). Die gleitenden Oktaven, T. 132 ff., finden ihr Vorbild im ersten Satz von Beethovens op. 110 (T. 20 ff.).

Ein neues idyllisches *Intermezzo* von herrlichem Klange beim H-dur-Eintritt des Thema D (T. 153). Die Gegenstimme im Baß durchaus melodisch zu behandeln, und darum durchweg von der linken Hand allein zu spielen, die Mittelstimmen fallen der rechten Hand zu. Vordersatz der Periode in H-dur, Nachsatz in der seltenen Tonart Ais-dur.

Die Stelle Takt 198—206 zieht aus dem Triller neue, entzückende Klangeffekte. Wieder die romantischen, äolsharfenartigen Klänge, wie sie in den Arpeggien des Anfangs verwandt auftreten.

Ein Pedaleffekt: Ueber dem leise verklingenden Dominantseptakkord fis, ais, cis, e beginnt der Triller *pp* langsam in einer Stimme, dann in zwei Stimmen, wird rascher, stärker, die dritte und vierte Stimme treten hinzu. Durch das oft wiederholte Hineinklingen der vielen akkordfremden Trillertöne in den Dominantseptakkord entsteht der faszinierende Klangreiz. Man vergleiche im langsamen Satz von Beethodens G-dur-Konzert die berühmte Trillerstelle, die Chopin vielleicht vorgeschwebt hat. Aus ähnlichen Mitteln hat er allerdings eine ganz andere Stimmung gezogen. Als Nachzittern, Ausklang des Trillers ist die Stelle T. 206—214 aufzufassen: zwar schon Auflösung in die Tonika H-dur, aber in der Oberstimme noch immer langsames Schwanken zwischen den Tönen E und Dis. Die ganze Trillerstelle eine lang gedehnte Kadenz zur Tonika H-dur führend (T. 214) die eine kurze Reprise der langsamen Arpeggien-Einleitung vorbereitet. Die harmonischen Rückungen dieser Einleitung bringen die vier B-Vorzeichnung zurück. Die in Sextolen figurierte Ueberleitung T. 227—242 besinnt sich wieder auf die Polonaisenrhythmen. In sich immer höher schraubenden Sequenzen wird As-dur auf spannende Art vorbereitet,

gleichzeitig starke dynamische Steigerung. Harmonische Skizze dieser Sequenzenstelle:



Die Oktavenpassage T. 239—243 als eine Umschreibung des Dominantakkords Es, g, b, des anzusehen.

Die Gipfelung des ganzen Stücks setzt mit der Reprise von Thema a) T. 243 an. Steigerung noch immer vorwärtsgetrieben durch neue Sequenzenketten: Von As-dur nach B-moll vermittelst der harmonisierten

chromatischen Tonleiter im Baß (sie hätte auch im *Unisono* zum Ziel geführt). Weiterhin T. 250 Trugschluß: f a c es nach ges b des = fis ais cis, also 5. und 6. Stufe von B-moll, die letztere enharmonisch verwechselt. Diese H-dur Stelle greift übrigens einer der wirkungsvollsten Stellen aus dem dritten Siegfried-Akt schon vor, dem berühmten Triller bei Brünhildens Erwachen. Weiterhin (Takt 252) wieder Trugschluß: fis, ais, cis, e nach g, h, d (als 5. und 6. Stufe von h-moll zu verstehen); im folgenden Takt wieder Sequenzrückung zurück nach As-dur, das nun von Takt 255 an bis zum Schluß, Takt 289 überhaupt nicht mehr verlassen wird: Diese harmonische Stetigkeit ein ausgleichendes Gegengewicht gegen die Unrast der eben beschriebenen zahlreichen Sequenzenabschnitte. Sie bewirken, zusammen mit der rhythmischen Behandlung jene hinreißende Spannung, die nun ihre triumphale Lösung findet. Die Takte 255—269 greifen auf Thema d) zurück, das sich hier vom lyrischen Intermezzo zum triumphalen Hymnus gewandelt hat.

Die *Coda* von Takt 269 an baut sich auf dem Begleitrhythmus des Themas d) auf. Kurz vor dem Schluß wieder jenes Herabsinken und Zögern, das für das ganze Stück bezeichnend ist: *diminuendo*, auslaufend in die dämmerigen Harmonien über den Baßtrillern. Bemerkenswert übrigens der pentatonische Klang der ganzen letzten As-dur-Stelle, an irische, skandinavische alte Volkslieder gemahnend. Das Ueberspringen einer melodischen Stufe an wechselnden Stellen zeigt der folgende Auszug, gleichzeitig die reizvollen Varianten der Baßführung an den parallelen Stellen:



(des übersprungen.)



(g übersprungen.)



(as übersprungen.)

Nr. 9. D-moll. op. 71 Nr. 1.

Diese, sowie alle noch folgenden Polonaisen sind Jugendarbeiten Chopins, die er selbst nicht veröffentlicht hat. Sie sind aus seinem Nachlaß herausgegeben worden. Hinter den von Chopin selbst als voll anerkannten Polonaisen stehen sie an Wert zurück, ohne darum an reizvollen Einfällen arm zu sein.

In der Form eines Rondos mit wechselnden Zwischensätzen, oder eines Liedsatzes mit zwei Trios:

A B A C A B A.

A)	8 a 4 b	(D-moll.)
	4 a 8 b	(„ „)
B)	17 Takte	(A-dur, D-moll.)
A)	8 „	(D-moll.)
C)	10+10 „	(D-dur.)
	26 „	(h-moll, Fis-dur.)
	10 „	(D-dur.)
A)	4+8 „	(D-moll.)
B)	17 „	(A-dur, D-moll.)
A)	8 „	(D-moll.)

Das Hauptinteresse des Stückes liegt in dem wirkungsvollen, virtuosen Klaviersatz. Zumal an der Triolenfiguration des Teils B wird man unschwer die Verwandtschaft mit Chopins Frühwerken erkennen, den Konzerten, dem Rondo à la Krakowiak u. a.

Nr. 10. B-dur. op. 71. Nr. 2.

Im großen dreiteiligen Schema A B A, jeder von diesen drei Hauptteilen wiederum in sich dreiteilig breit ausgebaut.

I. Teil A)	8+16	Takte	a	(B-dur.)
	12	„	b	(Modulierend nach Art eines Mittelsatzes, über C-moll zurück nach B-dur.)
	16	„	a	(B-dur.)
II. Teil B)	8+8	„	:‖ c	(G-moll.)
	20	„	d	(Durchführungsteil, berührt G-moll, C-moll, B-moll, A-dur zurück nach G-moll.
	16	„	c	G-moll.)
III. Teil A)	= I. Teil A.			

Harmonisch interessieren einigermaßen etliche symphonisch behandelte Durchführungsstellen in der Mitte des zweiten Hauptteils B. Die Analyse dieses Durchführungsteils (vom ersten Doppelstrich in Teil B bis zur Reprise des g-moll-Themas) ergibt: Anfang und Schluß in g-moll. Dazwischen Ausbiegungen vermittelst der bekannten Dominantseptakkord-Ketten, mit ihrem charakteristischem chromatischem Halbtonabstieg, ferner durch Trugschluß nach A-dur hinüber, Einmischung von F-dur (zu erklären durch das „melodische" D-moll, das sowohl cis (a cis e), wie auch c (f, a, c) enthalten kann:





Nr. 11. F-moll. op. 71. Nr. 3.

Wiederum im großen dreiteiligen Schema A B A, mit dreiteiliger Ausführung eines jeden Hauptteils.

I. Teil A).	4+16+6	Takte	a	(F-moll.)
	8+8+8	„	b	(Mittelsatz, durch As-dur, F-moll, Des-dur, B-moll, Ges-dur, Es-moll, Es-dur, zurück nach F-moll.)
	16+6	„	a	(F-moll. Wiederholung des ersten Abschnitts ohne die Einleitung.)
II. Teil B).	8+8	„	c	(Trio in As-dur.)
	10	„	d	(Mittelsatz des Trio, berührt B-moll, As-dur, Es-dur.)
	8	„	c	(As-dur.)
III. Teil A).	= I. Teil.			

Von nicht gewöhnlicher Schönheit der weite Schwung des Hauptthemas. Es besteht (die viertaktige Einleitung nicht mitgerechnet) aus 4+4+8+2+4 Takten; dabei besonders bemerkenswert innerhalb der viertaktigen Gruppierungen die achttaktige Wölbung in der Mitte, noch verstärkt durch eine zweitaktige Dehnung.

Nr. 12. Gis-moll.

Ohne Opuszahl, aus dem Nachlaß nach Chopins Tode herausgegeben. Zweifellos auch eine Jugendarbeit.

Gestaltung nach dem großen dreiteiligen Schema A B A.

I. Teil. A).	4	Takte	Einleitung.	(Gis-moll.)
	8	"	a	(" ")
	7	"	b	(" ")
	8	"	a	(" ")
II. Teil. B). Trio.	12	"	c	(H-dur, cis-moll, H-dur.)
	8+2	"	d	(H-dur.)
	12	"	c	(H-dur, cis-moll, H-dur.)
III. Teil. A)	4+8	"	a	(Gis-moll.)

Besondere Feinheiten der Harmonik kommen in dem Stück nicht vor. Ein virtuoses Spielstück, mit einem Stich ins Salonhafte. Webers eigentümliche Brillanz hat deutliche Spuren hinterlassen, besonders in dem Trio mit seinen kaskadenartig herabstürzenden Passagen.

Einige andere, erst in der Gesamtausgabe und in den letzten Jahrzehnten erschienenen Polonaisen Chopins können hier übergangen werden, weil sie als frühe, unreife Jugendwerke keinen hohen Rang beanspruchen können, zudem in den Kreisen der Pianisten kaum bekannt sind.

Viertes Kapitel.

Die Préludes.

Beendet zum größten Teil im Winter 1838/39 in Majorca. Gewidmet J. C. Keßler, dem Komponisten früher viel gespielter Etuden.

Die 24 Chopinschen Préludes in allen Dur- und Molltonarten bedeuten in der Klaviermusik etwas ganz neues, nämlich den ersten (und bis jetzt noch nicht überholten) Vorstoß der impressionistischen Bewegung. Diese kleinen Tonimpressionen sind Klangphantasien von wunderbarer Präzision der Durchführung. Es handelt sich hier nicht um die Verknüpfung verschiedener Themen mannigfacher Stimmung, nicht um größere Konstruktion wie sie die verwickelteren Formen bedingen, sondern nur um das möglichst eindringliche Hinstellen einer einzigen musikalischen Idee. Dazu bietet Chopin alle Hilfsmittel seiner verfeinerten Technik auf, eine auf die zartesten Zwischentöne eingestellte Harmonik, sein überaus empfindliches Formgefühl, das in den aufs sorgsamste abgewogenen Proportionen, in dem überaus fesselnden linearen Geschehen sich zeigt. Untrennbar ist die Kunst der Darstellung in diesen kleinen lyrischen Kostbarkeiten von der eigentlichen Erfindung in Melodie und Rhythmus: Technik und Eingebung bedingen einander.

An Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Impressionen findet das op. 28 kaum seines gleichen in der ganzen musikalischen Literatur. Ekstatisches, Idyllisches, unheimliche nächtliche Visionen, Mystisches, Kapriziöses, Anmut, Pathos, landschaftliche Stimmungen, Wut, Verzweiflung, Furcht, kirchliche, religiöse Stimmungen, zarte Liebesgedichte, Heroisches: für jegliches findet der Meister knappen, schlagenden Ausdruck. Der Klaviersatz von höchster Eigenart und Meisterschaft.

Mit dem was man früher „Präludium" nannte, haben die Chopinschen Skizzen nichts zu tun. Sie sind nicht, wie die Bachschen Präludien als Vorspiel, Einleitung zu einem anderen, größeren Stück gedacht, sondern stehen, ein jedes für sich durchaus selbstherrlich da. Wohl

zu bemerken die wirksame Anordnung: Obschon man sie auch einzeln spielen kann, oder in Auswahl, so sind sie dennoch am eindringlichsten hintereinander gespielt; mit großer Sorgfalt sind die Stimmungen kontrastiert und abgestuft.

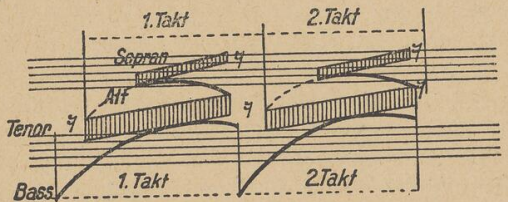
Nr. 1. C-dur. Agitato.

Aufbau einfach genug: 4 × 8 Takte + 2 Takte *Coda*. Der Reiz des Stückes liegt im Klaviersatz, in der kapriziösen und geistvollen Verschnörkelung und Verschränkung der Stimmen. Der melodische Kern steckt in der Oberstimme. Liest man ohne Zwischenpausen schlicht zusammengefaßt, so ergibt sich die folgende fast volksliedmäßig anmutende Melodie (immer zwei Takte in einen zusammengefaßt):



Chopin setzt nun diese Melodie, auf die doppelte Anzahl Takte verteilt, als eine Art Echo, oder verjüngter Aufsatz zu derselben Melodie in doppelt vergrößerter Fassung (im Tenor). Gleichsam eine stark profilierte Linie überhöht von ihrem verkleinerten, zarteren Spiegelbild. Diese beiden Melodielinien umspielt von nervöser $\frac{1}{16}$-Triolen Figuration, in der Baß und Alt miteinander dialogisieren, der Baß aufwärts, der Alt abwärts gerichtet. Komplziert wird dieser Doppeldialog der vier Stimmen durch den Einsatz der Tenormelodie jedesmal auf das 2. Sechzehntel des Taktes, mit lang gehaltenem Ton. Dadurch wird für das Ohr der Takt der Tenorstimme verschoben, jeder Einsatz des Tenors auf zwei wird als Taktanfang gehört. Der Baß im Gegensatz dazu beharrt auf dem gewöhnlichen $\frac{6}{16}$-Takt, wie notiert.

Das Ergebnis ist jene arabeskenhafte Verschnörkelung, jener kapriziöse Widerstreit der Taktmaße, die gegeneinander verschoben sind: der Tenor beginnt seinen Takt immer ein Sechzehntel später als der Baß. Das rhythmische Geschehen dieses Stückes wäre durch die folgende Figur zu veranschaulichen:



Das Harmonische beschränkt sich auf einfaches C-dur-Erleben: in der Mitte satter und leuchtender erglühend durch die tristanisch-begehrliche und sehnsuchtsvolle Chromatik. Chromatisch gleitende Zwischentöne, aufwärts strebend und treibend drängen zur Gipfelung nach einem klanglich intensiven *crescendo*. Die kraftvoll und fein geführte Wölbung des Stückes senkt sich zum Schluß zu beruhigendem Ausklang abwärts. Unbeschadet der farbigen Chromatik wird die C-dur-Tonalität während des ganzen Stückes nicht ein einziges Mal verlassen. Den prachtvollen Klavierklang bestimmt die Art des Satzes: Bässe in weitgriffigem Arpeggio mit Pedal weiterklingend, Mittelstimme wie Hörner, Celli, Bratschen breit gehalten, darüber wieder leichteres *arpeggio* die lichte Oberstimme bindend, die wie mit Flöten und Oboen dem breiten Tenorklang echoartig antwortet. In der Strenge, Logik und Schönheit seiner Linienführung mag man dies Prélude wohl vergleichen mit manchem Bachschen Stück, seltsamerweise gerade mit den C-dur-Präludien aus dem wohltemperierten Klavier, Nr. 1, aus den zwölf kleinen Präludien Nr. 1, auch Nr. 3 (in C-moll).

Nr. 2. A-moll. Lento.

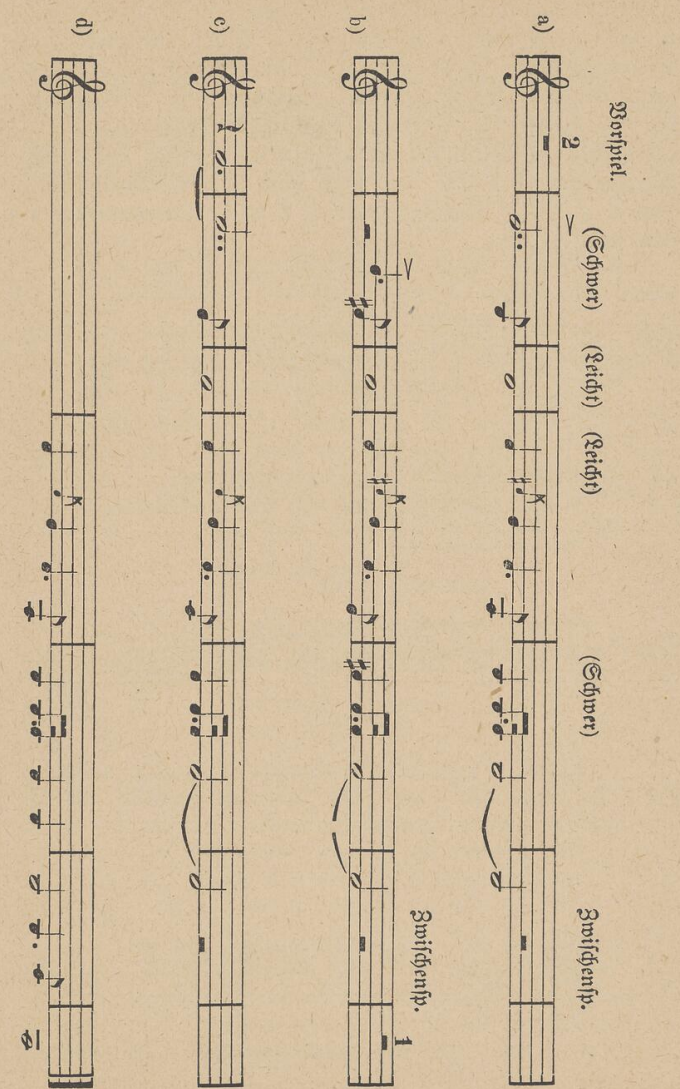
Auf schwankendem, nächtlich-düsterem Untergrund hebt sich in Absätzen viermal ein Ruf in banger Frage, jedes-

mal mit geringen Abweichungen die gleiche Phrase von anderer Tonstufe ausgehend. Dies die Idee des Stückes. Die folgende Skizze der melodischen Substanz zeigt die Verteilung der viermal in verschiedener Lage auftretenden Phrase samt den Uebereinstimmungen und Varianten im Einzelnen. (Siehe Notenbeispiel S. 129.)

Eigentlich eine viertaktige Phrase, in ihrer schlichten Form bei b) ausgeprägt. Die erste und dritte Fassung a) und c) zeigen Dehnung zu Anfang, die vierte Fassung Verkürzung zu Anfang die durch gedehnten Schluß ausgeglichen wird. Zwei Takte Vorspiel und $5\frac{1}{4}$ Takte Zwischenspiele dienen dazu die vier Einsätze sich wirksam von dem schwankenden Hintergrund abheben zu lassen. Die ganze Konstruktionsidee sehr nahe verwandt mit orientalischer Praxis. Man vergleiche mit dieser Skizze in meiner Formenlehre (2. Aufl. S. 281) z. B. die dort betrachtete indische Melodie. Jedenfalls ist diese Melodiebildungsweise von der mitteleuropäischen „Liedweise" durchaus abweichend. Für den Vortrag wichtig die Erkenntnis, daß die Melodie vom seltenen Typ: „Schwer-leicht-leicht-schwer" ist, mit weiblichem Abschluß.

Nicht minder erinnert an orientalische Gepflogenheiten die ostinate Begleitfigur, die den ganzen Begleitpart beherrscht. Mit ihren chromatischen Wechseltönen veranlaßt eben jene Figur den fantastisch anmutenden, schwankenden, verwischten Charakter der Harmonik. Betrachtet man die vier Melodieglieder für sich, ohne Chopins Begleitung, so erscheint ihre Tonalität klar genug:

Phrase a) beginnt in e-moll und schließt mit Modulation nach G-dur.
" b) " " h- " " " " " Modulation nach D-dur.
" c) " " d- " (A,cis,e) und schließt mit Modulation nach B-dur.
" d) " " d- " und schließt mit Modulation nach a-moll.



Im Widerstreit mit diesen gefühlsmäßig klaren Harmonien biegt Chopin in den beiden letzten Kadenzen die Tonalität überraschend um, auch dadurch dem Stück seine unheimliche Färbung gebend. Besonders der Trugschluß bei *) in der folgenden harmonischeu Skizze zeigt diese verwischte, unbestimmbare Tonalität, die sich erst beim Weitergehen des Fis im Baß nach E als a-moll klärt (fis, a, c, dis = Variante von d, f, a, c : Unterdominante von a-moll).



Eine klangliche Komplikation kommt noch dadurch zustande, daß Baß und Tenorstimme in der Figuration sich kreuzen und dadurch seltsame Dissonanzen auf den chromatischen Wechseltönen bilden. In Wagners „Siegfried" (1. Akt) kann man schon die Nutzanwendung der Chopinschen Anregung (chromatisch hin- und hergleitende Mittelstimme) bemerken:



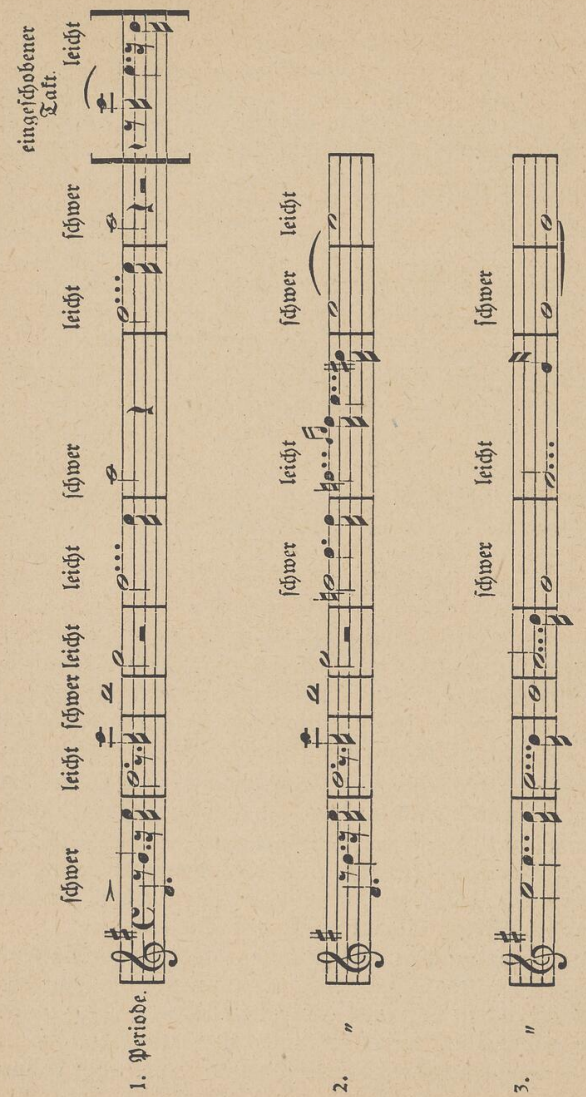
Das a-moll-Prélude ist zusammen mit dem in d-moll und der sogenannten Revolutionsetüde schon 1831 in Stuttgart entstanden, lange vor den übrigen Préludes. Es eröffnet einen Blick in Chopins seelische Verfassung als ihn die aufs tiefste erregende Nachricht erreichte von der Einnahme Warschaus durch die Russen.

Nr. 3. G-dur Vivace.

Die 33 Takte folgendermaßen gegliedert:
2 Takte Vorspiel + 8 + 1 (Zwischenspiel) + 8 + 8 + 6 Takte Nachspiel.

Also ein 3 × 8 taktiges Lied mit Vorspiel, Nachspiel und eintaktigem Einschiebsel in der Mitte. Idee des Stückes: eine idyllische, ländliche Hirtenflötenmelodie über einem munter eilenden Baß, gleichsam zur Begleitung eines über Kieselsteine plätschernden Wiesenbächleins. Die folgende Melodieskizze zeigt die Gewichtsverhältnisse der einzelnen Takte und den liedartigen Aufbau der drei Perioden. (Siehe Notenbeispiel auf S. 132.)

Die harmonischen Verhältnisse sind die einfachsten: dem herrschenden G-dur sind nur an zwei Stellen die nächstverwandten Tonarten entgegengestellt, die Dominante D-dur am Schluß der ersten Periode, die Unterdominante C-dur am Schluß der zweiten Periode. Die rasch dahin-



gleitende Baßfigur ist sehr gleichmäßig zu spielen. Die Phrasierung der Ausgaben, jeder Takt mit neuem Bindebogen ist zu verbessern in:

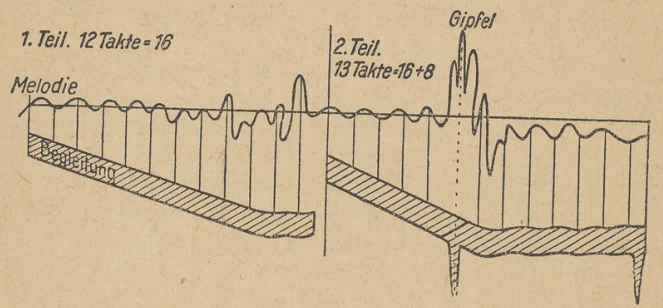


d. h. das letzte Sechzehntel eines jeden Taktes gehört nicht zur vorhergehenden Figur, sondern zum folgenden Takt. Bei der Geschwindigkeit der Ausführung wird es allerdings kaum möglich sein, diese Art der Phrasierung mit pedantischer Genauigkeit durchzuführen, man wird sich (was in diesem Falle vollständig genügen dürfte) mit der richtigen Empfindung der Phrasierung in der Phantasie begnügen müssen.

Nr. 4. E-moll.

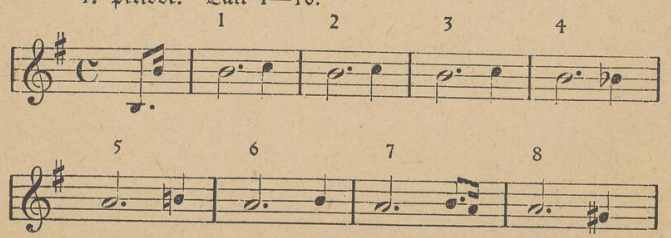
Eine weite, sehnsüchtige Geigenmelodie über chromatisch absteigenden Ketten von Sext- und Septakkorden. In Empfindung, Klang und Färbung durchaus „tristanisch" anmutend. Form zweiteilig, 12 + 13 Takte, jeder Teil als Verkürzung 16 und 24 taktiger Phrasen aufzufassen. Die folgende Skizze veranschaulicht das lineare Erlebnis des Stückes: seine ziemlich eben dahinfließende Melodie erscheint ausgebuchtet eben an jenen Stellen, wo durch die Achtelnoten (an Stelle der herrschenden 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 Bewegung) die Verkürzung bewirkt wird. Takt 9, 12, 16, 17, 18 bedeuten jedesmal das Zusammendrängen von mehreren Takten in einen. Dies kommt der Intensität und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zustatten, ermöglicht die Steigerungen, insbesondere die höchste Gipfelung in Takt 17, die durch das weite Ausgreifen des Basses nach der Tiefe zu noch unterstützt wird. Aus dem zaudernden, zweifelnden Hin und Her wird die Melodie in einigen Momenten durch überwallenden Gefühlsausbruch emporgerissen. Die breite Baßlinie der Akkorde

sinkt gegenüber dieser aus dem Gleichgewicht hin- und hergerissenen Melodielinie langsam aber unaufhaltsam stetig in die Tiefe. Zweimal wiederholt sich dies Spiel der Linien, beim zweiten Male sinkt der Baß rascher, in steilerem Winkel zum tiefsten, jetzt stark unterstrichenen Punkt, um dann in ziemlich ebener Fläche auszuklingen.

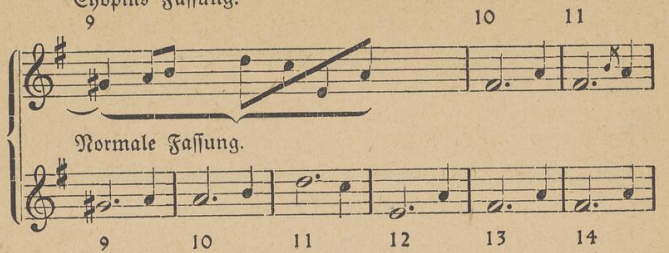


Man vergleiche in der folgenden Gegenüberstellung die Chopinsche Melodiefassung mit dem „normalen" 16 taktigen Gebilde aus demselben Urmotiv, um die Intensität, die Eigenart des Chopinschen Gebildes, sein Gemisch aus Zögern und leidenschaftlicher Aufwallung desto stärker zu empfinden. Dieser Vergleich lehrt auch, daß die letzten 5 Takte bei Chopin als Stellvertreter eines 8-taktigen überzähligen Abgesanges, einer *Coda* anzusehen sind. Die Bedeutung der beiden Fermaten am Schluß wird nunmehr klar. Es dürfte schwer sein eine so geartete Melodiebildung bei den klassischen Meistern aufzuweisen:

1. Periode. Takt 1—16.

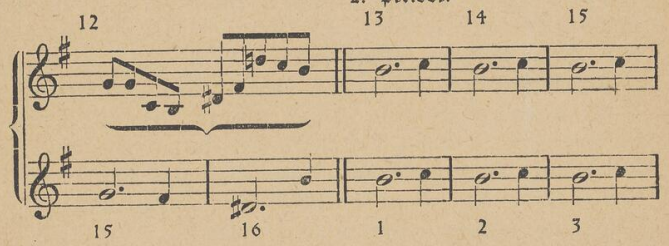


Chopins Fassung.



Normale Fassung.

2. Periode.







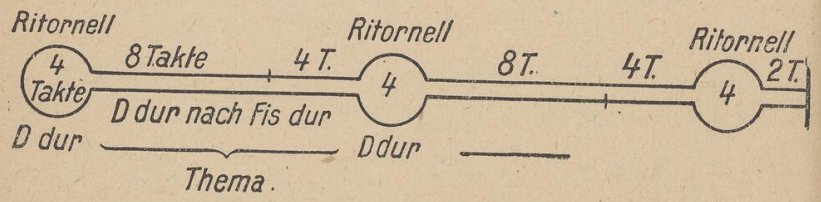


Die Harmonik, auf Vorhalt und chromatischer Durchgangsnote beruhend, ist leicht verständlich, wenn man sie aller dieser Ausschmückungen entkleidet und auf die nackten Grundharmonien zurückführt. Es ergibt sich dann ein durch keinerlei Modulation im eigentlichen Sinne unterbrochenes E-moll. Bei den vielen chromatischen Vorzeichnungen handelt es sich immer nur um Scheinmodulationen. Ganz klar wird das herrschende E-moll, wenn man die angeführte „Normalfassung" von 16 + 16 + 8 Takten auf ihren harmonischen Gehalt prüft, der eben ganz unvermischtes E-moll aufweist.

Nr. 5. D-dur. Allegro molto.

Ein Cappriccio in der Art eines *moto perpetuo*; ununterbrochene rasche $\frac{1}{16}$ Bewegung in beiden Händen.

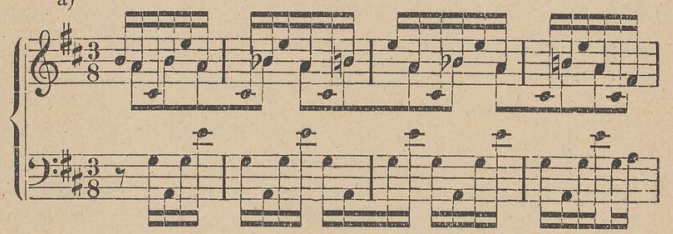
Plan des Aufbaues: Einer viertaktigen Einleitung folgt der Hauptgedanke, darauf leitet die Einleitung als Ritornell zur Wiederkehr des Hauptthemas, mit dem Ritornell als *Coda* samt zwei hinzugefügten Schlußtakten endet das Stück.



$4 + {}^{\text{T.}}_{\text{R.}}(8 + 4) + 4 + (8 + 4) + 4 + 2 = 38$ Takte.

Die kapriziöse Wirkung des Ritornells beruht auf synkopischer Melodiebildung. In die vier $\frac{3}{8}$ Takte sind drei $\frac{2}{4}$ Takte künstlich eingebaut. Die rhythmische Verwicklung wird noch vermehrt durch die ostinate Baßfigur, die wiederum $\frac{2}{4}$ Takt hineinmischt, aber mit Anfang der Takte an anderer Stelle. Hier meine Auffassung dieser geistvollen rhythmischen Spielerei:

a)



Vermeidet man die synkopische Schreibweise, dann wird die Taktmischung noch deutlicher. Die Oberstimme wäre dann zu notieren als zwei $\frac{2}{4}$ Takte, ein $\frac{7}{16}$ Takt und darauf folgend schlichter $\frac{3}{8}$ Takt. Die Unterstimme bringt zwei $\frac{2}{4}$ Takte, gefolgt von $\frac{3}{8}$ Takt. In der rechten und linken Hand würden dann die Taktstriche immer an verschiedenen Stellen stehen. Hier ein Beispiel jener freien, gemischttaktigen Rhythmen, in denen die altniederländische Tonkunst bis ins 17. Jahrhundert eine ihrer Haupteigentümlichkeiten hat, und die in der allerneuesten Zeit wiederum zu neuem Leben erwachen. Auch Brahms hat bisweilen ähnliches:

b)





Die *Coda* variiert das Ritornell indem sie es nicht dominantisch (auf A), sondern tonisch (auf D im Baß) auffaßt.

Das eigentliche Thema des Prélude erhält einen Teil seiner Wirkung durch den rhythmischen Kontrast seines schlichten $\frac{3}{8}$ Takts gegen die geschilderte Verwicklung des Ritornells, das zudem noch durch an- und abschwellende Klangstärke wie eine farbig schäumende Tonwelle am Ohr vorbeirauscht. Das Thema in sich zweiteilig, bestehend aus einem Vordersatz von acht, einem Nachsatz von vier Takten. Der Vordersatz durchläuft das erste Mal kadenzierend die Tonarten D-dur, A-dur, e-moll, h-moll. Der Nachsatz kadenziert das erste Mal in Fis-dur (viermal), benutzt dann das Ritornell zur Rückkehr nach D dur. Darauf Reprise des 12 taktigen Themas, Vordersatz nur unwesentlich variiert, Nachsatz diesmal in D-dur, daran anschließend das Ritornell als *Coda* in D-dur, mit zwei angehängten Schlußtakten.

Nr. 6. H-moll. Lento assai.

Wird als das „Regentropfen-Prélude" angesehen, von dem die Biographen berichten, gemäß der Erzählung George Sands, in ihrem Buch: „Un hiver en Majorque". Allerdings würde auch das cis-moll Prélude (Nr. 15) dieser Erzählung entsprechen.

Eine melancholische Cello-Melodie, überdacht von einer die gleichen Töne (h, c, d, ais, fis) tropfenweise monoton wiederholenden Begleitung.

Aufbau liedartig in vier Perioden oder Absätzen:

1. Periode.	8 Takte		H-moll.
2. „	6 „	(verkürzt).	H-moll nach C-dur.
3. „	8 „		H-moll.
4. „	4 „	(Halbsatz).	H-moll.

Satztechnisch besonders bemerkenswert der zweite auf sechs Takte verkürzte Abschnitt. Seine beiden letzten C-dur Takte machen für das Ohr aus den notierten zwei $\frac{3}{4}$ Takten drei $\frac{2}{4}$ Takte: eine eindrucksvolle Variante, die die melancholische Monotonie der fallenden Tropfen im übrigen Teile des Stückes noch stärker hervorhebt und ins Bewußtsein bringt:



Diese Ausweichung nach C-dur ist übrigens die einzige vorübergehende Entfernung von dem das ganze Stück durchziehenden H-moll, und auch diese Ausweichung bedeutet keine Modulation nach C-dur, sonden nur eine Färbung der H-moll Kadenz durch Eintritt der neapolitanischen Sexte für die Unterdominante: e-g-c für e-g-h. Dem verkürzten Abschnitt in der Mitte entspricht der sich mit einem viertaktigen Halbsatz bescheidende Schluß.

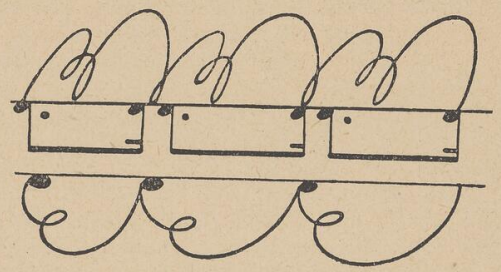
Nr. 7. A-dur. Andantino.

Das einfachste aller Préludes. Eine einzige 16-taktige Periode. Um die holde Grazie dieses hellen, freundlichen Reigentanzes mit seinem Schalmeien- und Klarinettenklang zum vollen Ausdruck zu bringen, bedarf es beim Vortrag der sorgsamsten und lebendig empfundenen

Gewichtsverteilung, Unterscheidung der schwerer betonten geradzahligen Takte vor den leichten. Der „Schleifer" zu Anfang jeder Zweitaktphrase, eine Vorhaltsbildung aufwärts bestimmt das geschmeidige Gleiten des Motivs, gibt auch den leisen Reiz vorübergehender Dissonanzen inmitten der streng diatonischen Kadenzen. Nur an einer Stelle besonderes Aufleuchten, wenn der breit auseinandergefaltete Dominantseptklang von h-moll (fis, ais, cis, e) den Höhepunkt unterstreicht.

Nr. 8. Fis-moll. Molto agitato.

Etüdenartig. Der lineare Gedanke des Stückes: Drei verschiedene Rhythmen zugleich. Eine zweistimmige Melodie von energischem Schritt in der Mitte. Über ihr ein Wirbel von Tönen aufwärts ($\frac{1}{32}$), unter ihr eine schlichtere, aber kräftig-elastische Baßspirale abwärts ($\frac{1}{16}$ Triolen). Die Tonarabeske nähme sich etwa für das Auge folgendermaßen aus:



Aus dieser phantastischen Linienführung zieht Chopin ein gewaltiges Klanggebilde. „Kraus und wirr. Ein schäumendes Gewoge; stellenweise schwillt es zum Donner an, dann wieder sinkt es zum Murmeln herab."

Etüdenmäßig baut sich das ganze Stück aus einem einzigen Motivkomplex auf, der schon im allerersten Takt auftritt. In der Form dreiteiliges Lied: A-B-A, mit freier Behandlung der Reprise.

I. Teil A) 8 Takte.
II. „ B) 8 „
III. „ A) 8 „ + 6 Takte *Coda*.

Bei der beträchtlichen Ausdehnung des Stückes müssen natürlich harmonische Feinheiten und Kühnheiten herangezogen werden, um dem überaus sparsamen motivischen Aufgebot Abwechslung, Aufbau, Steigerung, Farbenabtönung und immer neuen Klangreiz zu geben. Als zweites ästhetisches Moment kommt die Linienbiegung der Mittelstimmenmelodie in Betracht, der sich die figurierten Außenstimmen in der Richtung und allgemeinen Kontour eng anpassen. Die harmonische Analyse zeigt als Hauptmittel Verwendung von Sequenzen, Vorhalt in den Melodienoten, Dominant- und verminderten Septakkorden in Ketten und Trugschlüssen, durchgehenden, gleitenden Akkorden, enharmonischer Verwechslung. Ein Schulbeispiel für die Merkmale der Wagnerschen Harmonik, die hier schon vollständig ausgeprägt erscheint. In Takt 8 ließe die richtigere Schreibweise des ersten Akkordes: as, es, fis, c sofort seine Zugehörigkeit zu c-moll erkennen. Takt 10 wäre ebenfalls für den zweiten Akkord die Schreibweise f, cis, e, ces-b vorzuziehen, wegen der Zugehörigkeit zu d-moll. Takt 24—27 sehr wirksamer Gebrauch des „reinen" Moll, fis-moll ohne eis, so daß cis-moll und A-dur als leitereigen innerhalb fis-moll erscheinen. Hier der harmonische Auszug:




4.
5.
durch= geh. Akkord.
=fis: V =fis: V — I — =V ——


Sequenz.
6.
7.
fis: I V
=a: IV V
e: IV V
d: =IV V


B) Sequenz über Orgelpunkt.
8.
9.
c: IV V
durch= geh. Akk.
b: IV B: I
durch= geh. Akk.
c: =V — I


10.
11.
12.
c: I
durchg. Akk.
d: V I
B: V I
G: V I

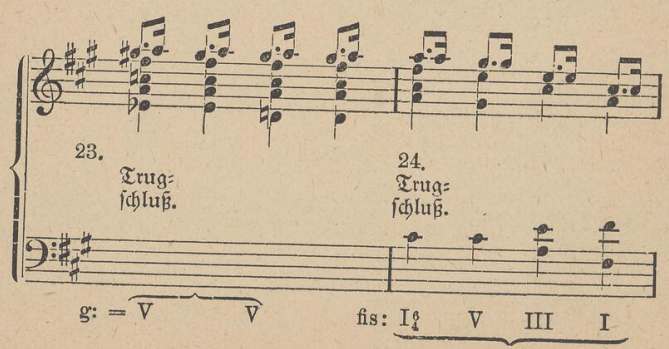

13.
14.
es: V — I
=Ces: III IV — I 6/4 —


15.
16.
Ces: V — I
es: =IV — V —


17.
18.
19.
Trugschluß.
es: = IV — V = IV IV V fis: V

A)


Trugschl.
Trugschl.
20.
21.
22.
fis: I — = V — h: = IV V cis: = IV V


23.
Trug-
schluß.
24.
Trug-
schluß.
g: = V V fis: I V III I


25.
26.
fis: V VI III = IV


27.
28.
29.
fis: V — V I IV

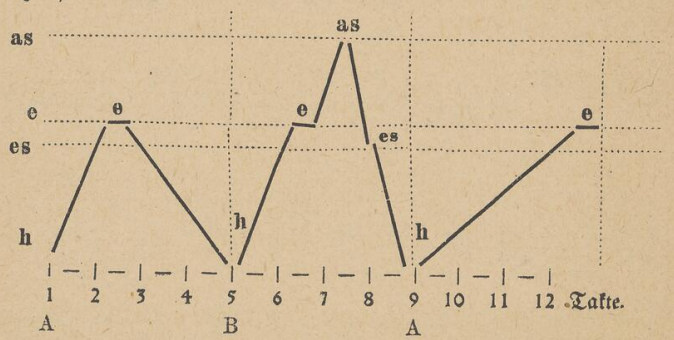

30.
31.
32.
Fis: I IV I


33.
34.
35.
fis: I III = IV V I
= I

Nr. 9. E-dur. Largo.

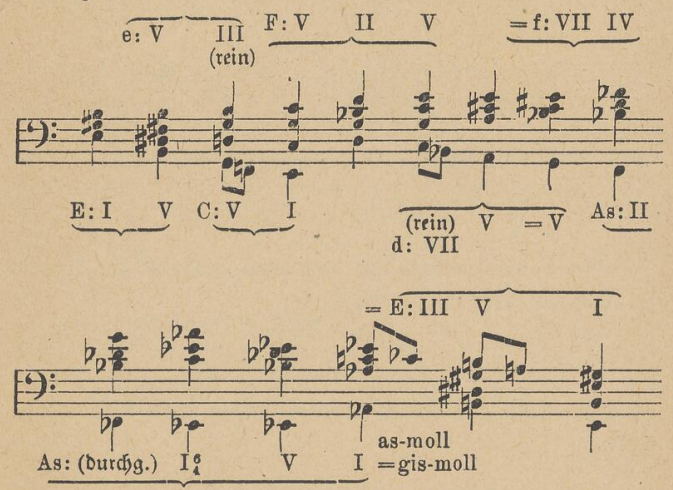
Eine feierliche Marschweise, von tragischem Zug, schwer, lastend, (trotz des hellen E-dur), gestützt von einem mit ihr duettierenden, markigen und tief ernst, pathetisch dahinschreitendem Baß. Füllstimmen in der Mitte. Ein Baßstück, das nur die untere Hälfte der Klaviatur beansprucht, in beiden Händen ausschließlich den Baßschlüssel verwendet, aus dem sonoren Klang des Klavierbasses prächtige Wirkung zieht, ähnlich Posaunen.

In der Form A B A, 3 × 4 Takte. Das Motiv der Melodie ist das stilisierte Tetrachord, der Quartenraum, viermal stufenweise in etwas verschiedener Art durchmessen: Im ersten Viertakt Auf- und Abstieg gleichlang, je zwei Takte. Im zweiten Viertakt zwei Aufstiege und Abstiege: h—e normal zwei Takte hindurch, e—as einen Takt lang, der Doppelabstieg as—es, es—h in einen Takt zusammengedrängt. Sind hier die Linien steil, so werden sie sanfter im letzten Viertakt, der vollständig vom Aufstieg h – e ausgefüllt wird, überhaupt keinen Abstieg hat. Nimmt man alles zusammen, so ergibt sich das Bild von zackigen Pyramiden, in der Mitte ein Hochgipfel mit Steilabsturz, am Ende eine Hochebene:



Sein eigenes, von der Oberstimme verschiedenes melodisches Leben hat der Baß. Die großen, eckigen Quarten-Quinten-Oktavsprünge, eine subtilere Rhythmik

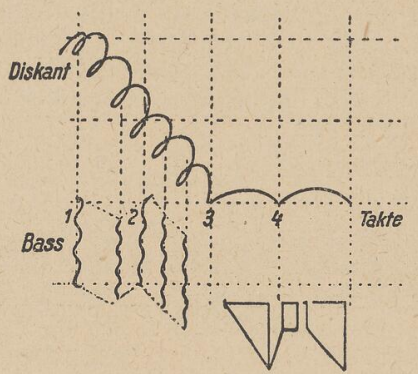
(gegenüber der Oberstimme) bestimmen sein Wesen im ersten und dritten Teil. Im Mittelteil paßt sich der Baß mehr der Oberstimme an und wird gleichermaßen ihr Spiegelbild, wie sich ein Berggipfel im See spiegelt und nach unten fortsetzt. Dieser Gipfelpunkt wird höchst wirksam in fünffacher Art markiert: 1. durch das Erreichen des höchsten Tones as, 2. durch das *crescendo* bis zum *ff.*, 3. durch die Spiegelung im Baß, so daß zwischen höchstem und tiefstem Ton an keiner Stelle ein so großer Abstand sich findet, wie gerade hier, 4. Verstärkung dieses Abstandes und gleichzeitig der Klangfülle durch die Verdoppelung des Basses in der tieferen Oktave, 5. durch die in dem E-dur Stück sehr ungewöhnliche und auffallende Modulation nach As-dur. Hier die Analyse dieser meisterlichen Modulation samt Rückleitung nach E-dur:



Nr. 10. Cis-moll. Allegro-molto.

Ein *cappriccio* von außerordentlicher Eleganz der Linien. Besteht aus vier je viertaktigen Kadenzen, mit einem Anhang von zwei Takten.

Jede Viertaktgruppe eine kapriziöse Arabeske: sechs Quintolengruppen, spiralenartig oder kaskadenartig aus der höchsten Höhe herabfallend, vom Baßakkord jedesmal gleichsam mit leichten Händen aufgefangen; unten angelangt, sammeln sich die Tontropfen wie in einem breiten Becken in der zweitaktigen ruhigen Kadenz, die Bewegung noch nachzitternd im punktierten $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{16}$ des vierten Taktes. Ein Plätschern und Rieseln von entzückender Klangwirkung, hell, zierlich. Hier eine Skizze des linearen Erlebnisses:

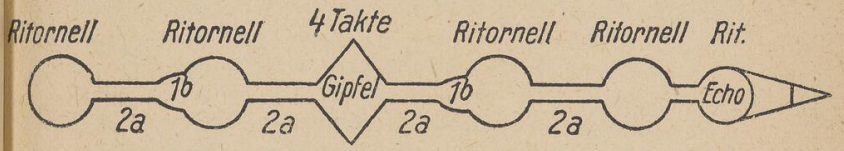


Viermal wiederholt sich dies graziöse Spiel der Linien:
Das 1. Mal in cis-moll,
" 2. " von " " nach gis-moll leitend,
" 3. " " fis " " cis- "
" 4. " in cis-moll, wie zu Anfang.
Ein Echo der letzten Kadenz bringt das Stück zum Ende.

Nr. 11. H-dur. Vivace.

Ein wohliges Gleiten beider Hände teils mit-, teils gegeneinander, von größter Anmut der Kontouren, von den schönsten Proportionen. Dabei der denkbar geringste Aufwand an motivischem und melodischem Stoff. Die

zwei Anfangstakte dienen als eine Art Refrain oder Ritornell, das viermal an ganz bestimmt abgemessenen Punkten wiederkehrt. Folgen zwei Takte (2 a) die als eigentliches Thema gelten können, ein dritter Takt (1 b) der mit kleiner Ausbuchtung, klanglicher Anschwellung wieder in das Ritornell mündet. Wieder folgt 2 a + 1 b, jetzt zum Höhepunkt (*forte*) in schöner Wölbung geweitet, nach vier Takten Abstiegs Wiederkehr von 2 a + 1 b und Ritornell, nochmals 2 a, Ritornell und *Coda*, die als Echo des Ritornells gelten kann mit breiterem Nachhall. Die folgende Skizze macht die Schönheit der Proportionen sinnfällig:



Dem Vortrag obliegt es, dies Schema in Tönen nachzuzeichnen. Das Ritornell hebe man jedesmal klanglich ein wenig hervor, lasse die Phrase 2 a eben dahinlaufen, gebe dem Gipfel gehörige Klangwölbung, übersehe nicht das kleine *crescendo* auf dem Takt b. Das Ritornell ist anzusehen als Schlußtakt der viertaktigen Phrase. In der *Coda* wären anstelle von drei $\frac{6}{8}$ Takten besser zwei $\frac{9}{8}$ Takte zu setzen, also:



In der Harmonik bleibt das Stück streng tonal bei H-dur, nur der Höhepunkt in der Mitte wird durch Übergang nach Gis-moll unterstrichen.

Nr. 12. Gis-moll. Presto.

Geradliniger, wuchtiger Aufbau. Am besten liest man immer zwei Takte in einen zusammengefaßt, also $\frac{6}{4}$ Takt anstelle des angezeigten $\frac{3}{4}$ Taktes. Taktordnung ist: „schwer-leicht". Es ergeben sich so Hauptakzente auf dem 1. Takt, dem 5. und so fort jeden 4. Takt.

Einteilung nach dem Schema ABA.

A). Takt 1—20. 5×4 Takte. Gis-moll mit Uebergang nach H-dur, H-moll. Die letzte, überzählige 4 Taktgruppe dient dem *diminuendo* und ermöglicht den überraschenden Einsatz des Teils B im *ff*.

B). Takt 20—40. Wiederum 5×4 Takte. Ganz parallel Teil A. Voll mannigfacher Ausweichungen: H-moll — A-moll — G-dur — C-dur — E-moll — H-dur — Dis-moll — Gis-moll. Der naheliegenden Versuchung T. 20—28 dreitaktige Gruppen zu spielen (anstatt viertaktiger) gebe man nicht nach. Die drei gleichlautenden Takte 24, 25, 26 haben verschiedenes Gewicht, Takt 26 ist viel stärker zu betonen als die beiden Nachbartakte.

A). T. 40—64. 6×4 Takte. Gis-moll durchwegs. In der ersten Hälfte genaue Reprise des ersten A, weiterhin verschiedene Fortsetzung.

Coda) T. 64—79. Mit interessanter Taktverschiebung. Die Takte 63—79 sind zu verstehen, als ob sie folgendermaßen geschrieben wären:





Die ganze *Coda* ist also um ein Viertel im Takt zurückzuschieben. Chopins ungenaue Schreibweise verleitet zu falschen Betonungen der Phrase auf den ersten Schlag, die eigentlich, gemäß der Motivbehandlung des ganzen Stückes unbetont sein sollte, so wie es die mitgeteilte Umschreibung der Stelle zeigt.

Das dem Stück zugrunde liegende Motiv:



hat etwas ruckweise Zerrendes, Gewaltsames, Heftiges in seinem Wesen, durch die Zerlegung der Aufwärtsbewegung in kleine Teilchen, mit den dauernden Wiederholungen eines jeden einzelnen Tones. Im zweiten Teil B schieben sich zu Beginn nicht nur kleine Motive, sondern mehrtaktige breite Flächen ruckweise weiter. War in den Teilen A und B die Aufwärtsbewegung (samt dem energischen Baßgang) bestimmend für den leidenschaftlich bewegten Zug des Stückes, so wird in der zweiten Hälfte der Reprise von A und in der *Coda* umgekehrt die Richtung abwärts bevorzugt; dadurch tritt Entspannung ein, das wilde Stück endet mit sehr überzeugendem *sempre dimin.* und *ritenuto*, als hörte man schließlich seinen schweren Schritt nur aus weiter Ferne nachhallend.

Nr. 13. Fis-dur. Lento.

Romanzen-, nokturnenartig. Einteilung nach dem Schema A B A.

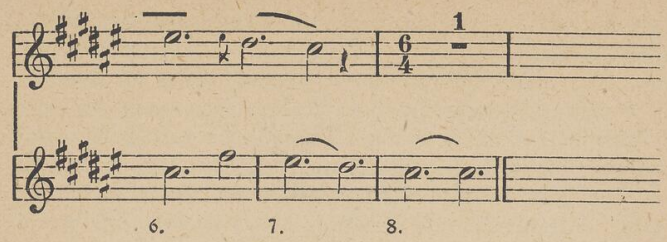
1. Teil A) T. 1 — 20. 8 + 12 Takte.
2. „ B) T. 21 — 28. 8 Takte
3. „ A) T. 29 — 39. 8 + 2 Takte *Coda.*

Breite gesangvolle Melodie über leicht figuriertem Baß schwebend: das Satz- und Klangrezept unzähliger gefühlvoller lyrischer Stücke. Hier jedoch von Chopin geadelt, so daß jede Spur der Alltäglichkeit aus dem süßen Zauber dieser mildglänzenden Klänge verschwindet. So einfach sich das Stück anhört, so erschließt sich dennoch das Verständnis seiner fein abgewogenen Konstruktion nicht ganz leicht. Die Vorzeichnung $\frac{3}{2}$ Takt in vielen Ausgaben ist falsch, es muß heißen $\frac{6}{4}$. Abgesehen von falschen Bindebögen, bietet an einer Stelle noch ein nicht angezeigter Taktwechsel Anlaß zum Mißverständnis. Die Takte 5, 6, 7 sind weder im $\frac{3}{2}$, noch im $\frac{6}{4}$ Takt zu lesen, sondern im $\frac{9}{4}$ Takt. Takt 8 mit seiner Melodiepause zeigt die Verkürzung der achttaktigen Phrase. Es sei nun hier die (nach meiner Ansicht richtig notierte) Melodie Chopins verglichen mit der normalen achttaktigen Phrase, um die Verkürzung deutlich zu machen:

Chopins Fassung: (retouchiert).



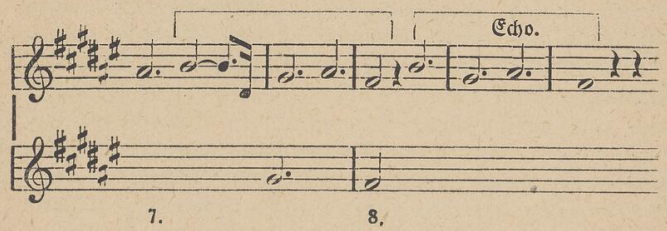
Normale 8 Taktphrase.



In den folgenden 12 Takten handelt es sich um die Dehnung der eigentlich achttaktigen Phrase, die zustande kommt durch zweitaktige Verlängerung in der Mitte und zweitaktiges Echo am Schluß:



Normale Fassung:



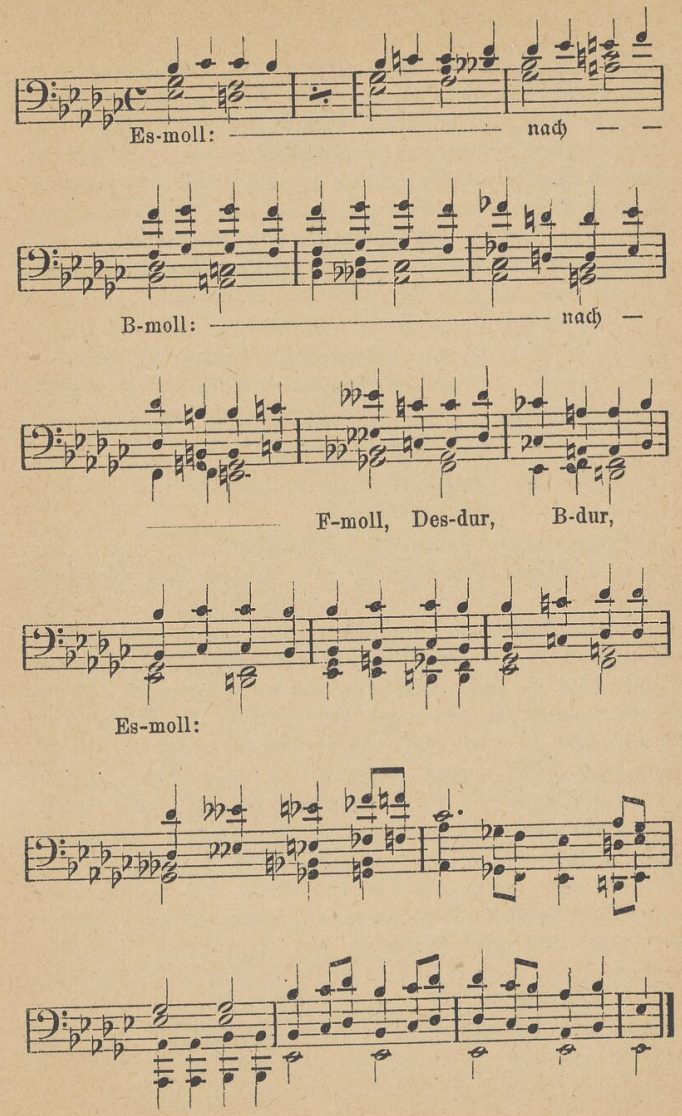
Der Mittelsatz B, in Dis-moll beginnend, nach Fis-dur überleitend, hat seine Reize in der zarten, intimen Oberstimmenmelodie und der bewegteren Gegenstimme, die bald im Tenor, bald im Baß mit dem Sopran in Dialog tritt. Die übrigen Füllstimmen begleiten nach Art der Ripienstimmen im Streichorchester. Die Reprise von A (T. 29—39) bemerkenswert dadurch, daß ihre acht Takte im Wesentlichen den Nachsatz des ersten Abschnitts A wieder aufnehmen, ihn aber jetzt zum Vordersatz machen,

so daß die vorher als Dehnungen aufgewiesenen überzähligen Takte nunmehr als normaler viertaktiger Nachsatz dieses neuen Vordersatzes erscheinen. Ueber die Hauptmelodielinien erhebt sich im Diskant eine zarte Flötenstimme mit besonders feinem Klangreiz. Die zwei Takte *Coda* werfen nochmals einen Blick auf den Mittelteil B zurück.

Die harmonischen Verhältnisse des Stückes sind einfach. Mit der Tonika Fis-dur, der Parallele Dis-moll, der Unterdominante H-dur kommt es aus. Trotz dieser Einfachheit die Fülle feiner, harmonischer Reize, hervorgerufen in der Hauptsache durch das Begleitmotiv mit seinem Wechselnotenspiel, das in jeden einzelnen Takt eine Anzahl leiser Disharmonien hereinträgt.

Nr. 14. Es-moll. Allegro.

Eines jener elementaren *unisono*-Stücke, mit denen Chopin die Ausdruckskraft der Musik bereichert hat. Gewissermaßen eine Vorstudie zu dem seltsamen Finale der B-moll-Sonate, auch Präludium Nr. 18 in F-moll ist ihm verwandt. (Vgl. das Kapitel: „Die Formen der Einstimmigkeit" in H. Leichtentritts „Formenlehre", 2. Aufl. Breitkopf und Härtel, Anhang). Beide Hände in raschen gleichmäßigen Oktaven in der Baßlage: ein Brausen, Dröhnen, Murmeln, Drohen, Heulen, Klagen, Donnern, auf- und abschwellend wie nächtliches Sturmesbrausen, unheimliches Raunen von Naturlauten. Aus dem dunklen Chaos der Töne dringt eine klagende Melodie hervor. Die 19 Takte des zweiteiligen Stückes: (8 + 2) + 9 Takte werden in ihrem Aufbau und ihrer latenten Harmonik verdeutlicht durch den folgenden melodischen und harmonischen Auszug. Der erste Teil kadenziert nach je vier Takten in B-moll und in F-moll, fügt dann zwei überschüssige Takte hinzu, um die Tonika Es-moll wieder zu erreichen. Der zweite Teil nimmt den Anfang des ersten Teils wieder auf, geht dann in einer frei rhapsodischen Art zum Schluß. Die ganze Melodiefassung durchaus slavisch, weist auf ähnliches bei den späteren Russen, zumal Mussorgsky:



Nr. 15. Des-dur. Sostenuto.

Aller Wahrscheinlichkeit nach jenes „Regentropfen"-Präludium, für das von manchen Nr. 6 in Anspruch genommen wird. Das ganze Stück wird fast ohne jede Unterbrechung von dem in gleichmäßigen langsamen Achteln dauernd wiederholtem Ton As oder Gis durchzogen. Aehnliches bei Schubert: „Der Tod und das Mädchen", „Die liebe Farbe", bei Cornelius: „Ein Ton", Reger: „Aeolsharfe" u. a. O. Ein dreiteiliges Nokturno, jeder der Teile A, B, A wieder mit Unterteilungen.

I. Teil A). a) 8 Takte (Des-dur.)
b) 8 + 3 Takte Echo. (As-moll, B-moll.)
a) 8 Takte Reprise des Anfangs. (Des-dur.)

II. Teil B). 6 × 8 Takte. (Cis-moll, mit Ausweichung nach E-dur, gis-moll.)

III. Teil A). Gekürzte Wiederholung des I. Teils, mit freiem Schluß.

Seine ganz besondere Beliebtheit verdankt dies stimmungsstarke Stück wohl zum großen Teil der Einfachheit und Durchsichtigkeit seines Aufbaues, der Abwesenheit künstlicher Verwicklungen. Gerade aus diesem Grunde ist es für den Glossator ein weniger interessantes Stück. Der 1. Teil entwickelt sich im Sinne der schönen Melodie; nur die echoartige Erweiterung am Schluß des Mittelstücks (T. 16—19) unterbricht die regelrechte Viertaktigkeit. Der zweite Hauptteil B entwickelt auf die einfachste Weise die Idee des *crescendo* und *diminuendo*: eine choralartige Weise, (man denkt an den Pilgermarsch aus „Tannhäuser", nur daß Chopins Melodie nobler ist), erst *sotto voce*, wie aus der Ferne, wie eine Trauerprozession, immer näher kommend, anwachsend im Klange bis zum markigen Ausbruch der Trompeten und Posaunen (beim E-dur, *ff.*), allmählich sich entfernend und wieder verklingend. Die Realistik dieser primitiven (aber fast immer wirksamen) Idee wird abgeschwächt dadurch, daß Chopin den ersten Teil der Choralweise, das *crescendo* wiederholt, und dem Gipfelpunkt das allmähliche Abklingen erst beim zweiten Male folgen läßt. Man müßte denn annehmen, zwei Züge nahen von verschiedenen Richtungen aus nacheinander und vereinen sich beim Abzug. Dann wäre es aber nur konsequent das zweite *fortissimo* noch als Steigerung gegenüber dem ersten erscheinen zu lassen. Durch die Wiederholung des Schlußabschnittes wird übrigens auch die Realistik des *decrescendo* geschwächt, wenn man nicht wieder den Abzug zweier Züge will gelten lassen. Die nervenaufreizende Monotonie des immer wiederholten gis trägt neben der Dynamik zur starken sinnlichen Wirkung dieses Stückes bei: man denkt an jene schwarzvermummten, schreckenerregenden Gestalten, die man in Italien bei Leichenbegängnissen des öfteren in feierlicher Prozession einherziehen sieht, oder an Mönchskutten, Scharen die gebeugten Hauptes langsamen Schrittes dahinwallen. Der stärkste, und seelisch ergreifendste Eindruck kommt am Schluß zustande, wenn nach der Trauermarsch-Episode die liebliche, zarte Melodie des ersten Teils wieder erscheint. Eine Erlösung aus bangem, bedrückendem Traum: „noch wirken die Schauer nach" (das immer wieder erklingende As, der im Monolog 7. und 8. Take vor dem Schluß, erklingende Rhythmus des Chorals). Die rein sinnliche Klangwirkung der Reprise-*Coda* beruht auf dem Gegensatz zwischen dem massigen, chormäßigen, in tiefer Baß- und Mittellage, dunkel gefärbten Choral-*tutti*, und dem lichten, zarten Diskant- und Tenorklang der lyrisch, solistisch gefaßten ersten Melodie. Der Choral hat auf den ersten Satz der pathetischen Symphonie von Tschaikowsky unverkennbar nachgewirkt.

Nr. 16. B-moll. Presto con fuoco.

Ein *moto perpetuo* von einfacher Bauart:

1 Takt Einleitung + (8 + 8) + (8 + 8 + 8) + 5 Takte.

Zweiteilig. Der zweite Teil wiederholt den ersten mit Varianten des Satzes und der Harmonik, fügt einen achttaktigen Parallelsatz und eine fünftaktige *Coda* hinzu. Über einem barkarollenartigen Begleitmotiv ein rastloses

Auf und Ab einer rollenden $\frac{1}{16}$ Figur. In der Stimmung nichts Idyllisches: wie ein rasender Sturmwind, über einem auf wild bewegten Wogen taumelnden Schifflein. In der $\frac{1}{16}$ Figur entspricht jedem Aufstieg mit peinlicher Genauigkeit ein paralleler Abstieg. Meistens handelt es sich um eintaktige Figuren, die Umkehr der Welle in der Mitte des Taktes. Doch auch Wogen von mächtigerer Breite steigen und fallen, so z. B. bald zu Anfang ein-einhalbtaktiger Aufstieg gegen ebensolangen Abstieg, Takt 6—10 noch breiter: je zweitaktiges Steigen und Fallen. *Crescendo* und *diminuendo* begleiten regelmäßig das Auf und Ab. Die wilde, elementare Wirkung des Stückes verbietet einen perlend glatten, taktmäßig präzisen Lauf der Figuren. Im Gegenteil, man sollte jede Gelegenheit benutzen, die Rhythmen zu verwirren, um aus dem kastenartigen Gefüge des $\frac{4}{4}$ Taktes herauszukommen. Die Kraft und das Wilde, Ungestüme der Figur wird gefördert, wenn man alles Skalenmäßige möglichst zusammenhält, die Skalen durch größere Sprünge nicht auseinanderreißt. Wo Skalen und Sprünge sich mischen, sollte man nicht taktmäßig abzählend phrasieren, sondern unbedenklich imaginäre Taktverschiebungen und -Wechsel klingen lassen. So würde ich für das *stretto* (Takt 30—33) die folgende Akzentverschiebung empfehlen:



Takt 6—8 und die Parallelstelle Takt 22—24 gewinnen an Kraft und werden klaviertechnisch erleichtert durch folgende Phrasierung:



In der *Coda* (sechs Takte vor dem Abschluß erscheint mir sogar Gruppierung der $4 \times \frac{4}{16}$ in Triolengruppen statthaft, samt Akzentverschiebungen in den nächsten Takten, etwa folgendermaßen:



Der Absturz im ersten Takt bei *) verstärkt seine elementare Wucht durch die Triolengruppierung.



Allen diesen metrischen Verschiebungen gegenüber sollte die linke Hand strikt taktmäßig durchgeführt werden, so daß stellenweise rechte und linke Hand im Takt gegeneinander verschoben erscheinen. Die arpeggierten Akkordschläge der linken Hand (Takt 31—33 z. B.) werden dann für das Ohr, gerade wenn man sie taktmäßig spielt synkopiert klingen, der Stelle einen neuen Reiz geben.

Die harmonischen Verhältnisse des Stückes sind einfach. Die herrschende Tonart B-moll wird nur vorübergehend verlassen. Das c-moll (Takt 12, 13) ist durch die Sequenz: b—c-moll begründet. Takt 24 ff. erscheint die Dur-Parallele Des-dur, kurz darauf des-eis-moll, und in sequenzenmäßigem Abstieg h-moll, a-moll und (Takt 30) schließlich die Dominante F. Außerordentlich wirksam, wie dann von diesem *Stretto* an die eigentliche schlußbildende B-moll-Kadenz noch 16 Takte hinausgeschoben ist, bis auf den letzten Takt des Stückes. Der Tonikadreiklang B-moll erscheint dazwischen nur immer flüchtig berührt auf weniger betontem Taktteil. Das Ces-dur (sieben Takte vor dem Schluß) vertritt als neapolitanischer Sextakkord die Unterdominante es, ges, h.

Nr. 17. As-Dur. Allegretto.

Romanzenartig. Ein liedförmiger As-dur-Abschnitt löst mehrere Mal nach anderen Tonarten ausweichende Zwischensätze ab, die eigentlich nur Ausbiegungen der

Hauptmelodie sind, kein neues thematisches Material verwenden. Das Wechselspiel des breiflächigen, ruhigen As-dur mit den innerlich etwas bewegteren Zwischensätzen macht das Stück aus.

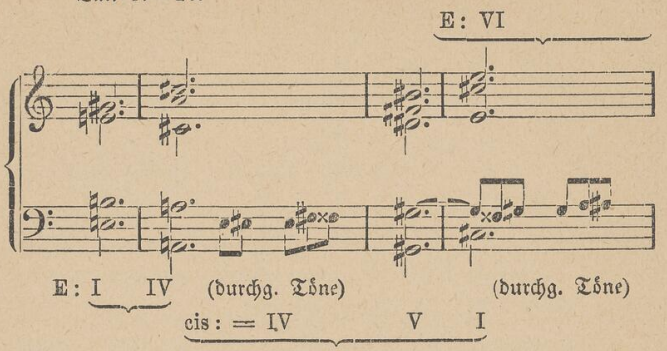
Aufbau. 2 Takte Einleitung.

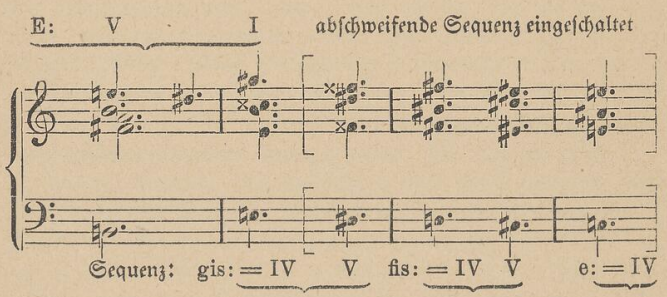
A) 8 + 8 „ (As-dur)
B) 8 + 8 „ (E-dur, cis-moll, E-dur nach As).
A) 8 „ (As-dur.)
C) 8 + 4 + 8 + 2 Takte (E-dur, Fis-dur. E-dur, Es-dur, D-dur Sequenz nach Es-dur und As-dur.)
A) 8 + 8 + 10 Takte (As-dur.)

Zu beachten, daß Abschnitt A jedesmal in anderer Dynamik erscheint: beim erstenmal erst *piano*, dann *forte*; das zweitemal *fortissimo*, das drittemal *sotto voce*, *pianissimo*, schwebend über einem dröhnenden tiefen As als Glocken-Orgelpunkt. Die Zwischensätze mit ihrer unruhigeren Chromatik dynamisch nicht so flächenhaft wie A, sondern mit *crescendi* und *diminuendi* reich bedacht, nervöser aufgetragen.

Wundervoll der Klang dieses weichen, nächtlichen Liebesgesanges in seiner Wärme und Süße. Durch die Satzweise kommen Ober-, Mittel-, Unterstimmen zu ihrer vollen klanglichen Auswirkung: isolierte tiefe Bässe, durch Pedal gehalten; die langsamen Akkordwiederholungen der Mittelstimmen geben Fülle und Weichheit, auf diesem sanften Untergrund heben sich die Konturen der Melodie aufs schönste ab. Die Zwischensätze belebt durch selbständigere Ausgestaltung der Bässe und Mittelstimmen im Dialog mit der Oberstimme, gleichzeitig ein guter Klangkontrast gegen die breite, weiche Klangfülle der Abschnitte A. Die Harmonik leicht verständlich, wenn man die vielen chromatischen Durchgänge als Ziernoten ausschaltet. Der erste Zwischensatz B reiht E-dur unmittelbar an As-dur: enharmonische Umdeutung As-Fes, oder Gis-E bietet die Erklärung. Die schwierigeren Stellen seien hier in ihrem tonalen Zusammenhange aufgewiesen:

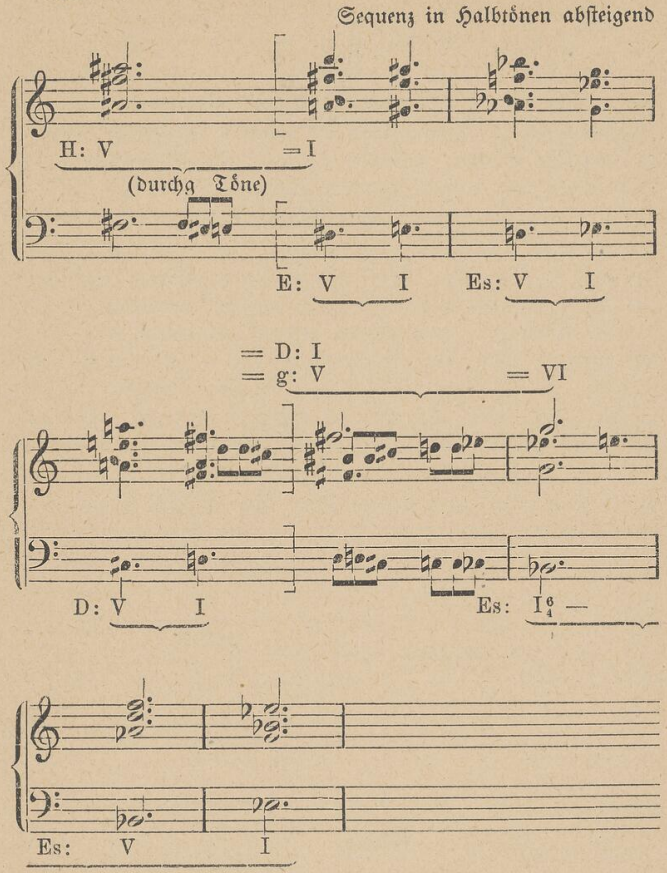
Takt 19—27.







Takt 50 — 57.



Nr. 18. F-moll.

Eine kühne Linienphantasie, von der gerade die Préludes besonders auszeichnenden Art (vgl. Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10 usw.). Die Idee der alten „Toccata" ins Impressionistische übersetzt — gerade in den Préludes

ist Chopin durchaus Impressionist im modernen Sinne des Wortes. Hier handelt es sich tokkatenmäßig um eine dialogartige Verbindung von raschen, phantasieartig schweifenden Gängen und schweren, vollen Akkordschlägen. Als Impression: Gewitterstimmung, krachender Donner einschlagend zwischen zuckenden Blitzen, heulender Sturm, rauschender Regen, gellende Schreie des Schreckens, das Erhabene des echten Pathos über dem Ganzen. Auch als Beitrag zur Kunst der *unisono*-Konstruktion ist das Stück von besonderer Bedeutung (vgl. dazu die Bemerkungen zu Nr. 14). Eine gewisse Ähnlichkeit der Technik hat mit diesem Prélude auch der langsame Satz des F-moll-Konzerts, wennschon die Stimmung dort eine verschiedene ist. Die Bemerkungen, die zu den Sturmfiguren des Prélude in B-moll (Nr. 16) gemacht wurden, gelten auch hier. Es kommt nicht darauf an, in jedem Takt regelrecht vier auszuzählen, sondern die Passagen mit der größten Vehemenz, Geschwindigkeit, Kraft und Biegsamkeit herauszuschleudern. Zu diesem Zweck auch hier „freie" Rhythmen, nach Art der hier angeführten Stellen auch weiterhin:

Takt 3, 4.

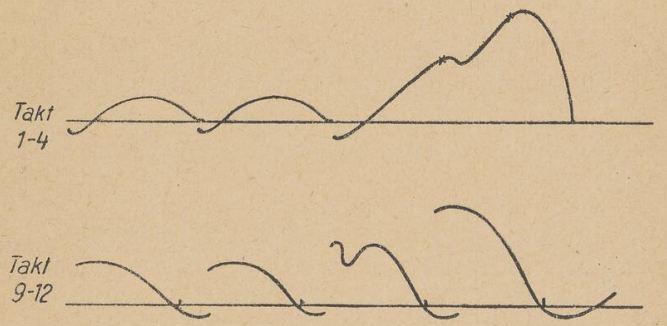


Takt 7, 8.



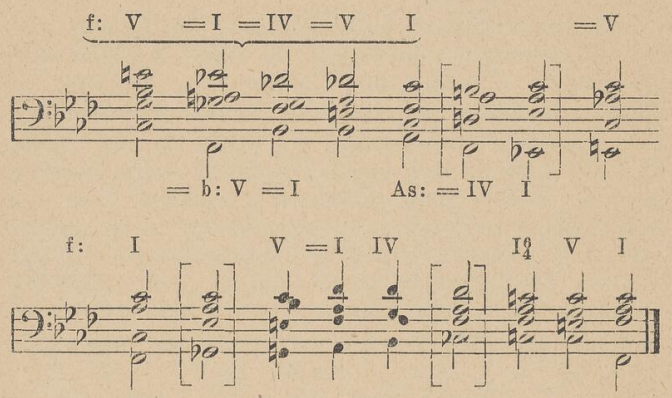


Es handelt sich in solchen Fällen nicht um eine „absolut-musikalische", sondern um eine „klavieristische" Phrasierung. Hätte eine Violine diese Passagen zu spielen, so sollte man sie „violinistisch" phrasieren aus den technischen Bedingungen der Geige heraus. Man übersehe nicht die aus feinem ästhetischen Instinkt heraus geborene Richtung der Konturen zueinander. In der ersten Hälfte ist „aufwärts" vorherrschend, in der zweiten „abwärts", obschon es sich in allen Fällen um ein Auf und Ab handelt. Bis zum neunten Takt stürmt die Figur aufwärts und fällt sanfter abwärts, im zweiten Teil erst gewaltiger Absturz, umschlagend in kurzen Aufstieg:



Vom Wendepunkt an, Takt 9 sind übrigens streng genommen die Taktstriche falsch, sie sind alle um einen halben Takt zu verschieben, so daß der Taktanfang immer, entsprechend der ersten Hälfte des Stückes, an Stelle des dritten Viertels steht. Erst sieben Takte vor Schluß wieder Rückgreifen auf die ursprüngliche Taktanordnung, so daß an dieser Stelle ein $\frac{2}{4}$ oder ein $\frac{3}{2}$ Takt einzustellen wäre.

Die harmonische Basis stellt sich dar als eine gedehnte F-moll Kadenz, mit Ausbuchtungen in der Richtung b-moll, c-moll-As-dur, vermittelst durchgehender Akkorde, die in der folgenden Skizze eingeklammert sind.



Nr. 19. Es-dur. Vivace.

Etüdenartig. Beide Hände in rasch gleitender und springenden Triolen. Dreiteilige Form A B A mit gedehnter *Coda*, die man auch als vierten Teil kann gelten lassen.

I. Teil.	A)	8 + 8 Takte	(Es-dur nach B-dur.)
II. „	B)	8 + 8 „	(Ges-dur nach B- und Es-dur.)
III. „	A)	8 + 8 „	(Es-dur.)
Coda.		8 + 8 + 7 „	(Es-dur.)

Ein Rieseln und Rauschen wie strömender Regen, sanft mit kleinen Anschwellungen. Nur an zwei Stellen starkes Anwachsen des Klanges, Takt 29—32, 43—46. Beidemal wird das *crescendo* zum großen Teil durch die Harmonik bewirkt, jene Chopin eigentümlichen (auf Liszt und Wagner übergegangenen) Verschränkungen verminderter Septakkorde in rascher Folge, sequenzenmäßig. Busoni macht in seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" darauf aufmerksam, daß schon bei Bach die

Wurzel dieser harmonischen Effekte sich findet. Man vergleiche z. B. den Schluß des D-moll-Präludiums aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Chopin und Liszt haben die eigentümlich reiche und farbig schillernde Wirkung dieser chromatisch rasch wechselnden verminderten Quinten und Septimen klavieristisch zum höchsten Glanz gebracht durch den Kunstgriff der weiten Lage, Dezimen anstatt Terzengriffe, mit reichlichem Pedalgebrauch. Es wird darüber bei den Chopinschen Etüden noch näheres auszuführen sein.

In den letzten sieben Takten ist in den $\frac{3}{4}$ Takt eine Strecke $\frac{2}{4}$ Takt eingebaut. Man spiele als ob so notiert wäre:



Diese auffallende rhythmische Wirkung hat ihren guten Sinn. Sie dient dazu, den rastlosen Lauf eines auf *moto perpetuo* gestellten Stückes zu hemmen, um die Empfindung des Schlusses hervorzurufen, gleichsam ein Bremsen, als greife man einem rasch kreisenden Rad in die Speichen, um die Maschine zum Halten zu bringen. Brahms hat derartiges ab und zu. Auch darüber näheres an geeigneterer Stelle, bei Erörterung der *Scherzi*.

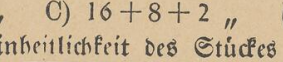
Nr. 20. C-moll. Largo.

Eine Trauermarschskizze von ergreifender Gewalt. $(3 \times 4) + 1$ Takte, in dröhnender Kraft beginnend, sich entfernend und leise verhallend. Ob das letzte Viertel des dritten Taktes E lauten soll, wie die meisten Ausgaben notieren, oder Es wie die meisten Spieler instinktmäßig spielen, sei dahingestellt. Aus harmonischen Gründen würde ich Es befürworten, und ein vergessenes B in der Vorzeichnung annehmen. Das G-dur im vierten Takt gewinnt mehr Kraft im vorgeschriebenen *crescendo* durch die Mollunterdominante c, es, g als durch den dur-Klang c, e, g. Die ersten vier Takte vier Kadenzen: in C-moll, As-dur, C-moll-Plagalschluß, G-dur. Die folgenden vier Takte durchweg im Sinne von C-moll mit chromatisch gleitenden Durchgangsakkorden. Das Des-dur in der C-moll-Kadenz, im letzten Takt eine Variante des neapolitanischen „Sextakkordes": f, as, des = f, as, c, Unterdominantfunktion, die hier allerdings kein Sextakkord mehr ist, sondern Grundakkord.

Nr. 21. B-dur. Cantabile.

Nokturnenartig. Zwar symmetrisch aber nicht zyklisch geformt, insofern das erste Thema am Schluß nicht mehr zurückkehrt.

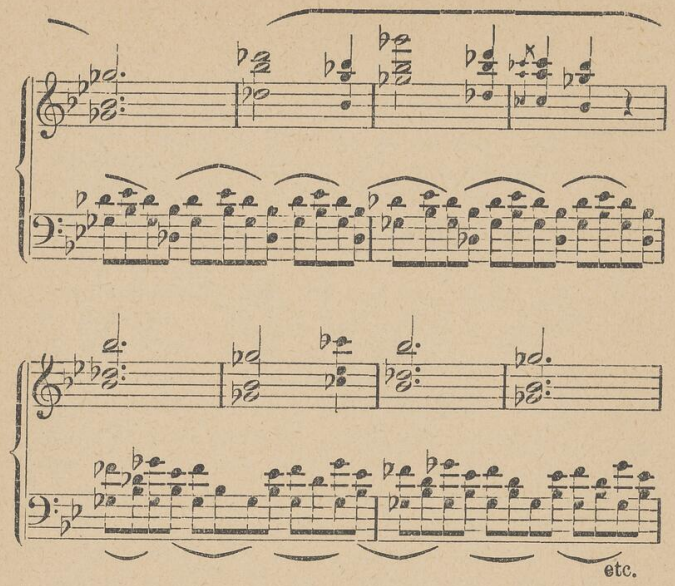
I. Teil.	A)	8 + 8	Takte, (B-dur.)
II. „	B)	8 + 8	„ (Ges-dur.)
III. „	C)	16 + 8 + 2	„ (B-dur.)

Die Einheitlichkeit des Stückes liegt mehr im Rhythmus:  der das ganze Stück Takt für Takt beherrscht. Dieser Rhythmus wird im zweiten Teil selbst zur Melodie, im ersten Teil trägt er über sich einen breiten, weichen Gesang.

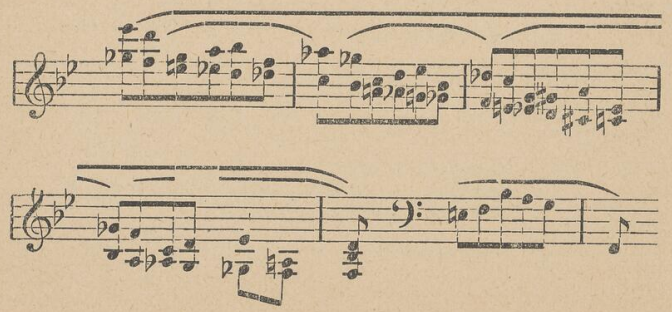
A). Ein feines dreistimmiges Gefüge. Die Begleitharmonie ist in den beiden Unterstimmen Takt für Takt fächerartig mit einer gewissen Zärtlichkeit auseinandergefaltet. Daher ist ein gelindes *espressivo* für die Begleitung statthaft. Verschieden davon das ruhige *espressivo* der breit darüber gelagerten Sopranmelodie. Die einfachen Grundharmonien sind durch chromatische Zwischentöne in der Unterstimme jedesmal ausgeziert, und aus dieser Kleinmalerei ergibt sich die Nuance der Zärtlichkeit, verstärkt durch die Beharrlichkeit, mit der in jedem Takt die nämliche Doppellinie von einem anderen Ausgangspunkt an gezogen ist.

B). Der Eintritt des Ges-dur ohne Modulation, plötzlich ruckweise. Dadurch wird das *forte* motiviert, die neue Klangfarbe, die stärker profilierte, mehr belichtete Oberstimme. Der Begleitrhythmus variiert in eine *ostinato*-Figur. Nach den verschiedenartigen Beispielen von „freien Rhythmen" und Taktmischungen bei Chopin wäre es vielleicht nicht zu kühn, dergleichen auch hier anzunehmen. Ich stelle die folgende Interpretation zur Diskussion, ohne mich für ihre Authentizität zu verbürgen: $\frac{3}{4}$ Takt in der rechten gegen $\frac{2}{4}$ in der linken. Die Begleitung, ohne das *espressivo* der Begleitfigur in A, besonders bei der Wiederholung im *pianissimo* wie das eintönige Murmeln eines Baches. (Man denkt an eine ähnliche Stelle zu Beginn des zweiten Tristanaktes: „Nicht Hörnerschall tönt so hold.") Nach dem schwankenden Rhythmus des Abschnitts B wirkt nun der Wiedereintritt des ursprünglichen Rhythmus bei Beginn des Teils C doppelt auffrischend:





Der Abstieg vom Höhepunkt (Takt 41—46) könnte verschieden phrasiert werden, am empfehlenswertesten dünkt mich die Phrasierung, die den Rhythmus des beherrschenden Begleitmotivs klar hervortreten läßt, dadurch die melodische Einheitlichkeit, die Ruhe der Klangentfaltung fördert:



Nr. 22. G-moll. Molto agitato.

Die Melodieführung dieses wilden, düsteren Nachstückes („leidenschaftlich tobend; wie ein Nachtlied der brandenden Meereswogen an felsiger Küste") nicht nur, wie der erste Anschein glauben macht, im Baß. Die rechte Hand geht über eine bloß synkopierende Begleitung hinaus.

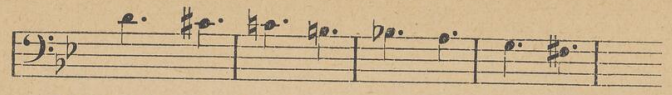
Einteilung: A) 8 + 8 Takte (G-moll.)
B) 8 + 10 „ (As-dur nach G-moll.)
C) *Coda* 7 „ (G-moll.)

Zwischen *forte* und *fortissimo* brandet die Wucht der Rhythmen. Bei der Geschwindigkeit der Bewegung regelt sich die richtige Phrasierung eigentlich von selbst, indem kein Fehler Zeit findet, sich geltend zu machen. Immerhin sei für das Bewußtsein des Spielers angemerkt, daß auch in diesem Stück fast alle Ausgaben schlecht phrasieren. Durchweg ist zu lesen:



Teil B, beim Eintritt des Des-dur-Akkords erklinge mit einer wilden Wut. Ein innerer Zwang regelt die melodischen Kontouren des Teils A: vier Takten aufsteigender Sequenz folgen vier Takte der nämlichen absteigenden Sequenz, in der Umkehrung, doch an einer Stelle (bei ✻) unterbrochen, um der allzugroßen, das Pedantische streifenden korrekten Symmetrie zu entgehen. Hier der melodische Auszug:





Die rechte Hand bringt nachschlagend eine Gegenmelodie, in ähnlichen Sequenzen, nur in rhythmischer Verschiebung. Richtig gespielt müßte das Stück klingen als beginne die rechte Hand ihren $\frac{6}{8}$ Takt immer um ein $\frac{1}{8}$ später als die linke. Hier eine aus der Mitte herausgegriffene Stelle. Man spiele, als wäre folgendermaßen notiert:



und so fort bis zum drittletzten Takt.

Durch den mit Bewußtsein hervorgehobenen Widerstreit der schärfsten Akzente in linker und rechter Hand erhält das Stück den Anschein einer wilden, elementaren Kraft.

Im ersten Teile A und in der *Coda* ist die rechte Hand sogar im $\frac{3}{4}$ Takt zu verstehen, also $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt gegeneinander verschoben:



Es wäre sogar anzuraten, das ganze Stück mit Willen umgekehrt zu spielen, also die verschobenen Takte der rechten Hand als das Primäre zu behandeln; die linke findet sich von selbst hinein. Das Lastende des $\frac{3}{4}$ Taktes gegen das Vorwärtsschiebende des $\frac{6}{8}$ Taktes gibt der Stelle ihren Ausdruck.

Die Harmonik des Stückes verzichtet auf besonders ausgesuchte Reize, begnügt sich mit dem selbstverständlich aus der Melodik Hervorgehenden, dadurch die elementare Wirkung des Ganzen noch erhöhend.

Das Des-dur (Takt 17) ist nicht, wie man zuerst glauben möchte als Tonika zu verstehen, sondern als Unterdominante von As-dur.

Nr. 23. F-dur. Moderato.

Ein zartes Frühlingsidyll: „Rauschen der Bäume. Auf schwankenden Zweigen schaukeln sich die Vöglein, hell und freudig klingt ihr Ruf."

Einteilung: $(5 \times 4) + 2$ Takte. Das ganze Stück gründet sich auf die viertaktige Anfangsphrase, die fünfmal erscheint, jedesmal eine Quarte oder Quinte höher. Das Ganze terrassenförmig bis in die höchste Höhe der Klaviatur aufsteigend. In F-dur, C-dur, F-dur, B-dur, F-dur stehen die fünf Absätze, in ihrem musikalischen Stoff einander völlig gleich, bis auf den vierten Absatz in B-dur, der eine melodische und harmonische Variante bringt, und dadurch Unterbrechung der drohenden Monotonie, wie auch wirksame Vorbereitung des Tonika-Eintritts des fünften Abschnitts in F-dur. Die in ununterbrochenem *legato* dahinfließende Figur der rechten Hand braucht eine konsequent durchgeführte Phrasierung, die alle Ausgaben ihr schuldig bleiben; auch Takt 3, 4 der linken Hand und die korrespondierenden Takte weiterhin werden meistens falsch phrasiert. Die folgende Einteilung wäre zweckentsprechend, obschon nicht die einzige brauchbare:



Das Harmonische bietet keine Schwierigkeiten. Es handelt sich um fünf harmonisch schlichte Kadenzen. Absonderlichere Zusammenklänge bringt erst der vorletzte Abschnitt, Takt 13—17, durch die Verwendung lang gedehnter Vorhalte Quart vor Terz: gewissermaßen ein Vorklang jener „Quartenakkorde" mit denen Schönberg und seine Gefolgschaft uns jetzt vertraut gemacht haben. Die Wirkung dieser hohen Quartenklänge, vom Pedal über zartem Fundament in der Schwebe gehalten, ist überaus ätherisch:



g — c — f und b — e — a über gehaltenem C klingen hier zusammen.

Nr. 24. D-moll. Allegro appassionato.

Dies gewaltig pathetische Stück ist Jahre vor den anderen Préludes entstanden. Chopin schrieb es in der größten Erregung (zusammen mit dem unheimlich düsteren a-moll Prélude und der sogenannten Revolutionsetüde) in Stuttgart im Jahre 1831 als ihn dort die Nachricht von der Eroberung Warschaus durch die Russen erreichte.

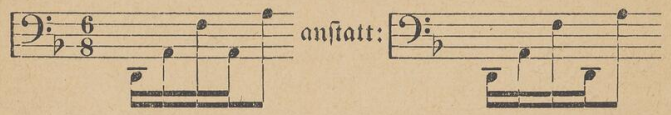
Das vierteilige, ziemlich ausgedehnte Stück wird von einem einzigen Thema bestritten.

I. Teil.	2 + 16 Takte,		(D-moll, über F-dur nach A-moll.)
II.	„ 2 + 16	„	(A-moll, über C-dur nach E-moll.)
III.	„ 6 + 8	„	(E-moll, e-moll, As-dur, Des-dur zurück nach D-moll.)
IV.	„ 15	„	(D-moll.)
Coda.	12	„	(D-moll.)

Das Thema in seiner pathetischen Deklamation von gewisser Ähnlichkeit mit dem Hauptthema der Beethovenschen „*Sonata appassionata*".

I. und II. Teil bis auf die Tonarten ganz egal. Teil II ist eine Wiederholung von I in der Dominante. Teil III mit der Fülle weiterführender Ausweichungen kann als Durchführungsteil gelten. Die Variante der dreiteiligen Liedform A B A in diesem Stücke besteht darin, daß A zu Anfang doppelt gebracht wird, erst in der Tonika, dann in der Dominante. Auch dies Stück, gleich Nr. 22 kennt bis auf vier *piano*-Takte nur die Stärkegrade vom *f* an aufwärts bis *fff*. Innerhalb dieses weit gedehnten *forte* eine gewaltige Klangsteigerung zu erzielen, ist das technisch, sehr schwierige Spielproblem. Die weitgriffige Baßfigur hat ihre besondere Schwierig-

keit in den mächtigen Sprüngen, die in jedem Takt zweimal vorkommen. Eine naheliegende Erleichterung bestände darin, wenigstens ab und zu den Duodecimensprung durch einfachen Oktavsprung zu ersetzen, in den ersten zehn Takten also zu spielen:



Obschon auch diese Figur schon sehr klangvoll ist, würde sie doch dem Stück einen wesentlichen Zug wegnehmen, nämlich die wilde Kühnheit der Leidenschaft, die sich sowohl in den verwegenen Baßsprüngen zeigt, wie auch im Duktus der Melodie, in den pfeilschnell sausenden, auf- und abwärts fegenden Skalenläufen, den in mächtigen Fällen abstürzenden Arpeggien. Ein erstaunliches Beispiel für die klanglichen Möglichkeiten des zweistimmigen Klaviersatzes, mit dem das Stück in der größeren Hälfte auskommt — natürlich tut das Pedal dabei seine volle Schuldigkeit. Erst im vierten Abschnitt, bei der Reprise wird die Harmonie voller: Oktavengänge mit stärkster Wirkung und rasche chromatische Terzenläufe kommen hinzu.

Das Harmonische bietet kaum Schwierigkeiten für das Verständnis. Die erste Hälfte breiflächig, über ostinaten Baßfiguren, erst in d-moll später in a-moll. Mehr Bewegung erhält die Harmonie erst im III. Teil, oben als Durchführung charakterisiert. Sehr wirksamer Unterdominantenschluß:



Die Akkorde d, gis, h, f und d, gis, b, f (sechs Takte vor dem Schluß) sind Varianten der Unterdominante: g, b, d, f.

Prélude. Cis-moll, op. 45.

Elisabeth Ezernicheff gewidmet.

Dies Stück, 1841 erschienen, steht außerhalb des Rahmens der 24 Préludes des op. 29. Harmonisch ein Seitenstück zum G-dur-Nocturne (Nr. 12), indem hier wie dort das ganze Stück auf die wechselnde Klangfarbe vieler Tonarten gestellt ist: eine kurze melodische Phrase wird in vielfachen Wiederholungen durch eine Menge Tonarten geführt, in immer neue Beleuchtung gestellt. Die moderne, koloristische Auffassung der Harmonik, ihre impressionistischen Tendenzen schon hier sehr stark ausgeprägt. Schubert hat bisweilen ähnliches, wennschon nicht mit so klarem Bewußtsein der neuen Kunstmittel. Die harmonische Analyse des Hauptteils, von Takt 5 an bis zur Cadenza vor dem Schluß wird die Tonartenverhältnisse klar machen:

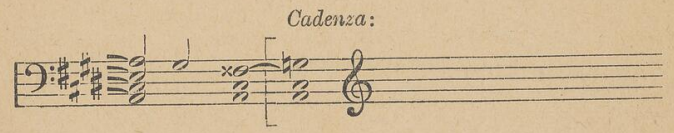












Die ersten einleitenden sechs Takte sind eine mit durchgehenden Akkorden ausgezierte cis-moll Kadenz. Die Cadenza am Schluß besteht aus zwei langen Sequenzen, die erste über ein stufenweise absteigendes Motiv, die zweite aufwärts gerichtet. In der *Coda* schöne Verwendung des neapolitanischen Sextakkords fis, a, d in der cis-moll Kadenz.

Aufbau dreiteilig:

I. Teil: 4 Takte Einleitung
+31 "
II. " 32 "
III. " 32 " , die *Cadenza* und *Coda* mitgezählt.
99 Takte.

Das Stück kommt mit zwei Motiven aus:



Die glitzernde, schillernde Wirkung der *Cadenza* (zu vergleichen dem Spiel der Lichter auf geschliffenen Glasprismen) rührt her von dem sehr raschen Wechsel der Akkorde. Jeder einzige Ton der langen Passage erhält seine Harmonie. Die klassische Musik kennt diese Überfülle einander verdrängender Akkorde nicht. Liszt hat dergleichen häufig, die neuere Musik übt diese Unrast der Harmonie oft bis zum Übermaß. Die Chopinsche *Cadenza* durchaus ornamental, koloristisch aufzufassen, nicht gefühlsmäßig. Improvisatorische Freiheit kommt dem Vortrag des Stückes im Ganzen zu.

Fünftes Kapitel.

Die Impromptus.

In seinen vier „Impromptus" betitelten Stücken greift Chopin eine Bezeichnung auf, die Franz Schubert zum ersten Male anwendete. Schubert wie Chopin nennen Impromptu ein Stück in großer dreiteiliger Liedform mit Trio in der Mitte, das in seinem Hauptteil einem beweglichen Tonspiel sich hingibt, und durch ein ruhigeres, melodiöses Trio den Kontrast bewirkt. Chopins Nocturnes verwenden die große dreiteilige Liedform im umgekehrten Sinne, indem einem getragenen und langsamen Hauptteil ein bewegliches Trio gegenübergestellt wird. Das Phantasieartige, Improvisationsmäßige, das gemeinhin für das „Impromptu" (vom lateinischen in promptu = „in Bereitschaft") in Anspruch genommen wird, wäre bei Chopin nur mit dem zweiten Fis-dur Impromptu zu belegen, und auch da ist das Phantasieartige mit besonders verfeinerter Satztechnik nur die Verkappung eines fein gefügten Organismus, wie bei der näheren Analyse dieses Stückes gezeigt werden soll.

Innerhalb des Chopinschen Kunstwerks nehmen die Impromptus eine Mittelstellung ein zwischen den eigentlichen lyrischen Poemen höchsten Fluges und den geistvollen, eleganten Stücken, mit denen Chopin die Salonmusik veredelt hat.

Nr. 1. As-dur. op. 29.

Erschienen 1838. Der Gräfin von Lobau gewidmet.

Große dreiteilige Liedform: A, B, A.

A) Einteilung 8 + 10 + 12 + 4 Takte. Der spielerische Reiz dieses feinen Stückes liegt in der Auflösung der Melodie in eine ununterbrochen fließende, anmutig, gleitende, in angenehmem Wechsel steigende und fallende Triolenfiguration: ein graziöses, belebtes Spiel der Linien. Die folgende Skizze zeigt den melodischen Kern, zugleich die Ausbuchtungen der achttaktigen Perioden in zehn und zwölf Takte und den Zusammenhang der Harmonien. Es wäre pedantisch, wollte man sich bemühen, den melodischen Kern beim Vortrag klar herauszuschälen. Es genügt, wenn der Spieler ihn im Bewußtsein hat. Gerade das Umspielen dieser melodiestützenden Töne, ihr Aufgehen in dem flüssigem Tongewoge macht den klanglichen Reiz aus. Von besonderem klavieristischem Klangreiz die in Sextakkorden zierlich herabfallende Tonkaskade Takt 15—17, und die von der Höhe in weitem Schwunge abstürzende Figur Takt 23—31, mit ihrer Akzentverschiebung: 4×3 Achtel in der linken Hand gegen 6×2 Achtel (nachschlagend) in der rechten.

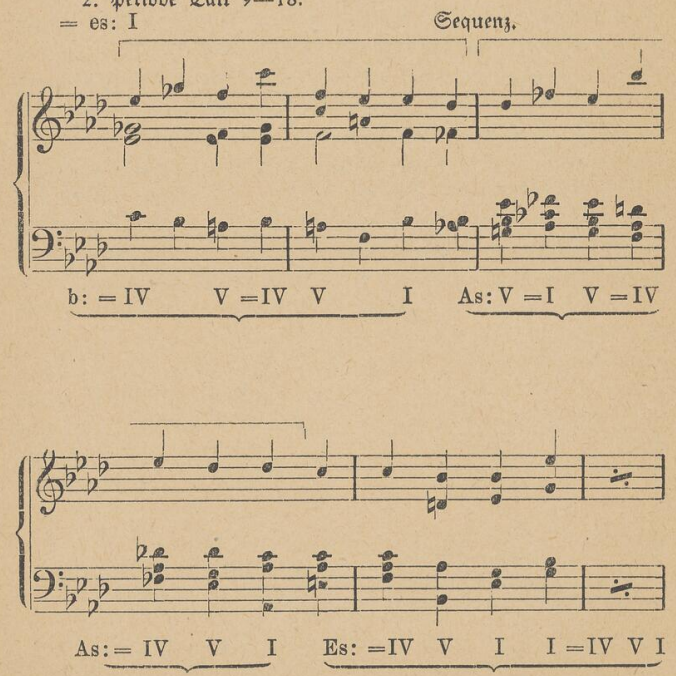
Man beachte den Abstieg von diesem Gipfelpunkt des Stückes: das *rubato*, erst *poco ritenuto*, dann *accelerando*, schließlich *smorzando*, das ganze ein langes *diminuendo*. Die stark betonten Sextenfolgen der Oberstimme verkleinern sich in Terzen, schließlich bleibt nur ein chromatisches Gemurmel übrig, siebenmal halbtaktig wiederholt, beim *smorzando* hübsch variiert durch leise melodische Betonung der Oberstimme in Vierteln.

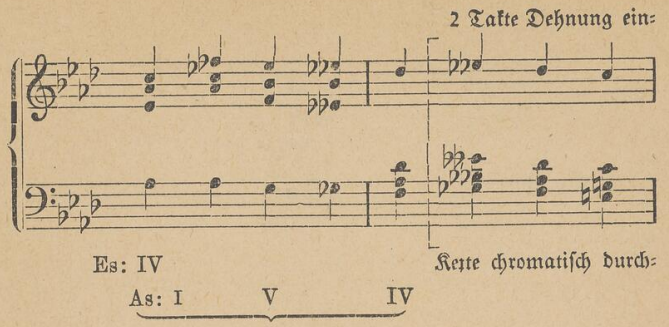
1. Periode Takt 1—18.





2. Periode Takt 9—18.

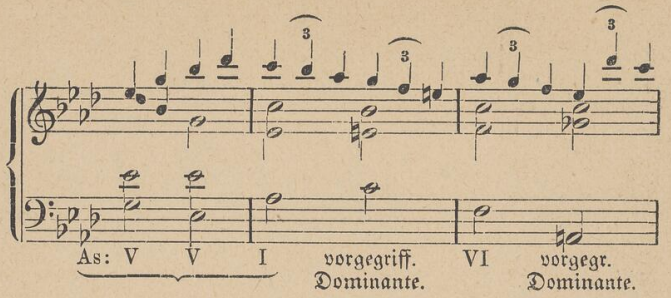






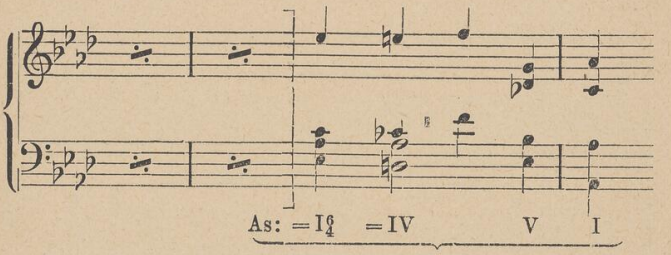
3. Periode Takt 19—31.





4 Takte Dehnung eingeschoben.





B) Triomäßiger Zwischensatz in F-moll.

Einteilung: 6 × 8 Takte, über 2 achttaktige Melodien a und b, in der Anordnung: a + a, b + b + b + b.

Der Teil b erscheint in vier Varianten, jedesmal phantasievoll anders figuriert, ein hübsches Beispiel für Chopins meisterliche Handgriffe im Klaviersatz. Der dritte Hauptteil wiederholt das erste A und fügt eine *Coda* von 15 Takten hinzu.

Anlage und Ausführung dieses Impromptu erinnern an Schuberts Es-dur Impromptu, op. 90, Nr. 2. Vielleicht liegt eine direkte Beeinflussung vor, falls im Jahre 1838 dies Schubertsche opus schon im Druck vorlag. Ebenso bemerkenswert wie die Aehnlichkeiten beider Stücke sind aber auch ihre Verschiedenheiten, die für beide Meister bezeichnend sind: bei Chopin eine Eleganz und (im feinsten Sinne) Salonatmosphäre, ein Raffinement das dem naiveren Schubert fremd ist.

Nr. 2. Fis-dur. Allegretto op. 36.

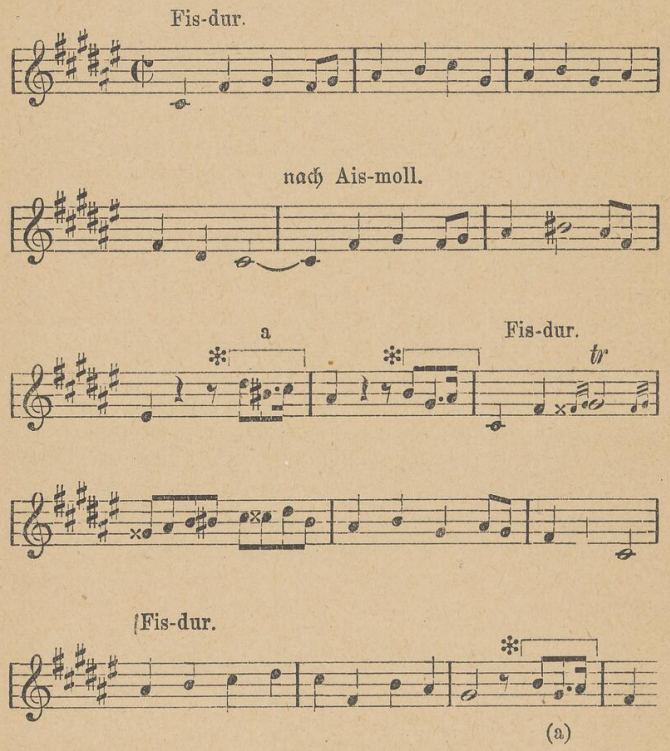
Erschienen 1840.

Das bedeutendste der vier Impromptus, eine der wertvollsten Kompositionen Chopins überhaupt. Mit seinen fünf verschiedenen Rhythmen erscheint das Stück auf den ersten Blick locker gefügt, bei näherer Bekanntschaft zeigen sich jedoch enge Bindungen zwischen diesen fünf Abschnitten. Die Einteilung ist:

I.	Takt	1—30.
II.	„	30—38.
III.	„	39—60.
IV.	„	61—73.
V.	„	73—101.
Coda		101—110.

I. Die 30 Takte des ersten Abschnitts sind Erweiterung einer 16taktigen Periode. Eine volksliedartige Melodie bukolischen Gepräges liegt zugrunde. Überzählig sind die sechs Takte Vorspiel und die echoartigen Wiederholungen am Ende der viertaktigen Phrasen. Strenges dreistimmiges Gefüge, unter der Melodie zwei Begleitstimmen duettierend. Ein ostinates abwärtssteigendes Viernotenmotio gibt der Tenormelodie ihr Gepräge. An den Echostellen löst sich

zweimal die Sopranmelodie in ein feines zartes Tongerieſel auf. Die folgende Skizze zeigt die 16taktige Grundmelodie, aus den Dehnungen herausgeſchält.



Das mit ✻ bezeichnete Motiv beſonderer Beachtung wert, weil aus ihm die Melodie des

II. Abſchnitts, Takt 30—38, hervorwächſt. Dieſe Melodie iſt thematiſch, wie auch klanglich die Antwort auf Teil I. Die thematiſche Beziehung geht aus der folgenden Gegenüberſtellung hervor:



Die klangliche Antwort von II auf I liegt im Klangkontraſt: Teil I in tiefer und mittlerer Lage, Teil II in hoher Lage. Wie ein Chor von Blasinſtrumenten im Gegenſatz zu dem Schalmeienſolo des erſten Teils mit ſeinen Echos, Trillern, frei phantaſierenden Läufen. Dieſe feierlich-heitere köſtliche zweite Melodie (ihr ſonorer Klang beruht auf dem Vorherrſchen des Cis-dur Akkords in verſchiedenen Lagen durch Pedal gehalten) vermittelt den Übergang zu der ganz neuen Stimmung des

III. Abſchnitts. Scharf markierte, martialiſche Rhythmen, wie Trompeten und Paukengetön. Auch hier wieder thematiſche Bindung durch das ſchon in Teil I und II wirkſam geweſene punktierte Motiv a. Sein Rhythmus, jetzt im *forte* und in die Bäſſe wie in die Melodie gelegt, beherrſcht den ganzen Teil. 5×4 Takte in glänzender klanglicher Steigerung. D-dur, A-dur und G-dur beherrſchen dies chevalereske Intermezzo. Vom ſtärkſten *fortissimo* raſches *diminuendo* zum *piano* mit plötzlicher Modulation von G-dur nach F-dur, und Rückleitung zum Hauptthema, jetzt in F-dur. Der Schluß des Abſchnitts III ſo eingerichtet, daß das Hauptthema ihm als Antwort dient, ſo daß nun wiederum zwiſchen Teil III und dem folgenden Teil IV enger thematiſcher Zuſammenhang vorhanden. Man vergleiche:

Takt 55.



Takt 59, 60, 61.



Die harmonischen Verhältnisse beim Übergang von D-dur nach F-dur sind hier ersichtlich. Angelpunkt des Überganges ist der Akkord gis d f im zweiten Takt, der in der Form gis, h, d, f = gis, h, d, eis für die Subdominante g, h, d, e in D-dur eintritt. Andererseits jedoch ist gis, h, d, f = h, d, f, gis Variante des Akkordes b, d, f, g und vertritt so gleichzeitig die Unterdominante von F-dur:



Reizvolle dissonante Reibungen im dritten und vierten Takt durch den Querstand gis – g (das g ist gerechtfertigt als Wechselnote zwischen den beiden f); die kleine Sekunde beim Zusammenklang e, f; die große Septime: as, des, g. Der Akkord h, des, f, as im vorletzten Takt ersetzt b, d, f, gis als zweite Variante der Unterdominante von F-dur. Die Wirkung dieses Überganges von D nach F merkwürdig kühl und schattig, von durchaus koloristischer, impressionistischer Tendenz.

Abschnitt IV ist aufzufassen als Reprise von Teil I, aber einen halben Ton tiefer (F-dur anstatt Fis-dur), zweifellos mit der Absicht beim Eintritt von Fis-dur (Takt 73) wiederum einen ähnlichen klangimpressionistischen Effekt zu bewirken. Die ganze F-dur-Stelle im *pp* mit einer in murmelnde Triolen aufgelösten Begleitung. Der plötzliche Eintritt des Fis-dur von aufhellender, aufleuchtender Wirkung. Hier die harmonische Deutung der Stelle:



in noch mehr vereinfachter Form:



Der Akkord d, fis, a, c bewirkt die Drehung. Er schließt sich an F-dur, und die Parallele d, f, a, c durch

einfache chromatische Alteration des F in Fis, wird als d, fis, a, c sofort enharmonisch umgedeutet zu d, fis, a, his = his, d, fis, a = h, d, fis, a = Subdominante der Fis-Tonalität. Es folgt

Abschnitt V, Fis-dur (Takt 73—81), in dem das Hauptthema aus der leicht verhüllenden Triolenfiguration mit etlichen Varianten deutlich herausklingt. Nach acht Takten Eintritt der fünften rhythmischen Variante des Stückes: $\frac{1}{32}$ Figuration in der rechten Hand gegen $\frac{1}{8}$ der linken. Näheres Lauschen auf den inneren Gesang der bezaubernd schön klingenden Stelle enthüllt auch den thematischen Zusammenhang mit dem Hauptgedanken des Impromptu. Man könnte nämlich zwischen rechte und linke Hand als kontrapunktierende Mittelstimme das Hauptthema ganz zwanglos hineinsetzen. Es schwebt gleichsam mehr geahnt als wirklich gehört in dem duftigen Tongespinst:





In freier Phantasie (in Fis-dur kadenzierend) verliert sich diese Figuration in der Höhe der Klaviatur, im zartesten *pianissimo* verklingend. Mit glücklichster Wirkung greift die *Coda* auf das feierliche Chor-Motiv des zweiten Abschnitts zurück. Das in den Aether sich verlierende Klanggerinnsel wäre trotz seiner zauberhaften Wirkung kein passender Schluß für das Stück gewesen, das sich im D-dur-Trio zur glänzendsten Klangentfaltung steigert. Zudem verlangt das ergreifende und hinreißend schöne Chormotiv zu seinem Recht zu gelangen; nur einmal gehört hat es nicht genug Gewicht.

Nr. 3. Ges-dur. op. 51.

1843 erschienen. Der Gräfin Esterhazy gewidmet.

In großer dreiteiliger Liedform.

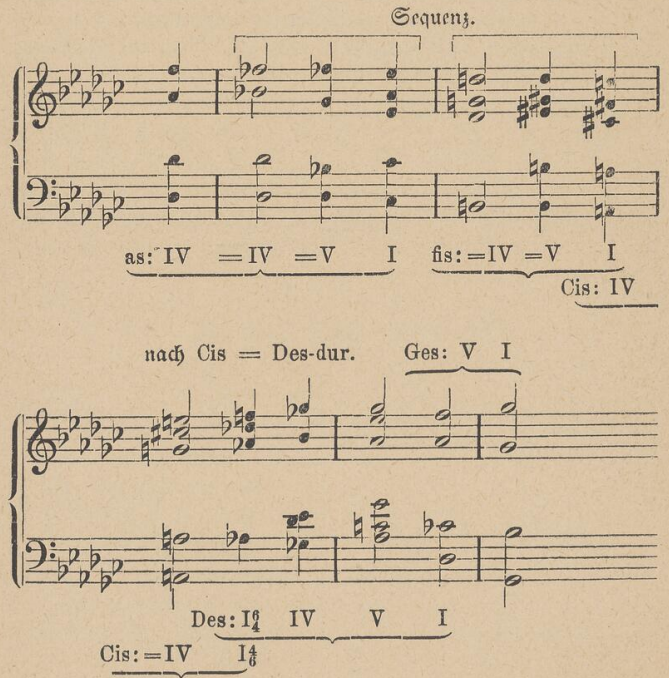
I). 2 Takte Vorspiel. 8 + 8 Takte A (Ges-dur).
8 „ B (Durchführung mit Ausweichungen nach As-moll, Fis-moll, zurück nach Ges).
14 „ A (Ges-dur).
8 „ *Coda* (Ges-dur).

II). Trio.
8 „ A (Es-moll, B-dur, Es-moll).
4 „ B (Des-dur, As-dur).
4 „ A (B-moll).
8+3 „ A (Es-moll).

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

III). Gekürzte Reprise v. I. 14 Takte A (Ges-dur).
8 „ *Coda.*

Ein Seitenstück zum ersten As-dur Impromptu. Wiederum ist die Triolenbewegung in beiden Händen, die anmutig gebogene Linienführung das Motiv des Stückes. Von besonderem Klangreiz die dreistimmige Fassung (Takt 11—15). Harmonisch im Grunde einfach, erhält die Stelle ihre Färbung durch zahlreiche in zwei Stimmen hindurchgleitende dissonante Reibungen. Die harmonischen Zusammenhänge im Durchführungsteil B (Takt 19—27) sind folgendermaßen zu verstehen:



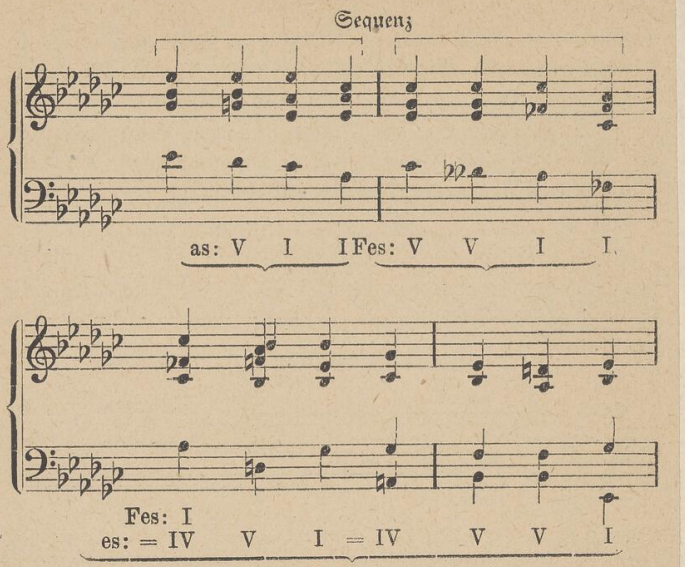
Der Übergang von fis-moll nach Des und Ges-dur kommt zustande (im drittletzten Takt durch enharmonischen

Austausch von Des, f, as für cis, eis, gis). Die Wiederholung des Hauptthemas durch leicht ersichtliche Schlußdehnungen und Wiederholungen von 8 auf 14 Takte gebracht, dazu noch eine *Coda* von 8 Takten.

Die Baßmelodie des Trio (Takt 49 und folgende) in vielen Ausgaben durch falsche Phrasierungen entstellt. Sinngemäß wäre die folgende Einteilung:



Harmonischen Kommentar erfordert wohl nur die zweite Viertaktphrase des Trio die sich von es-moll mittelst Sequenzen über as-moll und Fes-dur zurück nach es-moll dreht:



Nr. 4. Cis-moll. op. 66.

Entstanden wahrscheinlich 1839. Von Chopin selbst nicht herausgegeben, erst 1855 nach seinem Tode aus dem Nachlaß erschienen.

Große dreiteilige Liedform.

I).	4	Takte	Einleitung.
	8	„	A (cis-moll).
	8 + 4	„	B (E-dur).
	16	„	A (E-dur, Reprise und *Coda*).
II). Trio.	2	„	Einleitung.
	8 + 8	„	A (Des-dur).
	4	„	B (As-dur)
	8	„	A (Des-dur)

III). = I). erweitert durch eine *Coda* von 20 Takten.

Das viel mißhandelte Stück — es bietet weder im Bau noch in der harmonischen Behandlung besonders Verwickeltes — gewinnt, wenn man ihm die Sorgfalt der Phrasierung zuteil werden läßt, die ihm die Ausgaben

schuldig bleiben. Die unablässig dahinlaufende $\frac{1}{16}$ Figur der rechten Hand wird mit *legato* Bögen über ganze und halbe Takte so summarisch abgetan, daß alle sonst möglichen Feinheiten der Artikulation darüber verloren gehen.

Die Takte 11—16 wären sinngemäß folgendermaßen zu gliedern:

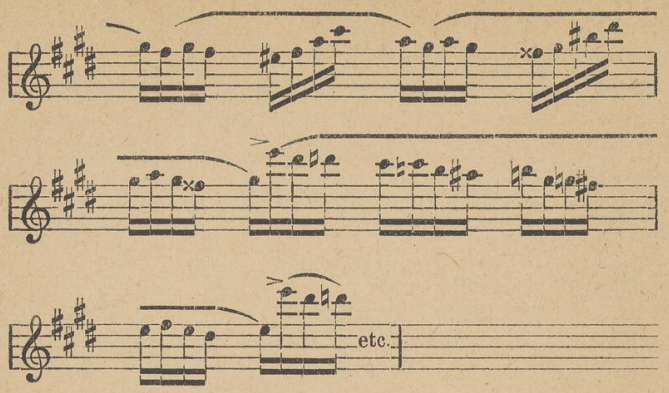


Die Parallelstelle Takt 17 ff. mit dem Akzent auf dem 2. Sechzehntel spiele man, als wäre der Taktbeginn um ein $\frac{1}{16}$ nach rechts geschoben, wie die folgende Schreibweise andeutet:



Takt 31 ff.





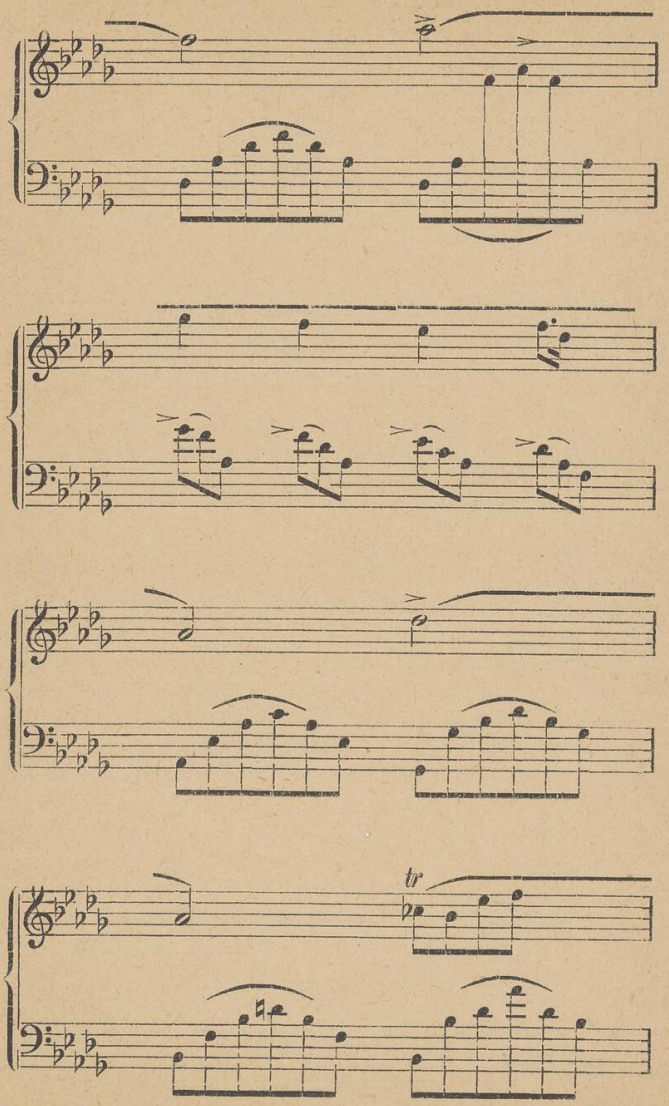
Takt 37 ff.



könnte man entweder wie über, oder wie unter den Noten angezeigt ist, phrasieren.

Das Trio in Des-dur, mit seinen vielfachen Wiederholungen ist kunstloser als sonst bei Chopin üblich. Durchdachte und durchfühlte Phrasierung sowohl in der rechten, wie in der linken Hand befreien es von der Banalität, die gerade diesem Stück ungeschickte Hände anheften. Hier ein paar Proben, wie die Sünden der Ausgaben in der Notierung zu tilgen wären:











weiterhin:



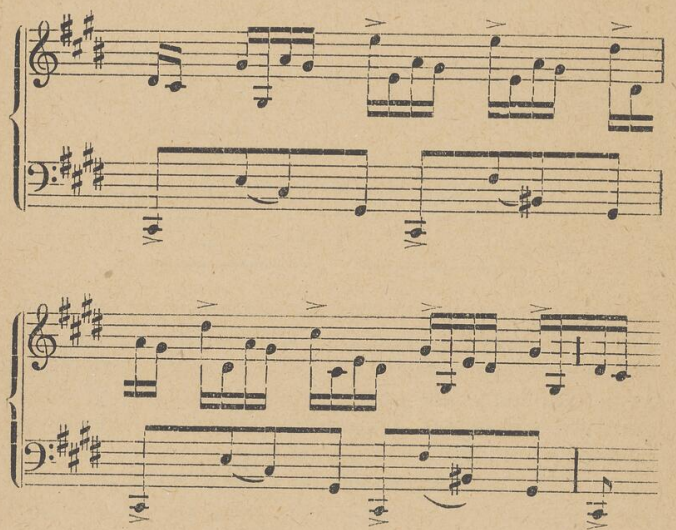




Die leierkastenmäßig abgerollte Sextolenfigur der linken Hand mit ihren Bögen über halbe und viertel Takte hinweg verliert ihre Langeweile, wenn man sie durch Phrasierung gleichsam auf zwei Instrumente verteilt, *pizzicato* Bässe und nachschlagend figurierende Bratschen. Es genügt schon diese Absicht in der Vorstellung zu haben, um das richtige Maß für An- und Absetzen der Phrasen zu haben. Die Gesamtwirkung braucht dabei nichts hart abgerissenes zu haben, sondern kann ihr weiches *legato* wahren, wird aber belebter sein. Das letzte Achtel jeder Sextole ist immer auftaktig zu verstehen, nicht als Schluß der vorhergehenden Gruppe, sondern als Auftakt der folgenden. Ein verständiger Pedalgebrauch muß nachhelfen.

Die klanglich und klavieristisch besonders interessante *Coda* des ganzen Impromptu verlangt durchaus eine rhythmische und metrische Interpretation, weil die gedruckten Ausgaben teils nachlässig, teils lückenhaft in der Bezeichnung sind. 21 Takte vor dem Schluß schreibt Chopin eine Akzentverschiebung vor: fünf Takte hindurch

soll in der rechten Hand das 2. 4. 6. 8. Achtel betont werden, anstatt des 1. 3. 5. 7. Da die linke Hand aber die regelmäßigen Akzente beibehält, kommt ein wirkungsvoller rhythmischer Gegensatz zwischen beiden Händen zustande, den es mit Bewußtsein klanglich auszunutzen gilt. Die Stelle verstehe ich folgendermaßen (auch hier ist die Figur der linken Hand aus dem öden gleichmäßigen *legato* ins Auftaktige umzudeuten):



Weiterhin sind die Akzente in der rechten Hand nicht mehr vorgeschrieben. Soll nun wieder die regelrechte Betonung eintreten, oder setzt Chopin die selbstverständliche Fortsetzung der Akzentverschiebung bis zum Schluß voraus? Ich neige zu der letzteren Ansicht, weil die Begleitfigur bis zum Ende ihre charakteristische Zusammensetzung mit dem Oktavsprung an derselben Stelle beibehält. So wäre also der Eintritt des Trio-Themas in der linken Hand so aufzufassen, als ob der Viervierteltakt der rechten gegen den der linken um $\frac{1}{8}$ verschoben wäre:



Es ist für die meisten Ohren nicht leicht, sich in eine so ungewohnte Klangvorstellung und Akzentverteilung einzufühlen. Wer sein rhythmisches Empfinden so verfeinert, wird an dieser Stelle z. B. empfinden, wie ein schwebender Klang der Melodie entsteht, wie aus der glatten Bamalität des glatt durchgeführten $\frac{4}{4}$ Taktes etwas Spirituelles, Verfeinertes wird, die Melodie gleichsam zu atmen beginnt, ihre seelische Regung kund gibt.

Sechstes Kapitel.

Die Mazurken.

Die Mazurka ist (noch mehr als die Polonaise) der eigentliche polnische Nationaltanz. Sie kommt in verschiedenen Abarten vor. Der in der Warschauer Gegend heimische Mazur im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt wird charakterisiert durch den Akzent auf drei, zum Unterschied von der Polka-Mazurka. Der Kujawiak ist ein Bauerntanz; er hat oft schwermütige Melodie und langsames Tempo, steht oft in Moll, zeigt sein Alter bisweilen durch Kirchentonarten. Der Kujawiak schlägt am Schluß manchmal in den raschen Oberek über. Alle diese Abarten kommen in den Chopinschen Mazurken vor.

Was den Stimmungsgehalt der Mazurken angeht, so sei es mir gestattet, aus meiner Chopin-Biographie ein paar charakterisierende Sätze hier zu zitieren:

„Bewegt sich Chopin in den Walzern fast ausschließlich im Salon, sind die Polonaisen vorwiegend aristokratischer Art, so tritt im Gegensatz dazu in den Mazurken das Ländliche in den Vordergrund. In ihnen ist künstlerisch gestaltet, was Chopin bei seinen Besuchen auf dem Lande erlauschte. Man sieht die Bauern beim Tanze, Hochzeitsszenen, Burlesken (wie in op. 17, 4 z. B. in Polen ‚kleiner Jude', Zydki genannt), Idyllisches und Erotisches, Landschaftliches, alles findet sich darin. Man hört die Weidenflöte des Hirten, den Dudelsack, die Geige. Ueber manchen Stücken weht es wie kühle Morgenluft, andere haben den Wirtshausdunst. Aber auch die elegante Salonmazurka in ihrer ganzen Verve findet sich. Da hört man, wie Liszt es ausdrückt ‚das Klingen der Degen' oder ‚das leichte Rascheln des Tülls und der Gaze, das Geräusch der Fächer, das Klappern von Schmuckstücken'. Nicht immer klingt ein vergnügter Ton hindurch. Manche Stücke sind von einem kläglichen Humor erfüllt, andere tiefernst, sogar traurig und niedergeschlagen, manche fieberhaft erregt, fernes Kampfgetön klingt hinein, ein leiser Trompetenstoß, ein gedämpfter Wirbel wie von weitem herübergeweht. In anderen wieder herrscht kecke Kampfeslaune, in mächtiger Steigerung schreiten sie fort. In allen hat Chopin die pikante Rhythmik der slavischen Volksweisen voll ausgenutzt und geistreich in eigener Art behandelt."

In Rhythmik und Harmonik, in Fülle der melodischen Erfindung gehören die Mazurken zu den reichsten und wertvollsten Chopinschen Werken. Sie richtig zu spielen, muß man allerdings die polnische Volksmusik gut kennen, und daher kommt es, daß selbst gute Pianisten anderer Nation mit den Mazurken nichts rechtes anzufangen wissen.

Nr. 1. Fis-moll. op. 6 Nr. 1.

Op. 6. 3 Mazurken entstanden wahrscheinlich vor 1831. Gewidmet der Gräfin Pauline Plater, in deren Pariser Haus Chopin wie ein Familienangehöriger aus und ein ging.

Form rondoartig mit zwei Zwischensätzen. Die Wiederholungen nicht mitgerechnet ist der Aufbau:

16a 8b 16a 16c 16a

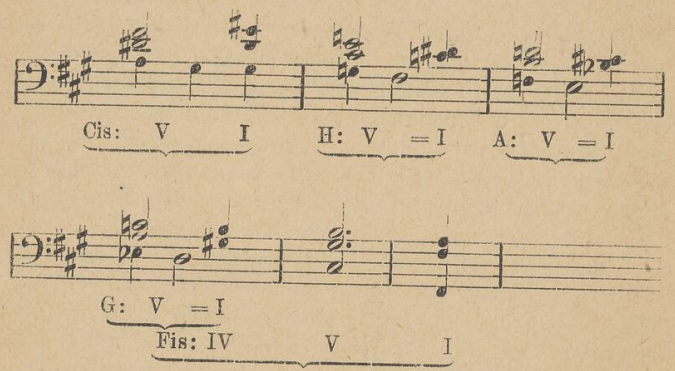
Der Hauptsatz a das erste Mal *piano*, das zweite Mal *forte*, das letzte Mal wieder *piano*. Das Thema des Hauptsatzes von schöner Wölbung: Der Vordersatz von Tonika zu Dominante aufsteigend (fis bis cis), Taktordnung „Leicht-schwer", der Nachsatz abwärtsgleitend, mit chromatischen gleitenden Durchgangstönen, Mittelstimmen in Terzen, Taktordnung umgekehrt: „Schwer-leicht", also weicher gegenüber dem energischer aufstrebenden Vordersatz. Das „*rubato*" mit dem der zweite Achttakt (Takt 9) beginnt, wird ausgeglichen durch das *ritenuto* des Nachsatzes, der in seinem stilleren akkordischen Gefüge, seinem *piano* und *legato* sich wirksam von seinem Vorgänger abhebt. Zu jeder dieser Perioden fügen sich gleichsam ein männlicher und ein weiblicher Teil zusammen.

Der erste Zwischensatz wilder und heftiger mit seinen vier *fortissimo*-Schlägen von zwei zu zwei Takten,

seiner wehklagenden Chromatik, seinen verminderten Terzen (his—d) und Querständen (dis gegen d).

Der zweite Zwischensatz *scherzando*, wie ein Schellengeläute mit den klingelnden Vorschlägen. Beide Zwischensätze gegen den Hauptsatz gut kontrastierend. Das ganze Stück hindurch beachte man den schönen Fluß der Mittelstimmen und hebe sie unaufdringlich gesangvoll hervor. Dem Abschluß des zweiten Zwischensatzes kommt ein besonderer Nachdruck zu: Das Herabgleiten der Mittelstimme von cis, über his, h, a, gis nach fis bringt einen schwermütigen Akzent in das *scherzando*, der den Übergang zum Hauptthema aufs schönste vermittelt.

Die harmonischen Verhältnisse einfach. Die Haupttonart Fis-moll durchaus vorherrschend, daneben die verwandten Tonalitäten A-dur (Takt 3, 4 und vor dem Schluß des Hauptthemas), Cis-dur (erster Zwischensatz). Die chromatischen Rückungen (Takt 5–8) aufzufassen als eine Modulation von A-dur nach Fis-moll vermittels absteigender Sequenzen: Die Kadenzen von Cis, H, A, G, Fis folgen einander, meistens wird der tonische Dreiklang am Ende eines jeden Taktes variiert durch eine chromatische Alteration:



Ihrer ganzen Haltung nach kommt diese Mazurka dem Kujawiak nahe.

Nr. 2. Cis-moll. op. 6, Nr. 2.

Aufbau: I). 8 Takte a (Gis-dur).
8 b (cis-moll).
8 c (Gis-dur).
8 a (cis-moll).
Trio II). 8 d (A-dur lydisch).
8 d (Gis-dur).
Reprise III). 8 a (Gis-dur).
8 b (cis-moll).
8 b (cis-moll).

Im Ganzen:

I. Teil	a	b	c	b		
Trio					d	e
Reprise	a	b		b		

I. Dominantanfang. Das cis-moll-Stück wird präludiert von dem achttaktigen Abschnitt a in Gis-dur. Diese Einleitung eine ländliche Dudelsackmusik, mit den für die Mazurka oft charakteristischen Betonungen auf das zweite Viertel des Taktes.

Man beachte das ganze Stück hindurch die reizvolle Klangabwechslung der melodieführenden Stimmen. In Abschnitt a) spielt der Tenor in b) löst ihn der Sopran ab, in c) der Alt, dann wieder Sopran, im Trio Alt und Sopran, in der Reprise Tenor und Sopran.

Für Abschnitt c sei folgende Phrasierung vorgeschlagen:



Die Harmonik ohne besondere Schwierigkeiten. Nur im Abschnitt d, dem Trioteil kann man über die Tonali-

tät im Zweifel sein. Handelt es sich um E-dur oder um A-dur? In Wirklichkeit liegt ein A-dur mit erhöhter Quarte dis vor, also transponierte lydische Tonart, der wir übrigens nicht selten in den Mazurken begegnen werden. An diesen Stellen treten Einwirkungen alt-überlieferter slavischer Volksmusik zu Tage. Der folgende Abschnitt kann sowohl als Gis-dur wie als Cis-dur aufgefaßt werden. Ich entscheide mich für Gis-dur wegen der unmittelbar darauf folgenden, zweifellos als Gis-dur aufzufassenden Reprise.

Diese Mazurka nähert sich dem Kujawiak.

Nr. 3. E-dur. op. 6, Nr. 3.

Aufbau:

I).	8 a	(E-dur).
	8 b	(E-dur nach H-dur).
	4 a	(H-dur).
	8 b	(E-dur nach H)
	4 a	(H-dur).
II). Trio	2×8 c	(H-dur, eis-moll, E-dur).
	8 d	(E-dur, lydisch).
	2×8 e	(E-dur).
III). Reprise	4 a	(A-dur).
	8 b	(E-dur).
	4 a	(H-dur).
	8+2 b	(E-dur).

Im Ganzen:

I).	a	b	a	b	a			
II).						c	d	e
III).	a	b	a					

Die einleitende Phrase a) erscheint refrainartig, im Ganzen fünfmal, in den Tonarten E-dur, H-dur, A-dur; jedesmal jedoch folgt ihr die Phrase b in E-dur. Dadurch reizvolle Variante des Eintritts von b. Die Phrase bringt wieder die ländlichen Dudelsack- oder Fagottquinten,

in dem charakteristisch verschobenen Mazurka-Rhythmus, mit starkem Akzent auf den dritten Taktschlag. Manche Ausgaben notieren den Anfang noch regelloser, mit Akzenten manchmal auf zwei, manchmal auf drei. Da aber im weiteren Verlauf bei der Wiederkehr des Abschnitts a) die Akzente auf zwei niemals wiederkehren, so wird es sich wohl beim Beginn um einen alteingesessenen Druckfehler handeln.

Harmonik einfach. Im Abschnitt d des Trio wiederum transponiertes Lydisch, E-dur mit ais. Elegante Harmonisierung des Abschnitts e: dieselbe Phrase zweimal verschieden harmonisiert, das Ganze eine ununterbrochen chromatisch absteigende Tonreihe im Baß. Zu deuten als eine mit chromatischen Durchgangsakkorden, Wechseldominanten und eingeschobenen Dominanten ausgezierte A-dur Kadenz. Hier folge die Stelle samt Deutung der harmonischen Zusammenhänge und Verbesserung der unzulänglichen Phrasierung:





Nr. 4. Es-moll. op. 6, Nr. 4.

Kurz und einfach im Bau: 8 a, 8 b, 8 a mit Wiederholungen. Die schwermütige Weise erhält einen seltsamen Reiz durch das *„Presto manon troppo“*. Der Tanz eines Sonderlings, der Schwermut zugleich zum Ausdruck bringt und vertreiben möchte, durch die Beharrlichkeit mit der er sein Liedchen summt und sich dreht. Akzente von hartnäckigem Trotz und Wut sind in *sforzati* eingemischt. Sie erheischen beim Vortrag gehörigen Nachdruck. Ein köstliches primitives Stückchen und doch eine Charakterstudie. Besondere technische Erläuterungen erheischt die Komposition kaum. Der Mittelteil b verträgt stärkere Tongebung, ein *mezzo forte* gegenüber dem *piano* des ersten und letzten Abschnitts. Die Abschnitte a) in es-moll; Abschnitt b wandert mit Sequenzen die Dur-Tonarten Des, Ces, B hinunter, um dann ungezwungen sich wieder auf das trübe Es-moll zurückzuziehen. Man darf dies Stück wohl unter die Kujawiaks einreihen.

Nr. 5. B-dur. Op. 7, Nr. 1.

3 Mazurkas, op. 7. Entstanden wahrscheinlich vor 1831. 1832 erschienen. Herrn Johns gewidmet.

Einteilung:

2 × 12 a (B-dur).
‖: 8 b (F-dur).
12 a (B-dur). :‖
‖: 8 c (B-moll).
12 a (B-dur). :‖

Im Ganzen:

a a b a b a c a c a

Eine Rondoform mit zwei Zwischensätzen.

Der Hauptsatz a ungewöhnlich, indem er aus 3 × 4 Takten besteht, der Nachsatz verlängert. Ein gutes Beispiel für das Chopinsche *tempo rubato*. Rascher Anfang, dann beim Triller im dritten Takt, auf dem Höhepunkt der Phrase ein Zögern, darauf leichtes *scherzando*, bis

auf den Schluß, (Takt 11, 12) der wieder etwas behäbiger, ruhiger genommen werden kann. Also zwar ein Schwanken im Tempo, dabei jedoch im Ganzen immer ein Ausgleich. Der Hauptsatz ein Gemisch von feuriger Begehrlichkeit und schelmisch-graziöser Koketterie: männliche und weibliche Züge ineinander verflochten. Demgemäß wäre der Vortrag einzurichten.

Die beiden Zwischensätze b und c sehr abstechend vom Hauptsatz. Zwischensatz b von stiller, behaglicher Beschaulichkeit, mit vorwärtsdrängendem *stretto* gegen den Schluß hin. Zwischensatz c von seltsam fremdartigem Klange. Harmonisch zu deuten als eine Variante von B-moll: die sogenannte Zigeunertonart mit zwei übermäßigen Sekundschritten. Also: b, c, des, e, f, ges, a, b. Merkwürdiger Doppelpedaleffekt: beide Pedale die ganzen acht Takte hindurch getreten. Der Orgelpunkt ges—des saugt gleichsam in sich alle die dissonierenden Töne: große Septime f, übermäßige Serte e, übermäßige Quarte c in sich auf und verschmilzt alle zusammen zu einem höchst eindringlichen, absonderlichen Gesamtklang. Grundakkord der ganzen Stelle ist ges, b, des, e = Unterdominante von b-moll, mit Auflösung nach der Dominante f, a, c.

Nr. 6. A-moll. Op. 7, Nr. 2.

Große dreiteilige Liedform mit Trio.

I). 16 a :‖ (A-moll nach E-dur).
‖: 8 b (modulierend).
8 a :‖ (A-moll).
Trio II). 8 c (A-dur).
8 d (Fis-moll).
8 c (A-dur).
III) = I).

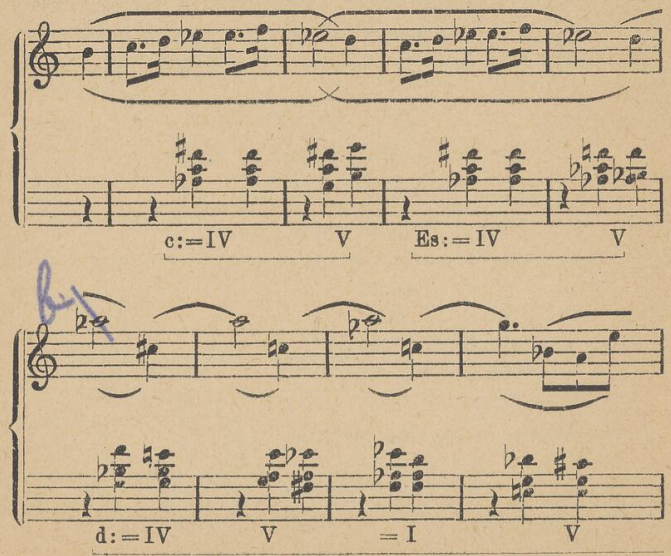
Im Ganzen sehr symmetrisch:

a b a | c d c | a b a

Die Melodik des Hauptthemas dadurch charakterisiert, daß Ende der einen und Anfang der folgenden Phrase immer zusammenfallen:



Die praktische Folgerung ist, daß man an solchen Stellen die einzelnen Phrasen nicht durch Absetzen der Hand markieren kann, sondern daß die sich überkreuzenden Bogen so viel wie ein längerer Bogen bedeutet. Im Teil b können Zweifel über die richtige Phrasierung entstehen. Soll man spielen wie die Bögen über den Noten oder die unter den Noten anzeigen? Jede Auffassung hat etwas für sich. Vom vierten Takt an besonders wird der Unterschied wesentlich. Nach der einen Auffassung werden die Sextansprünge aufwärts im Sinne des *crescendo* behandelt, im andern Falle Septimansprünge abwärts im Sinne des *diminuendo*.





Die Harmonik dieser Stelle wird durch die vorstehende Skizze erklärt. Die Tonarten c-moll, Es-dur, d-moll und a-moll werden berührt, die nicht bezifferten Akkorde sind als Durchgangsakkorde anzusehen. Der Akkord as, c, fis = f, as, c im Sinne von C-moll Unterdominante. Kurz darauf: as, c, fis = as, c, f = as, c, es im Sinne von Es-dur Unterdominante.

Im ersten Teile, Takt 14 fällt das B-dur inmitten der a-moll-Tonalität auf. Man kann das B erklären als dem neapolitanischen Akkord d f b in a-moll zugehörig, oder man kann die Stelle auch auffassen als phyrgisch transponiert: a b c d e f g (gis) a.

Im A-dur-Trio erklärt sich die Harmonik aufs Einfachste, wenn man zunächst die Mittelstimme überspringt. Dann wird auch klar, wie eine ganze einfache Folge von Harmonien durch Hinzufügung einer, chromatische Zwischentöne einmischenden Mittelstimme farbigen Reiz erhält.

Nr. 7. F-moll. op. 7 Nr. 3.

Einteilung: I). Einleitung. 8 a (F-moll).
16 b („ „ nach C-dur).
II). 16 c (nach As-dur).
16 d (Des-dur nach As-dur).
16 e (Es-moll, Des-dur).
(3 Takte Rückleitung nach F-moll).

III). 8 a (F-moll).
16 b („ „).
(5 Takte *Coda*).

Eine dreiteilige Form, mit Reprise am Schluß. Auffallend die beträchtliche Anzahl neuer melodischer Gedanken, der Mittelteil allein hat deren drei. Eine Mazurka, die für eine jede Tour des sehr abwechslungsreichen Tanzes eine neue charakteristische Melodie bringt. Die Vortragszeichen Chopins sind aufs peinlichste zu beachten: Das *sotto voce* der Einleitung mit dem *smorzando* im 7. Takt; das *p. con anima* des Hauptthemas, das bei der Wiederholung *con forza* und *rubato* erklingt; das *piano, stretto* des Abschnitts c im Mittelteil, die *dolce* Antwort darauf; die glanzvollen *f* und *ff* des Höhepunktes in der Mitte (Des-dur) mit den eingemischten *piani* usw. Die Harmonik des Stückes bietet kaum Anlaß zu näheren Erläuterungen. Auch in der Phrasierung wären kleine Retouchen nur im Abschnitt c anzubringen, in der Deklamation der es-moll-Baßmelodie, wo gelegentlich Auftakte fälschlich in den vorhergehenden Takt, anstatt in den folgenden einbezogen sind.

Nr. 8. As-dur. op. 7 Nr. 4.

Aufbau: 8 a (As-dur).
‖: 8 b (C-dur, C moll, F-moll).
8 a (As-dur). :‖
8 c (Des-Dur).
4 Takte Überleitung nach As.
8 a (As-dur).

Eine einfache Rondoform:

a b a b a c a

Keck und frisch, mit graziösem und kokettem Einschlag. Der Des-dur-Mittelsatz amourös, von schmelzender Süße.

Ostinate Mittelstimmen geben dieser Mazurka das Gepräge. Der Daumen der linken Hand durchmißt hartnäckig immer wieder — ein Kennzeichen der dörflichen Musik — den kleinen Raum zwischen des und f, über d, es c, fes gleitend. Später im Des-dur-Zwischensatz hat der rechte Daumen die viermal wiederholte Figur: ges, ges, f, g, ges, ges. Diese Eigentümlichkeit des Stückes ohne aufdringliche Übertreibung dem Hörer klarzumachen, obliegt dem Vortrag. Die Monotonie dieser, durch ein paar unregelmäßige Akzente aufgefrischten Mittel- und Unterstimmen darf jedoch nicht auf den Vortrag der Oberstimme abfärben, die im Gegenteil eindringlich zu charakterisieren und abzutönen ist. Die Phrasierung bietet keine Schwierigkeiten. Auf etliche Feinheiten der Harmonik ist hinzuweisen. Das immer wiederkehrende fes im Abschnitt a ist der Mollunterdominante des, fes, as zugehörig. In Teil b (Takt 9 und ff.) ein merkwürdiges, echt Chopin'sches Schweben zwischen den Tonarten C-dur, c-moll, F-moll. Der Des-dur-Abschnitt c zieht seine harmonische Wirkung aus der in kleinen Schritten sich bewegenden Mittelstimmen gegen den Orgelpunkt im Baß: man denkt an die Musetten aus den Suiten von Couperin, Rameau, Bach. Auffallend 12 Takte vor dem Schluß die plötzliche Einmischung des As-dur in die Fläche zwischen Des- und As-dur. Der Übergang ist zu erklären durch enharmonische Verwechslung: setzt man für Des und As ein Cis- und Gis-dur ein, dann wird das verbindende As-dur leicht verständlich. Des = Cis-dur-Dominante von fis-moll, die mit A-dur-Akkorden (beide mit drei Kreuzen Vorzeichnung) ohne weiteres austauschbar ist. Die Verbindung von A-dur mit As-dur wird durch die folgende enharmonische Umschreibung klar gemacht. Setzt man as, des und g = gis, cis, fisis dann wird aus der Tonfolge eine cis-moll Kadenz; cis-moll wiederum = des-moll ist Unterdominante von As-dur.



Nr. 9. C-dur oder G-dur (?). op. 7 Nr. 5.

Die kürzeste und in gewisser Weise primitivste aller Chopin'schen Mazurken. 4 Takte Einleitung, darauf eine achttaktige C-dur-Phrase, dieselbe Phrase in G-dur wiederholt, dann *ad libitum* Wiederholungen „*senza Fine*". Ein Drehen und Wirbeln bis zur Erschöpfung. Ganz ähnliche, ein paar Töne immer wieder durchmessende Mittelstimmen, wie in Nr. 8. Es muß zweifelhaft bleiben, ob C oder G die Tonart des Stückes ist, da der Schluß auf keine bestimmte Stelle fällt, und man sowohl auf C wie auch auf G abbrechen kann.

Nr. 10. B-dur. op. 17 Nr. 1.

4 Mazurkas op. 17. Erschienen 1834. Gewidmet Mme. Lina Freppa.

Einteilung: I. 8 a (B-dur).
8 b (F-dur nach B-dur).
8 a (B-dur).
8 b (F-dur nach B-dur).
8 a (B-dur).
II. Trio. 4 Takte Einleitung.
16 c (Es-dur).
III. = I.

Das Hauptthema bei seinem zweiten Erscheinen (T. 17 ff.) sehr wirksam neu harmonisiert, das erste Mal rein als B-dur, das zweite Mal im Sinne von Es-moll. Die zwei Takte Überleitung von F-dur nach B-dur (oder Es-moll) Takt 15, 16 verwenden die bekannten Ketten von Dominantseptakkorden durch den Quintenzirkel. In der regelrechten Sequenz würde jedoch der Schluß in A-dur anstatt B-dur sein. Mit geringer Variante biegt Chopin nach B-dur ein, indem er an einer Stelle anstelle der reinen Quarte mit einer übermäßigen antwortet. Regelrechter Gang des Basses würde sein:

c, f, b, es, as, des, ges, ces, fes, doppel b = a.

Dafür setzt Chopin:

c, f, b, es, as, d, g, c, f, b. Auch die Oberstimme folgt natürlich dieser Biegung.

Im Gegensatz zu dem mehr mondainen, sozusagen städtischen ersten Teil steht das ländliche Trio mit seinen monotonen Bässen, seiner naiven Schalmeienmelodie. Urwüchsig volkstümlich die Schleifer und Vor-Vorschläge über Serten-Septimen, sogar Undezimen hinweg:



In Takt 11, 12 Hemiolen, in den $\frac{3}{4}$ Takt eingezwängt $\frac{2}{4}$ Takte, so daß 2 Takte $\frac{3}{4}$ = 3 Takten $\frac{2}{4}$ sind; ein ebenso urwüchsiger Zug der ländlichen Tanzmusik. Die linke Hand hält den $\frac{3}{4}$ Tanzrhythmus unentwegt fest. Man spiele, als ob folgendermaßen notiert wäre:



Nr. 11. E-moll. op. 17, Nr. 2.

Aufbau: I. 12 a (E-moll nach H-dur).
12 a (E-moll).
II. 8 b (C-dur nach E-dur).
8 b (C-dur nach G-dur).
12 Takte Erweiterung. (Orgelpunkt auf G, Rückleitung nach E-moll.)
III. 12 a (E-moll).
4 Takte Coda.

Das Hauptthema dialogisch behandelt: Vordersatz wie eine schlichte Frage, Nachsatz kecker, begehrlicher darauf antwortend. Sinngemäße Phrasierung etwa folgendermaßen:



Der Mittelsatz in C-dur hält sich wieder an die Dudelsackquinten, an die bekannten ostinaten Mittelstimmen, über denen eine zarte Oboenmelodie eindringlich singt, weiterhin sich bis zu rührender Bitte steigert, bei den seltsamen chromatischen Sextengängen der Mittelstimmen, die über dem Orgelpunkt C sich heben und senken. Die kurzen Vorschlagsnoten (Takt 2, 3, 4 des C-dur Teils) werden meistens auftaktig gespielt. Trotzdem würde ich dafür eintreten sie an dieser Stelle nicht vor, sondern zugleich mit dem ersten Akkord des Taktes, auf eins zu spielen. Die kleine so entstehende dissonante Würze hat ländlichen Duft und ist der Stimmung des Stückchens mehr angemessen, als die glatt ausgleichenden, aber charakterlosen auftaktigen Vorschläge.

Die Rückleitung von G-dur nach e-moll vor Eintritt der Reprise (20 Takte vor Schluß) findet ihre Begründung folgendermaßen:



Nr. 12. As-dur. op. 17, Nr. 3.

Aufbau:

I). 16 a (As-dur).
‖: 8 b (B-moll).
16 a (As-dur). :‖
Trio II). 16 c (E-dur über Gis-moll, H-dur zurück nach E).
8 d (H-dur).
16 c (Tonarten wie oben).
III). = II).

In der Stimmung intimer als die meisten der vorangegangen Mazurken. Eine gewisse stille doch schwärmerische Versonnenheit im Hauptthema ausgeprägt. Wie reizend die in das Viernotenmotiv: c, b, as, b eingemischten Sexten- und Septimensprünge! Vollends (Takt 7 und 8) der dreimal wiederholte Sprung in die große Septime mit der Verschleierung des $\frac{3}{4}$ Taktes durch eingemischten $\frac{2}{4}$ Takt gibt den schwärmerischen Einschlag. Mittelstimme wieder auf der ostinaten Phrase fes, es, des; nur die genannte Stelle mit den gehäuften Sprüngen durch ein d in der Mittelstimme (anstatt des) besonders unterstrichen. Einen leisen wehmütigen Zug mischt der verminderte Septakkord (g, b, d, fes) zu Anfang der Phrase hinein.

Die B-moll Phrase (Takt 17 ff.), eigentlich nur ein Halbsatz (4 Takte), der durch echoartige Dehnungen und Anhang auf acht Takte gebracht ist. Das *stretto* wieder ausgeglichen durch das folgende *ritenuto*. Die Rückleitung von B-moll nach As-dur (Takt 23, 24) zu verstehen als as-moll das sich nach As-dur auflöst:



Das Trio tritt unvermittelt in E-dur ein. Der Zusammenhang mit dem vorhergehenden As-dur wird

durch einen eingeschobenen As-moll Akkord bewirkt, der enharmonisch als gis-moll umzudeuten ist, und so ganz zwanglos zu der Dominante von E-dur (h, dis, fis) hinüberführt: also h (dis) gis — h, dis, fis. Die beiden melodischen Phrasen des Trio (Abschnitte c und d) konventioneller im Ausdruck als der Hauptteil I.

Die Modulation von E-dur zurück nach As-dur (vor der Reprise, am Schluß des Trio) durch enharmonische Umdeutung des E=Fes oder des As=Gis zu erklären. Man denke sich anstelle der Chopinschen Schreibweise entweder:



gis: IV=V Gis I

oder



as: VI =V As: I

Nr. 13. A-moll. op. 17, Nr. 1.

Eines der seltsamsten Stücke Chopins. Urpolnisch bis ins Letzte und voll feiner musikalischer Reize; dazu ein scharf gezeichnetes Genrebild. In Polen nennt man diese Mazurka „den kleinen Juden" (Zydki) und es hat sich gewissermaßen als Programm des Stückes eine kleines Szenenbild in der Überlieferung erhalten: der jüdische Gasthauswirt im Disput mit dem angetrunkenen Bauern. Was dabei dem Bauern, was dem Juden zufällt, bleibt zweifelhaft. Das Ganze tragikomisch, von einem kläglichen Humor erfüllt. Inmitten des wehleidigen Gejammers eine fröhliche hochzeitliche Festmusik, immer näher kommend, plötzlich mit schrillem Wehruf abrechend: wieder setzt die stillbetrübte melancholische Weise des Anfangs ein, schließlich auslaufend in einen fast grotesk-kläglichen Tanz von bitterem Stöhnen und Flüstern, halb pathetischen, halb lächerlichen Sprüngen und Gesten erfüllt. Der bezeichnende Klang des jüdischen Jargons ist niemals treffender in Musik übersetzt worden.

Aufbau:

I). 4 Takte Einleitung.
4×8 a (A-moll).
8 b (A-moll).
2×8 a (A-moll).

II). Trio 4×8 c (A-dur).
III). 3×8 a (A-moll).
20 Takte *Coda*.
4 „ Anhang = Einleitung.

Die viertaktige Einleitung gehört zu den Anfängen mit verschleierter Tonalität oder sogar außerhalb der Haupttonalität, die Chopin ab und zu verwendet, und mit denen er den harmonischen Apparat der Neuzeit bereichert hat. Beim ersten Hören zweifelhaft ob a-moll, d-moll, C-dur, F-dur, die dorische oder äolische Tonart vorliegt. Der weitere Verlauf entscheidet für A-moll. Die eigentliche melodische Linie in der Mittelstimme zwischen den im Baß und Alt darunter und darüber festgehaltenen Tönen a, f.

Der Ausdruck fragend: Das Hauptthema a) viermal hintereinander, jedesmal in etwas veränderter melodischer Fassung. Man kann den ganzen Abschnitt als eine primitive Chaconne bezeichnen: der im Wesentlichen chromatisch absteigende Baß (a, g, fis, f, e, a) durchaus in der Art der alten Chaconnen oder Passacaglien; nicht gänzlich unähnlich dem berühmten *basso ostinato* der Bachschen H-moll Messe. Das harmonische Gefüge der Stelle wäre etwa folgendermaßen zu erklären:



Die Melodie, wie so oft in den Chopinschen Mazurken dialogartig von zwei verschiedenen Gefühlsregungen beherrscht. Der Vordersatz von einer gewissen zärtlichen Innigkeit, der Nachsatz lamentabel, fast grotesk mit seinen chromatisch absteigenden Terzgängen, den kuriosen rhythmischen Rucken (♬.), der wehleidigen verminderten Quarte c—gis:



Könnte man schon diesen Nachsatz auf den zeternden polnischen Juden deuten, so versagt allerdings die programmatische Legende gegenüber dem zarten *espressivo* des Vordersatzes, für das man weder den Juden, noch den angeheiterten Bauern in Anspruch nehmen möchte, sondern vielmehr ein liebendes Mädchen. Man beachte die graziösen, schmeichlerischen Auszierungen und feinen Varianten dieser Melodie bei den drei folgenden Wiederholungen (bis Takt 32).

Den Zwischensatz b Takt 37 ff. beherrscht wiederum der lamentable Ton. Wieder die chromatisch absteigenden Töne, die grotesken Sprünge, die rhythmischen Rucke. Zumal die beiden Schlußtakte geben dem Bildchen die schärfste Zeichnung:



Die a-moll-Kadenz in merkwürdiger chromatischer Übermalung. Das seltsame g-moll wäre zu erklären als Ersatz für die neapolitanische Sexte:

d, f, b = d, f, g, b = Unterdominante von a-moll.
Das fis im folgenden Akkord chromatischer Durchgangston.

Das A-dur-Trio durchaus ländlich, mit seinen Dudelsackquinten, den ostinaten Mittelstimmen. Die Vorschläge (Takt 2) genau auf den Taktanfang. Die Ausgaben notieren auch hier primitive Phrasierung, als ob die Stelle keinerlei Verwicklungen hätte. Streng genommen sind jedoch die beiden Stimmen der rechten Hand zu differenzieren: im Sopran volltaktige, im Alt gleichzeitig auftaktige Phrasen. Die vollendete Ausführung müßte folgendem Notenbild möglichst nahekommen.



Von besonderem harmonischem Reiz die *Coda*: Über dem Orgelpunkt A chromatisch absteigende Mittelstimmen von melancholischem Klange. Es handelt sich bei diesen Durchgangsakkorden um lauter verschiedene Varianten der Unterdominante und Dominante:



Die Ausgaben notieren in der linken Hand durchwegs:



wodurch jedesmal ein Absetzen vor dem Taktanfang

entsteht. Sinngemäßer erscheint ein leichtes Verschleifen des dritten Viertels mit dem ersten auftaktartig, also:



Im 8. und 16. Takt dieser Orgelpunktstelle wäre die Altstimme mit Bewußtsein ein wenig hervorzuheben:



Bei der Wiederholung der Melodie die weiten Sprünge vom hohen A abwärts deutlich durchklingen lassen, besonders wo das A mit dem B der Mittelstimme dissoniert: eine Art verkümmerter hoher Orgelpunkt. Der Anhang ganz am Schluß wiederholt die vier Takte der Einleitung und kommt so zu dem seltsamen Schluß auf dem Sextakkord: ein Debussy'scher Effekt vorgegriffen. Es findet sich in der Literatur bis zu Chopin kaum eine Parallele zu diesem Schluß. Trotz ganz verschiedener Stimmung hat diese Orgelpunkt-Coda eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Abschluß von Schubert's „Moment musical" F-moll, op. 94 Nr. 3: dort ungarisch, hier slavisch-orientalisch im Klang.

Nr. 14. G-moll. op. 24 Nr. 1.

4 Mazurka's op. 24. Erschienen 1835. Gewidmet dem Grafen de Perthuis.

Aufbau: I. ‖: 16 a (G-moll nach D-dur
16 b (B-dur) :‖
II. Trio 16 c (Es-dur).
III. 16 a (G-moll).

Das Stück weist besonders beachtenswerte Eigentümlichkeiten kaum auf. Taktanordnung in Teil 1: Abschnitt a leicht = schwer, Abschnitt b (Takt 17 u. ff.): schwer = leicht. Auch das Es-dur Thema das Trio hat die Anordnung: Schwer = leicht. Die Modulation von

G-moll nach D-dur am Schluß des ersten Abschnitts kommt zu Stande durch die Einführung des sogenannten Zigeunermolls mit zwei übermäßigen Sekunden, also: abwärts d, cis, b, a, g, fis (es) d (Takt 7, 8). Das Es am Schluß wird allerdings in dem vorliegenden Fall ausgelassen, doch genügen schon die beiden chromatischen Zeichen Cis und Fis für die charakteristische verstärkte Mollwirkung.

Nr. 15. C-dur. op. 24 Nr. 2.

Aufbau: I. 4 Takte Einleitung.
8 a (C-dur, A-moll).
8 b (C-dur).
16 c (F, Lydisch).
8 a (C-dur, A-moll).
8 + 4 b (C-dur).
II. Trio 4 × 8 d (Des-dur, As-dur).
16 e (Es-moll).
III. 8 a (C-Dur, A-moll).
8 b (C-dur).
4 × 4 Takte *Coda*-Einleitung.

Wiederum ein Stück mit starkem volkstümlich slavischem Einschlag. Er zeigt sich in den primitiven Quintengängen der Einleitung und der *Coda*, in dem jeglicher Chromatik sich vollständig enthaltendem ersten Hauptteil. Abschnitt c (Takt 21 u. f.) hält sich streng an die Lydische Tonart (F-dur mit H anstatt B), auch dies ein archaisierend-primitiver Zug slavischer Volksmusik.

Die Vorschrift „*il basso sempre legato*" kann respektiert werden, ohne daß es gerade mit den sinnwidrigen *legato*-Bögen der Ausgaben zu geschehen brauchte, die alle Charakteristik verderben, wollte man sie genau beobachten. An Stelle der gedruckten Bezeichnungen (unter den Noten) schlage ich die folgende Interpretation des *legato* als besser vor:



Die einzelnen melodischen Abschnitte des ersten Teils gehen auch hier flächenweise durch die unterschiedlichen Klangregister der verschiedenen Oktaven, dadurch klangliche Abstufung ermöglichend: Die Einleitung in Baß- und Tenorlage, Thema a: hohe Bässe und Sopranmelodie; Thema b: vollstimmige Mittellage; Thema c: hoher Diskant, die weiteren Abschnitte dann wieder ruckweise registerartig der Tiefe zustrebend. Aus dieser Erkenntnis kann der Spieler Klangabstufungen bewußt schaffen.

War der ganze erste Teil in seiner diatonischen Harmonik dem archaistischen Ton, dem flächenartigen Wechsel der Höhenlagen durchaus an primitives ländliches Musizieren gemahnend, so bringt das Trio eine elegantere, verfeinerte Färbung hinein.

Raffiniert ist schon der plötzliche Eintritt der Des-dur Kadenz nach dem fünf Takte lang festgehaltenen C. Die geschmeidige Melodie lockend, verführerisch, aufreizend mit ihrem plötzlichen *forte* in jedem vierten Takt, inmitten des *sotto voce* geflüsterten *piano*. Noch schwüler wird der Hauch der Musik von der Stelle an, wo der Baß oder vielmehr der Tenor die Führung übernimmt: der Ruf ces-f, in der übermäßigen Quarte von betörendem Klang. Es erhebt sich die Frage nach der richtigen Phrasierung: Soll man diesen Ruf als aufsteigende oder absteigende Quarte auffassen? Soll man gemäß den meisten Druckvorlagen spielen:



oder:

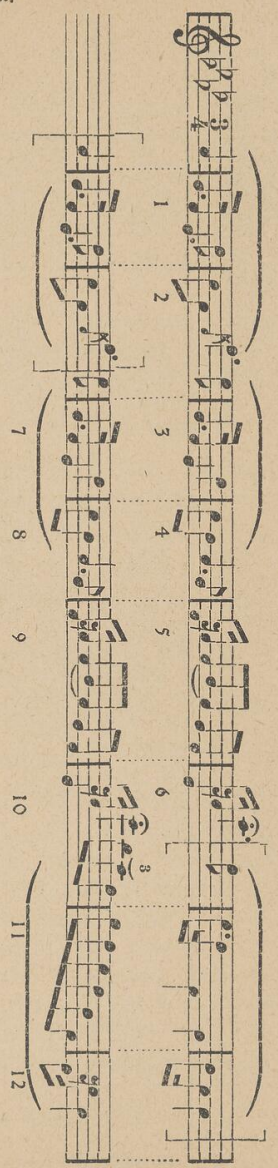


Beide Auffassungen sind möglich; ich würde jedoch die zweite vorziehen, eben des lockenden, fragenden Ausdrucks wegen, während die absteigende mehr schlaff und müde klingt. Harmonisch ist der Eintritt des Ces zu erklären als Berührung der Es-moll Tonalität. Die Rückleitung von Es-moll zum a-moll der Reprise (Teil III) wird bewerkstelligt durch enharmonische Verwechslung: f as ces d = f gis h d = verminderter Septakkord von A-moll.

Nr. 16. As-dur. op. 24 Nr. 3.

Aufbau: ‖: 12 a (As-dur) :‖
‖: 12 b (nach C-dur modulierend).
12 a (As-dur) :‖
6 + 1 Takt *Coda*.

Das Auffallende an diesem Stück ist die durchgehende Verwendung der sechstaktigen Phrasen anstatt viertaktiger. Die schwebende Grazie der Melodik ist wohl nicht zum kleinsten Teil gerade darauf zurückzuführen. Die eigentümliche Anordnung, Korrespondenz, Auslassung der einzelnen Melodieglieder möge die folgende Skizze veranschaulichen, in der Chopin's 12taktige Phrase zur 16taktigen ergänzt ist durch die eingeklammerten vier Takte, gleichzeitig auch so notiert, daß die einander entsprechenden Takte untereinander stehen. Es ergibt sich aus dieser Betrachtung, daß die 2 × 2 eingeschobenen Takte zum Schluß des Vordersatzes und zu Beginn des Nachsatzes der regelrechten 16taktigen Periode stehen müßten, und daß Chopins verkürzte Fassung so beschaffen ist, daß umgekehrt der Anfang des Vordersatzes, und der Schluß des Nachsatzes überhängen, jedoch das 2. und 3. Glied des Vordersatzes dem 1. und 2. Glied des Nachsatzes genau entsprechen:



Die Chopin'sche Fassung zeigt folgende Konstruktionsskizze:

	1.	2.	3. Glied	
Vordersatz:	a	b	c	= 6 Takte
Nachsatz:	b	c	d	= 6 Takte
	1.	2.	3. Glied	

Der regelrechten 16taktigen Fassung jedoch würde eine rechteckige Figur entsprechen, mit genauer Korrespondenz der einzelnen Glieder:

	1.	2.	3.	4. Glied	
Vordersatz:	a	b	c	d	= 8 Takte
Nachsatz:	a	b	c	d	= 8 Takte
	1.	2.	3.	4. Glied	

Die eigenwillige, etwas kapriziöse Grazie der Melodie wird durch solche Betrachtung ersichtlich.

Der Mittelteil (Takt 13—24) wieder zwölftaktig, aber jetzt nicht mehr als 6 + 6 Takte, sondern als 8 + 4 Takte anzusehen, als eine regelrechte achttaktige Phrase durch viertaktiges Echo gedehnt. Seine chromatische Harmonik erklärt sich als eine Reihe sequenzmäßig absteigender Kadenzen, in c-moll, b-moll, As-dur, Ersatz für Ges-dur, F-moll.

Die *Coda* von entzückender, äolsharfenartiger Klangwirkung: ein genialer Pedaleffekt, der As-dur-Akkord lang ausgehalten durch Pedal, dabei die Quinte Es durch Anschlagen mit ihrer Oktave zu wundervoll resonierdem Klang gebracht. Die leisen Dissonanzen der durchgehenden Achtel in der rechten Hand, b und k, also die Sekunde und Sexte in den As-dur-Dreiklang hineingemischt geben eine höchst reizvolle Würze. Das zauberhafte Getön verliert sich im zartesten Ausklang, durch die Luft in die Ferne entschwebend. Die *Coda* erscheint dem Auge als achttaktiges Gebilde, klingt dem Ohr jedoch unregelmäßig, weil ihr erster Takt gleichzeitig als letzter Takt der vorhergehenden Phrase mit dieser verschränkt ist, und man bei dem fünffachen Echo mit seinen ineinander verschwimmenden Phrasen gleichsam das Gleichgewicht des Ohrs verliert: auch darauf beruht zum Teil der romantische Reiz dieser Stelle.

Nr. 17. B-moll. op. 24 Nr. 4.

Aufbau:

I). 4 Takte Einleitung.
16 a (B-moll mit Ausweichungen nach Des-dur, F-dur.)
16 b (Des-dur.)
16 a (B-moll mit Ausweichungen.)

II). 8 c (B-moll, F.)
16 d (Des-dur, E-dur.)
16 d + 6 („ „ .)
III). 16 a (B-moll mit Ausweichungen).
16 + 16 e (B-moll) *Coda.*

Die umfangreichste und vielleicht bedeutendste unter den früheren Mazurken.

I). Die Einleitung gehört zu jenen neuartigen spannenden Chopinschen Anfängen, die in die Haupttonart hineinmodulieren, aus dem Eintritt des tonischen Dreiklangs eine erlesene harmonische Wirkung ziehen. Alt und Sopran beginnen auf der Dominante F, in chromatischer Gegenbewegung sich einander nähernd. Die im fünften Takt einsetzende Melodie ist aus dem Zwiegesang der beiden Oberstimmen zusammengesetzt, für das Ohr einstimmig, im Notenbild zweistimmig. Der Alt führt elf Takte hindurch im *crescendo* seine aufwärtssteigende Skala Schritt für Schritt durch. Bei der Wiederholung (von Takt 13 an) wird der jetzt wirklich einstimmigen Sopranmelodie eine neue Gegenstimme im Alt gegenübergestellt, so daß jetzt für das Ohr ein wirkliches Duett entsteht. Diesem schwermütigen, sehnsüchtig klagenden Anfang folgt in Abschnitt b (Takt 21) ein neues zierliches, graziöses Gebilde mit *scherzando* Einschlag als Antwort, das von der melancholischen B-moll Melodie wieder abgelöst wird.

II). Der Mittelteil beginnt (Takt 53) mit einer fremdartig, orientalisch anmutenden Oktavenphrase, auf die Skala: b, c, des, e, f, ges, as, b, eine äolische Leiter mit erhöhter Quarte. Der folgende Abschnitt färbt seine Melodie durch scharfen Tonartwechsel (Des-dur, E-dur), durch Wechsel des Ausdrucks (*con anima, f, pp, dolcissimo, con forza, sotto voce*).

III). Die Reprise im ersten Teile eine abgekürzte, im übrigen genaue Wiederholung des ersten Teils. Sie fügt eine *Coda* von 32 Takten auf dem Orgelpunkt B hinzu: ein Ausklang von erlesener harmonischer, melodischer und rhythmischer Wirkung. Besonders ergreifend der Eintritt

des B-dur (immer noch durch ein ges getrübt) 16 Takte vor dem Schluß, der wie vom Winde von weiter Ferne herübergewehte, im leisesten *pianissimo* verhauchende Schluß. Ein köstlicher Pedaleffekt das wie ein Hornton schallende *f* über den Akkorden der B-dur Tonalität (B-dur, F-dur, D-moll, B-dur); zumal das letzte B-dur (mit dem gehaltenen F, dem in Oktaven verdoppelten D und dem in Doppeloktaven verdoppelten B mit den in den letzten beiden Takten dazu eingemischten leise dissonierenden Tönen C, Ges, As von bezaubernder Wirkung: ein Seitenstück zu dem Abschluß der Mazurka Nr. 16.

Nr. 18. C-moll. op. 30 Nr. 1.

4 Mazurkas op. 30. Erschienen 1838, gewidmet der Prinzessin von Württemberg, geb. Czartorynska.

Einfacher Aufbau:
16 Takte a (C-moll und G-moll.)
8 + 12 „ b (Es-dur nach C-moll.)
16 „ a (C-moll, G-moll, C-moll.)

Erster Teil ein Zwiegesang zwischen Sopran und Tenor. Die höhere Stimme singt ihre ernst-beschauliche Weise im *piano* in C-moll, die männliche Stimme antwortet im *forte* in der Unterdominante G-moll. In Mittelsatz b belebt sich der Tanz. Zum Rückgang aus seinem Es-dur nach der Haupttonart C-moll dient eine achttaktige eingeschobene Dehnung der Phrase, in der das Motiv des Hauptsatzes in Variante vorweggenommen ist, so daß die Reprise aus dem Trio hervorzuwachsen scheint. Man vergleiche Takt 29:



mit Takt 37:



Besonderheiten harmonischer, konstruktiver, rhythmischer Art enthält dies Stück kaum. Auch die Modulation von Es-dur nach C-moll (Takt 29—37) bietet keine Schwierigkeiten: chromatisch absteigender Baß bis zur Dominante, dann Orgelpunkt; wechselnde Harmonien zur beharrlich wiederholten Oberstimme machen die Wirkung der Stelle aus. Seltsamer Subdominantschluß: IV—I.

Nr. 19. Fis-moll. op. 30 Nr. 2.

Form absonderlich, indem das Hauptthema überhaupt nicht wiederkehrt; zudem beginnt das Stück in H-moll und schließt in Fis-moll, so daß man über seine Tonalität im Zweifel sein kann.

Schema:

16 a (H-moll.)
16 b (Fis-moll mit Ausweichungen.)
16 c (A-dur.)
16 b (Fis-moll mit Ausweichungen.)

Hauptthema auch hier im Dialog, zweitaktig im *piano* und *forte* abwechselnd.

Der zweite Abschnitt b (Takt 17) eine Parallele zu einer ähnlichen Stelle im As-dur-Walzer, op. 69, Nr. 1: skalenmäßig aufsteigende Sequenz, von zwei zu zwei Takten in anderer Tonart kadenzierend; Fis-moll, A-dur, Cis-dur, Fis-moll werden berührt.

Für den dritten Abschnitt c (Takt 33) wird der Ueberlieferung gemäß der Kuckuk in Anspruch genommen, der seinen Ruf Cis—A achtmal erschallen läßt, in den wechselnden Tonarten fis-moll, A-dur, mit unterschiedlichen Kadenzen begleitet. Das artige, elegante Stückchen musikalischer Kleinkunst hat vielleicht sein Vorbild im Trio zum *Scherzo* der Beethovenschen Pastoralsonate op. 28, wo ganz ähnlich die viertaktige Phrase zu wechselnden Harmonien viermal wiederkehrt.

Nr. 20. Des-dur. op. 30 Nr. 3.

In der Form eine lockere Aneinanderreihung verschiedener Melodien; jedoch dank harmonischer Feinheiten und charaktervoller Melodik ein wertvolles Stück Musik.

Aufbau:

I). 8 Takte Einleitung.
‖: 16 a (Des-dur) :‖
II). 16 b (Ces-dur, B-dur.)
16 c (F-moll.)
16 d (B-moll.)
6 Takte Ueberleitung (B-moll nach Des-dur.)
III). 16 + 1 Takte a. (Des-Dur.)

In der Einleitung Trompetenstöße, dann gleichsam ein schüchternes Probieren der Viertonphrase f, ges, a, b, die dann im Thema a) rhythmisch gestaltet ist. Der Tänzer macht sich Mut. Drei Mal setzt er an, bis er sich endlich in den Wirbel des kecken, feurigen Tanzes stürzt. Die 16 Takte der Phrase a sind eigentlich ein Achttakter, durch Echo und Doppelecho um acht Takte gedehnt. Der jauchzenden Lust dieses Abschnitts folgt eine den derben, ländlichen Reizen weniger zugewendete Weise. Ein Dialog in eleganter Linienbiegung. Vordersatz con anima, forte, feurig werbend (Ces-dur), Nachsatz dolce in reizender Bescheidenheit antwortend (B-dur). Dringlicher wird die Werbung im F-moll-Abschnitt, vom (Takt 41) flüsternden Beginne sotto voce sich steigernd. Die Entgegnung folgt im B-moll-Abschnitt (Takt 65). Bringt sie Zustimmung oder Abweichung, oder vielleicht ein ausweichendes Zögern? Die Musik gibt darauf keine eindeutige Antwort. Die nochmalige, durch das forte nachdrücklichere Wiederholung dieser Entgegnung wird ganz unerwartet unterbrochen durch einen geheimnisvoll von der Ferne herüberschallenden Hornton; über ihm irrt unentschlossen schwankend die Schlußphrase der vorhergehenden Melodie umher, als wenn dem begehrlichen Liebhaber plötzlich das Wort auf den Lippen erstarrt, vor irgend einer unheimlich auftretenden Drohung. Ihr zu entgehen, stürzt er sich wieder in das stampfende Gewoge des kecken Tanzes.

Die harmonischen Reize dieser Tondichtung liegen in

den Echostellen des Hauptthemas. Das kraftstrotzende Dur im Echo immer in Moll wiederklingend. Im Teil b ist die sehr wirksame plötzliche Folge des Ces-dur und B-dur durch absteigende Sequenz zu erklären. Im Teil c (Takt 41) zu beachten die zwei mal verschiedene Harmonisierung derselben Melodie: beim sotto voce verschleiern die ruhigen Bässe die scharfe Kadenzbildung, die sich bei der Wiederholung im forte ausprägt. Die seltsame Rückleitung zur Reprise verwendet chromatisch absteigenden Baß gegen Halteton in der Mittelstimme zur Modulation von B-moll nach Des-dur. Ganz am Schluß merkwürdiger Wechsel zwischen Des-moll und Des-dur, verursacht durch das Moll-Echo.

Nr. 21. Cis-moll. op. 30 Nr. 4.

Gehört zu den Stücken großen Stils unter den Mazurken, zur Auslese erster Güte, in dem Gemisch dunkler seelischer Untergründe, erotisch beseelten Gesanges, der Grazie feiner Kultur mit dem aus heimischer Scholle aufsteigenden Erdgeruch.

Aufbau:

I). 4 Takte Einleitendes Ritornell.
8 Takte a (Cis-moll.)
8 + 8 + 4 Takte a (Cis-moll, E-dur, Ces-dur.)
II). 8 + 8 Takte b (Cis-moll, Gis-moll.)
8 + 8 „ „ („ „ .)
16 „ c (H-dur, Dis-moll, H-Dur.)
16 „ „ („ „ „ .)
III). 4 Takte Ritornell.
16 „ a (Cis-moll, E-dur, Cis-moll.)
15 „ *Coda.*

Das einleitende Ritornell wieder ein packendes Beispiel jener Chopin'schen Anfänge außerhalb der herrschenden Tonart. Ein viertaktiger Halbsatz der von der Wechseldominante: Dis, fisis, cis über die Dominante gis, his, dis, fis nach dem Tonikadreiklang von cis-moll moduliert. Der murmelnde, sinnende Monolog eines Betrübten. Der Tanz beginnt gedämpft, gemessen: über der rhythmisch scharfen Guitarrenbegleitung mit leisen Trommelwirbel hier und da durchmischt eine volkstümliche Mollmelodie, von dunklen Sehnsüchten leicht geschwellt; wieder sinkt sie zum Beginn herab, hebt sich nochmals, hellt sich zum E-dur auf. Jetzt ein seltsames Klangspiel: Der D-dur-Akkord (neapolitanischer Sextakkord) in der Cis-moll-Kadenz bannt das Ohr, daß es von ihm nicht loskommt: viermal leuchtet das Phantom auf, jedesmal in leichter Grazie verführerischer lockend, mit spielerischen Figuren jedesmal der Höhe näher zufliegend. Eine Fermate: vorbei das zauberische Gebilde, wieder das monotone Sinnen. Eine neue Weise: halb still-betrübt, halb still-beschaulich. Der Schleifer in der Baßfigur, Takt für Takt wiederkehrend, mischt in das beharrliche Drehen mit seiner leisen Dissonanz einen Akzent schmerzlicher Resignation. Die langgedehnten wirbelnden Triller am Ende der achttaktigen Phrasen, (die Figur:



ist auch ein langsamer Triller) geben ihren besonderen aufstachelnden Akzent. Und nun im folgenden Abschnitt „con anima" jauchzt es auf, glutvoll und leidenschaftlich stürmt der Tanz dahin, wie im ekstatischen Rausch schwingt sich das H-dur jubelnd zur Höhe: eine hinreißende schwungvolle Stelle, in ihrem packenden Reiz noch gehoben durch das auf den Gipfelpunkt, das *ff* unmittelbar folgende piano: ein selig beglücktes Lächeln scheint es in Klängen zu deuten. Nochmals das Auffauchzen, nochmals das stille Lächeln: dann wendet sich das Bild. Die graue Wirklichkeit klopft wieder an, erloschen ist der glänzende Traum; das seltsam grübelnde Ritornell des ersten Anfangs erklingt wieder, der melancholische Tanz mit seinem aufhellenden E-dur, seinem wie ein Irrlicht gleißenden D-dur rauscht wieder am Ohr vorbei, und nun die absonderliche *Coda*: hartnäckig wiederholt sich

die Cis-moll-Kadenz fünf Mal, „poco stretto" sich verbohrend wie in eine stille Wut, gemischt mit ironischem Hohn: jene seltsame Kette von acht Parallelquinten und Septimen (harmonisch zu deuten als Kette von Dominantseptakkorden); in grübelndes Gemurmel läuft diese verächtliche Gebärde gegen die Konvention aus, und ein packender Unterdominant-Schluß (dis, fis, a, cis — cis, e, g) bringt das Stück zu Ende.

Nr. 22. Gis-moll. op. 33 Nr. 1.

4 Mazurkas, op. 33. Erschienen 1838. Gewidmet der Gräfin Mostowska.

Erschienen 1838.

Aufbau:

I). 3 × 4 Takte a (Gis-moll.)
II). 8 „ b (H-dur, Fis-dur.)
2 × 8 „ c (H-dur.)
III). 3 × 4 „ a (Gis-moll.)

Bau der Hauptmelodie a einfach genug, wenn man sie als Zusammensetzung von 3 × 4 Takten ansieht, d. h. achttaktiger Satz mit Wiederholung des viertaktigen Nachsatzes. Ein feineres Empfinden für den linearen Aufbau der Töne wird sich freilich dabei nicht beruhigen, sondern bemerken, daß die ersten zwei Takte eigentlich für das Ohr nicht den Anfang, sondern den Abschluß, Ueberrest einer nicht ausgeschriebenen Phrase bedeuten: d. h. ein Anfang auf dem 3. und 4. Takt vorliegt. Dadurch kommt in das Gefüge der folgenden melodischen Linien ein seltsames Schwanken, das an dem Ausdruck des „mesto" seinen gehörigen Anteil hat. Die regelrechte achttaktige Periode dem Chopin'schen Gebilde gegenübergestellt dürfte dessen Eigenart anschaulich machen. Es zeigt sich dabei, daß die zwei am Anfang verschwiegenen Takte im zweiten Teile der Chopin'schen Fassung sich einfinden:

Regelrechte achttaktige Periode.







Das Ergebnis ist, daß bei Chopin Anfangs- und Endglied der Melodie die nämliche Phrase sind, daß seine Melodie genau in der Mitte (auf dem hohen g) ihren Gipfelpunkt findet, daß der Aufstieg des Vordersatzes dem Abstieg des Nachsatzes aufs schönste entspricht. Diesen linearen Symmetrien entsprechen jedoch nicht die Gewichtssymmetrien der einzelnen Takte: Die Ordnung leicht-schwer, leicht-schwer im Vordersatz kehrt sich im Nachsatz um in: schwer-leicht, leicht-schwer, so daß zwei schwere und zwei leichte Takte unmittelbar aufeinanderfolgen und so auch zu jenem rhythmischen Schwanken

beitragen, von dem oben die Rede war. Man beachte auch, daß die beiden Schwerpunkte Takt 4 und 5 bei Chopin verschleiert sind durch die Pause in der linken Hand und die Synkopen. Das ganze Stück hindurch werden alle Themen, (auch die Abschnitte b und c) von dem Rhythmus: ♩ | ♩.♬ ♩ oder seiner Variante (Achtel anstelle der punktierten Figur) beherrscht. Die Harmonik des Stückes bietet keine Schwierigkeiten.

Nr. 23. D-dur. op. 33 Nr. 2.

Aufbau:

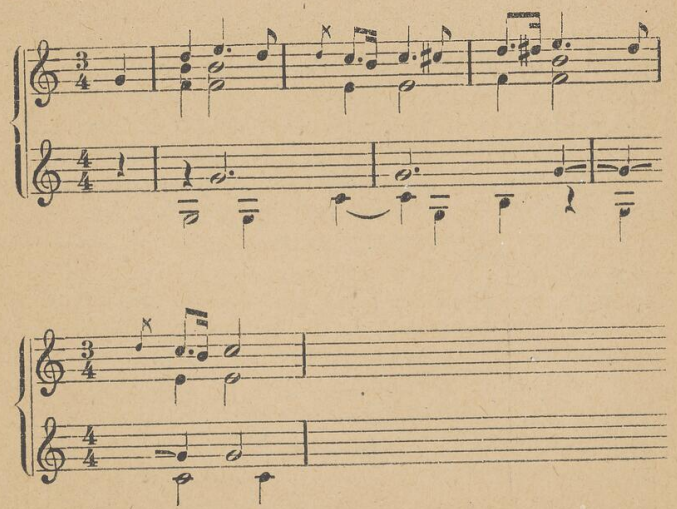
I.)	8 + 8 a	(D-dur.)
	8 + 8 a_1	(A-dur.)
	8 + 8 a	(D-dur.)
II.) Trio	16 b	(B-dur, F-dur, B-moll, Des-dur.)
	‖: 8 c	(Fis-moll, A-dur.) :‖
III.)	8 + 8 a	(D-dur.)
	8 + 8 a_1	(A-dur.)
	8 + 8 a	(D-dur.)
	8 + 7 Takte	*Coda.*

Verwicklungen konstruktiver und harmonischer Art kommen in dem sehr lebhaften, auf derbe ländliche Reize gestellten Stück kaum vor, bis auf die *Coda*. Ein echter Bauerntanz, jeder Abschnitt erst im stampfenden *forte* der Burschen, dann im leicht dahinhuschenden *pianissimo* von den leichtfüßigen Mädchen wiederholt. Mit dem Wechsel von Tonika und Dominante begnügt sich der erste Teil. Das Trio macht Abstecher in entferntere B-Tonarten, findet dann wieder (beim Teil c) seinen Weg zu den Kreuztonarten zurück. Die Verbindung zwischen Des-dur und Fis-moll wird durch enharmonische Vertauschung des Des-dur mit Cis-dur (Dominante von Fis-moll) bewirkt. Besonders reizvoll die *Coda*. Nur wie von weitem hört man noch die Tanzrhythmen, der Lauschende entfernt sich immer mehr. Ländliche Dudelsack- und Schalmeienmusik. Die Mittelstimmen besorgen das melodische und harmonische Geschehen, Baß und Oberstimme halten immerwährend Tonika und Dominante

fest, die kleine Flöte pfeift zum Schluß gellend über das klanglich entzückende Gebilde verschwindender leiser Klänge: auch hier wieder ist die Folge d, fis, gis, a, h, cis, d ein transponiertes Lydisch, dur mit erhöhter Quarte.

Nr. 24. C-dur. op. 33 Nr. 3.

Von dieser kleinen Mazurka erzählt Lenz, es wäre über ihren Takt zwischen Chopin und Meyerbeer ein heftiger Zank entbrannt, indem Meyerbeer hartnäckig behauptete sie stände im $\frac{2}{4}$ Takt, während Chopin wütend seinen $\frac{3}{4}$ Takt verteidigte. Man kann den Kernpunkt des Streits nicht leicht begreifen. Allenfalls ließe sich geltend machen, daß zu Anfang das leise Glockengeläute der linken Hand mit den Akzenten auf 2 in der Tat wie $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt aufgefaßt werden kann, wogegen über den $\frac{3}{4}$ Takt der rechten Hand kaum ein Zweifel aufkommen kann. Es wäre also dieser Auffassung gemäß zu spielen, als ob drei $\frac{4}{4}$ Takte in der linken Hand vier $\frac{3}{4}$ Takten der rechten entsprächen:



Indes bedarf es einer so gekünstelten Auffassung gar nicht um der Stelle gerecht zu werden.

Aufbau sehr einfach:

I). 2 × 8 a (C-dur, A-moll).
II). 2 × 8 a (As-dur).
III). = I.

Nr. 25. H-moll. op. 33 Nr. 4.

Aufbau:

I). ‖: 12 a (H-moll, Fis-dur).
12 a_1 (H-moll, C-dur). :‖
16 b (B-dur, Es-dur).
‖: 12 a (H-moll, Fis-dur).
12 a_1 (H-moll, C-dur). :‖
16 b (B-dur, Es-dur).
II). 2 × 16 c (H-dur).
16 d (H-dur).
16 d_1 (H-dur).
III). 12 a (H-moll, Fis-dur).
12 a_1 (H-moll, C-dur).
8 Takte *Coda*.

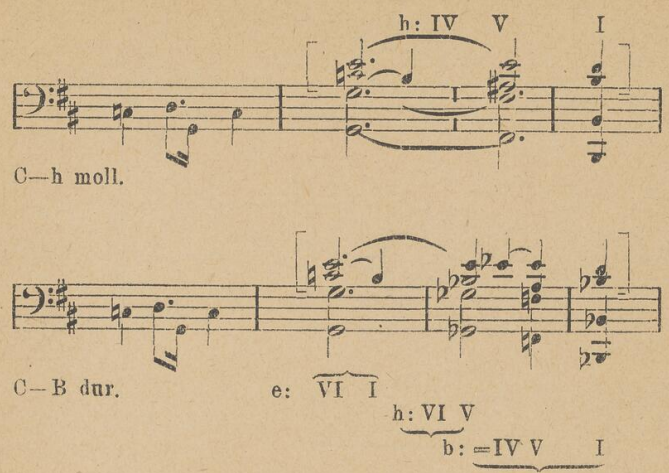
I). Das „*Mesto*" des Hauptthemas a sowohl im Duktus der Melodie begründet, wie in dem zögernden Gang, der durch die Dehnung der achttaktigen Perioden auf 12 Takte entsteht. Aus Chopins 24 Takten ließe sich die regelrechte sechzehntaktige Passage auf mehrere Arten herausschälen, von denen hier die vielleicht natürlichste zum Vergleich mit Chopins Fassung mitgeteilt sei:





Dieser Vergleich wird auf die Spur der stimmunggebenden konstruktiven Feinheiten bei Chopin führen. Es sind die folgenden: Takt 7 u. 8 die Antwort im *forte* auf die beiden vorhergehenden Takte im *piano*, gleichzeitig Aufhören der Begleitung; in den folgenden Takten das zögernde sich Drehen um die (Takt 8 entstammenden) Töne a, cis und ais, cis in mannigfachen rhythmischen Varianten. Im Nachsatz zu beachten das in der Tiefe sich verlierende Gemurmel bei der ostinaten Wiederholung der Baßphrase Takt 17 ff., mit ihren Echos, ihren eingemischten Hemiolen ($\frac{2}{4}$ Takt in den $\frac{3}{4}$ Takt eingezwängt), die beiden um das Doppelte verlängerten Schlußtöne: G, Fis, (Takt 23, 24) die mit ihrem „*pesante*" ihrer nachdrücklichen Länge von der unerwarteten und seltsamen Abschweifung in das fernliegende C-dur wieder mit Eindringlichkeit auf die Haupttonart H-moll zurückführen. Dieses C-dur erklärt sich übrigens als phrygische Tonart transponiert, (H-moll mit c anstatt cis).

Die einstimmmigen Uebergänge (T. 23, 24 u. 47, 48) zu erklären, als ob sie ein Auszug der folgenden Akkordverbindungen wären:



Das zweite Thema b (in B-dur) wird durch die nämliche Oktavenphrase eingeleitet: G, Ges, dazu jetzt noch ein F. (Takt 35, 36). Ueberhaupt spielen in dieser Mazurka bei fast allen modulatorischen Uebergängen die einstimmigen (oder in bloßen Oktaven verstärkten) Phrasen eine interessante Rolle.

Das B-dur-Thema b (Takt 37ff) mit Einmischung der Mollunterdominante Es-moll, weiterhin ähnlich Es-dur mit As-moll untermischt. Harmonische Deutung des Ueberganges von Es-dur nach dem H-dur des Mittelteils:



Der Akkord fis, ais, cis, e (bei *) tritt als enharmonische Verwechslung auf mit ges, b, des, e = e, ges, b, des = alterierte Unterdominante von b-moll: es, ges, b, des.

Nicht minder interessant die Baßsoliloquie, die in der Färbung eines kläglichen Fagotts vom H-dur des zweiten Teils zum H-moll der Reprise zurückleitet: Sie überbrückt den Stimmungsgegensatz des glänzenden, fast kecken und übermütigen H-dur und des betrübten H-moll, indem sie die H-dur-Melodie nachsummt, dann ins Moll wendet, und Schritt für Schritt langsam zum trüben H-moll endgültig zurückkehrt. Ganz am Schluß des Stückes in der *Coda* wiederholt sich das Spiel mit der phrygischen Tonart in einer neuen fesselnden Variante: wie leise, gedämpfte Trompetensignale von weither schallend, klingt das G, C seltsam und unheimlich in das H-moll hinein. Dies wertvolle Stück wird leider geschädigt durch zu häufige Wiederholung des Hauptthemas in H-moll. Man würde ihm einen Dienst erweisen, wenn man den ersten Hauptteil um die Hälfte kürzte, die ganze zweite Hälfte (eine bloße Wiederholung der ersten Hälfte der Abschnitte a, a_1, b) überspringt.

Nr. 26. Cis-moll. op. 41 Nr. 1.

4 Mazurkas op. 40. Erschienen 1840. Gewidmet Chopins Freunde Stefan Witwicki.

Dieser Mazurka gebührt mit einigen anderen größeren ihr ebenbürtigen Stücken eine Sonderstellung. Sie vergeistigt den Tanz, hebt ihn aus dem Ländlichen hinaus in die Nachbarschaft symphonischer Kunst. Das einzigartige Gemisch bodenständiger Rhythmik und Melodik mit raffinierter Harmonik und symphonischer Konstruktionstendenzen gibt diesen Stücken ihren besonderen Reiz.

Aufbau:

I). 8 a (cis-moll.)
8 a_1 (E-dur.)
16 b (Cis-dur.)

II). 16 c (Fis-dur, Gis-moll.)
16 d (Fis-dur, Cis-dur.)
8 Takte Ueberleitung, thematische Verarbeitung von a.

III). 8 a (Cis-moll.)
8 a_1 (E-dur.)
16 b (Cis-dur.)
14 Takte thematische Verarbeitung von b.
8 a + 13 Takte *Coda*.

Form im Ganzen:

| a b a | c d | a b a |

I). Das Hauptthema in der transponierten phrygischen Tonart: cis-moll mit d anstatt dis, also cis, d, e, fis, gis, a, h, cis. Dieser legendenhafte Ton wird verstärkt durch den einstimmigen Beginn. Wiederholung des Themas eine Terz höher in E-dur, (die Unterdominante a, cis, e jedesmal ersetzt durch die Variante ais, cis, fisis, die einen übermäßigen Sekundschritt in die E-dur-melodie hineinbringt). Das E-dur gegenüber dem tristen Phrygisch wirkt im Sinne der Aufhellung, des *crescendo*. Thema b tritt nunmehr in (Cis-dur) mit lauter Lustigkeit ein, bei der Wiederholung durch trillernde Triolenfiguration noch glänzender ausgeziert.

II). Eine neue Weise des melodienreichen Stückes eröffnet den Mittelteil, anmutig und fein in der Linie, besonders gegen den Schluß hin, wo die Fis-dur-Melodie vom hohen H, ihrem Gipfelpunkt sich im verlangsamten Abstieg wie über breite Terassenstufen fallen läßt; eine Hemiolenwirkung, $\frac{2}{4}$-Takt in den $\frac{3}{4}$-Takt eingemischt:



Diesem Sopransgesang antwortet ein neuer Fis-dur-Gesang in Tenorlage, eine Melodie von gewinnender

Herzlichkeit und chevalereskem Anflug. Ihr Abschluß von fremdartigem, feinem Reiz durch das aufs Lydische hinweisende his in Fis-dur:



Ins Symphonische spielt das Stück hinüber durch die achttaktige Rückleitung nach dem Hauptthema a, die das Motiv a über A-dur, Fis-moll, C-dur überraschend nach Cis-dur und dem phrygisch gefärbten Cis-moll geleitet.

Wiederum ins Symphonische schweift der letzte Teil des Stückes, die abschließenden 36 Takte: Nach der Reprise des Hauptthemas a und des Themas b wird im Sinne der Steigerung aus einem Motiv von b heraus



der Abschluß um 14 Takte hinausgezögert bis endlich diese Spannung sich löst durch den triumphalen Eintritt des Hauptthemas, des nunmehr in seinem *fortissimo*, seinem wuchtigen Doppeloktaven eine packende, düstere Größe erhält. Dies Pathos wird nach 8 Takten plötzlich abgelöst durch ein *piano*, das nach der Extase zurückführt in die triste Melancholie des Anfangs, und mit diesen still-resignierten, fatalistischen Klängen entschläft das Stück gleichsam.

Nr. 27. (Tonart unbestimmt). op. 41 Nr. 2.

Aufbau:
2 × 8 a (Tonart unbestimmt).
2 × 8 b (H-dur).
8 c (Cis-moll, H-dur).
2 × 8 b (H-dur).
8 a
4 Takte *Coda*.

Im Ganzen: a b c b a. Eine überaus symmetrische Form. Der Abschnitt in der Mitte für sich allein, vor ihm a und b, nach ihm in der umgekehrten Reihenfolge b und a. Die Anordnung der Teile vom Ende rückwärts gezählt ist genau die nähmliche wie von Anfang an vorwärts gezählt. In der neueren Musik ist dies Schema, das sich bei Bach bisweilen findet, überaus selten.

Die Tonalität des Hauptthemas ist durchaus unbestimmt. Es setzt sich zusammen aus einer A-moll, einer E-moll-Kadenz und einer Art phrygischen Schlusses (E-moll mit f anstatt fis). Die Mazurka hat einen ausgesprochen legendenhaften, heroischen Klang. Von ruhig erzählendem Anfang hebt sie sich bei dem H-dur-Teil zu lebhafterer Teilnahme, beflügelt sich bei dem Mittelstück c (in Cis-moll, H-dur) zu lyrischem Schwung, um dann in den epischen Ton wieder zurückzukehren, und in machtvoller Steigerung einem gewaltigen hinreißenden Höhepunkt zuzustreben. Dieses wie von mächtigem Chorton geschwellte *fortissimo* (12 Takte vor dem Schluß) bringt die Septime, die schon von Anfang an den Ton des Themas bestimmte zur stärksten Geltung. Altertümliche, den Kirchentönen entlehnte Harmonien bringen das kostbare Stück zu Ende: e-moll phrygisch, von dem Unterdominantklang a-moll präludiert. Wie Posaunenschall bei dem viermal wiederholten Ruf: e, g.

Nr. 28. H-dur. op. 41 Nr. 3.

Aufbau:

I). 4 a (H-dur.)
4 b („ .)
4 a („ .)
8 b_1 (Es-dur.)
4 a (H-dur.)
4 b („ .)
4 a („ .)
6 b_2 (D-dur.)

II). 8 c (G-dur.)
8 c_1 (E-dur, H-dur.)

III). 4 + 8 b_1 (H-dur Es-dur.)
8 + 1 b (H-dur.)
3 a („ .)

Die konstruktive Idee des Stückes geistreich und originell: Eine viertaktige H-dur-Phrase ist einer Reihe von Pilastern gleich in Zwischenräumen aufgerichtet. Zwischen diesen H-dur-Säulen biegen elegant gewölbte Gänge ganz überraschend in entfernte Tonarten aus, (Es-dur, D-dur) jedesmal wieder nach H-dur den Weg zurückfindend. In der Mitte ein glänzendes Trio, martialisch, zum lauten triumphalen Ausbruch geschwellt; dann wiederholt sich abgekürzt das Spiel der Säulen und der sie verbindenden Tonguirlanden.

Harmonische Deutung des Uebergangs von H-dur nach Es-dur und zurück (Takt 14—20) nicht schwierig, wenn man für H-dur ein Ces-dur einsetzt. Der Uebergang von H-dur nach D-dur wird bewirkt (Takt 32—36) durch Hinzufügung einer kleinen (Dominant)septime und Umdeutung des so erhaltenen Akkords als Wechseldominante der neuen Tonart:

(Takt 14—20)



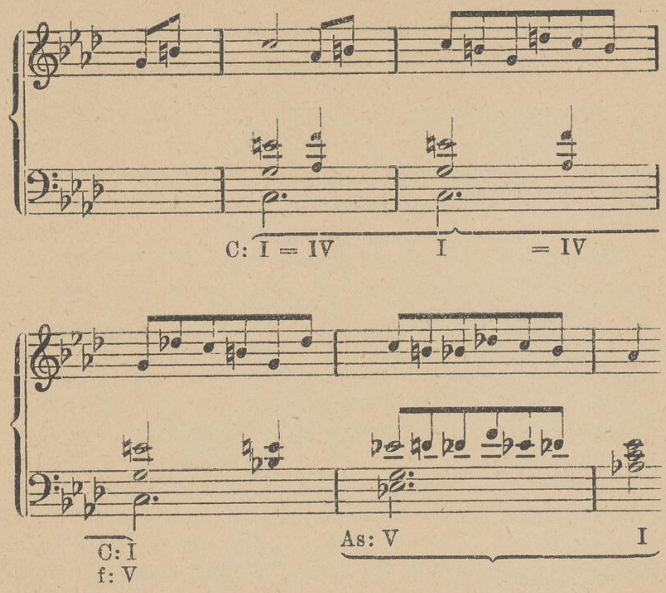


Nr. 29. As-dur. op. 41 Nr. 4.

Aufbau:

I). 2 × 8 a (As-dur).
2 × 8 b (As-dur, C-moll).
II). 8 c (C-moll).
12 Takte Durchführung von a (C-dur nach As-dur).
III). 8 a (As-dur).
8 + 6 b (As-dur, C-moll, As-dur).

Mit den übrigen Gefährten des op. 41 kann sich diese Mazurka an Bedeutsamkeit des Inhalts kaum messen. Ein elegantes, etwas salonmäßiges Stück von feinen Reizen der Linie und des Klanges. Im Mittelteil c tritt wiederum das alte Mazurka-Erbstück in Erscheinung, die ostinaten Mittelstimmen. Die Ueberleitung vom C-dur des Mittelteils zum As-dur der Reprise (Takt 48—52) besorgt eine einstimmige Passage, deren latente Harmonien die folgenden wären:



Dem Schluß des Stückes fehlen zwei Takte. Die achttaktige Phrase wird durch eine sechstaktige ersetzt. Die Wirkung seltsam reizvoll, als ob die Klänge einschlummerten. Ein recht abgetöntes *diminuendo* und wohl bemessenes *ritardando* müssen diesen in der Luft hängenden Schluß gebührend stützen.

Nr. 30. G-dur. op. 50 Nr. 1.

Drei Mazurkas op. 50, erschienen wahrscheinlich 1842, gewidmet Chopin's Freunde Szmitkowski.

Aufbau: 16 a (G-dur.)
8 b (E-moll, reines Moll äolisch.)
16 a (G-dur.)
16 c (C-moll, B-dur, Es-dur, G-moll, G-dur.)
16 a (G-dur.)
16 d (C-moll äolisch, G-dur.)
16 e = Variante von a (C-moll, G-dur.)

Eine Art Rondoform mit drei Zwischensätzen:

a b a c a d a(e)

Der erste Zwischensatz b (Takt 17) mischt äolischen Charakter ein, e-moll mit d anstatt dis. Ueberhaupt bringen die Zwischensätze harmonische Reize zu dem rotbäckig derben Hauptthema hinzu. Der zweite Zwischensatz c (in c-moll) führt seine gefühlvolle Cellokantilene in Sequenzen von den B-Tonarten her den Kreuzen entgegen. Der dritte Zwischensatz mischt C-moll und Es-dur (g, b, es und g, h, d hintereinander), beeinflußt das C-moll im Sinne der äolischen Tonart, läßt über dem Orgelpunkt D den Septakkorden in chromatischer Rückung freies Spiel. Das Typische, Mazurmäßige des Stückes liegt im Hauptthema, das Empfindsame, Persönliche in den Zwischensätzen.

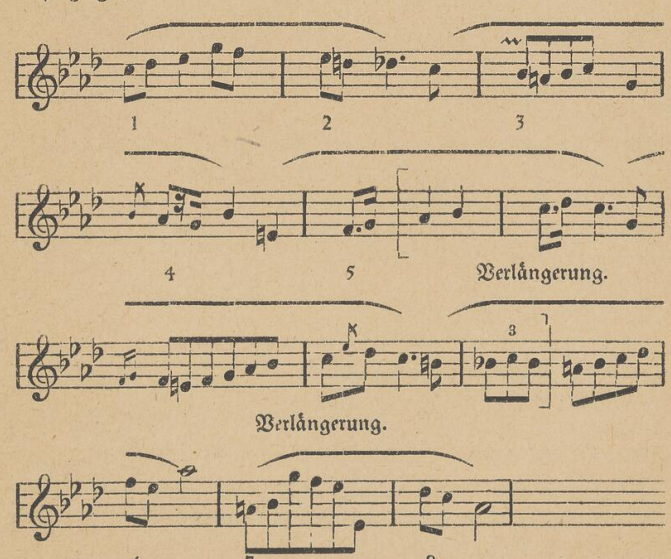
Hier harmonischer Auszug des Zwischensatzes C (Takt 41–57), aus dem die Verknüpfung der Tonarten C-moll, B-dur, G-moll, D-Dur ersichtlich ist, und die absteigende Sequenz: D, C, H-dur, a-moll, G-dur:



Nr. 31. As-dur. op. 50 Nr. 2.

Aufbau: I). 8 Takte Einleitung (As-dur.)
8 + 12 a (As-dur.)
8 + 3 b (F-moll, C-dur.)
8 + 12 a (As-dur.)
II). 8 c (Des-dur.)
8 c_1 (B-moll.)
8 c (Des-dur.)
III). 8 + 12 a (As-dur.)

Das gewöhnliche Schema der großen dreiteiligen Liedform mit abgekürzter Reprise (der Teil b kehrt nicht wieder). Die Einleitung dominantisch, ein auf acht Takte gedehnter Auftakt der Dominante. Das Hauptthema a zwölftaktig, der Nachsatz erhält seine elegante Linie durch viertaktige Verlängerung. Die Klammer im folgenden Beispiel zeigt die Verlängerung an; gleichzeitig sind auch die in den meisten Ausgaben falschen Phrasierungsbögen richtig gestellt:



Auch Abschnitt b durch dreitaktigen, echoartigen Anhang verlängert, der eine reizvolle Nuance des Zögerns, Sinnens hineinbringt (Takt 37—39). Der Trioteil in Des-dur und B-moll enthält weder im Konstruktiven noch im Harmonischen Besonderheiten, die zu näherer Betrachtung einladen.

Nr. 32. Cis-moll. op. 50 Nr. 3.

Gehört in die Klasse der großen, kunstvollen, symphonischer Mittel sich bedienenden Mazurken.

Aufbau:

I). 16 a (Cis-moll, Gisdur.)
16 b (A-dur, Fis-moll, Gis-dur.)
8 + 4 a (Cis-moll, Gis-dur.)

II). 16 c (H-dur.)
16 d (E-dur, Cis-moll, H-dur.)
16 c (H-dur.)

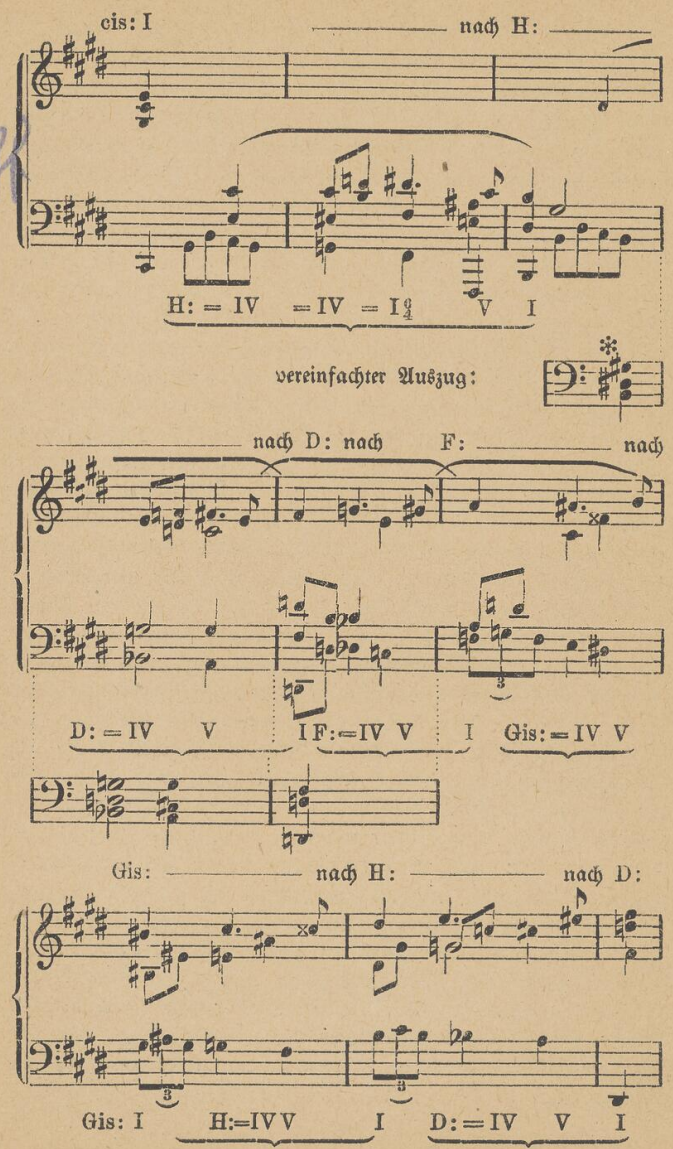
III). 16 a (Cis-moll, Gis-dur.)
16 b (A-dur, Fis-moll, Gis-dur.)
16 a (Gis-dur, Cis-moll.)

IV). 16 Takte symphonische Durchführung über Thema a.
24 " " " " " a.
8 + 4 Takte *Coda*.

Eine große vierteilige Form. Der üblichen dreiteiligen Liedform mit Reprise ist noch ein vierter Teil beigefügt, der in der Art einer symphonischen Durchführung noch einmal der Hauptmotive sich bemächtigt.

Das Hauptthema a zeigt übrigens schon von seinem ersten Erscheinen an eine der Tanzmusik sonst fremde polyphone Ausgestaltung.

Teil I mehr eine Tanzphantasie als ein wirklicher Tanz. In kontrapunktisch fein verschlungenen Linien präsentiert sich das Hauptthema a, später auf mancherlei Art variiert bei seiner öfteren Wiederkehr. Der Anfang ein neues Beispiel für Chopins sinnreiche und mannigfache Art des dominantischen Beginns. Dem fragenden, zweifelnden, bald eilenden, bald zögernden Anfang folgt (Takt 17) das neue Thema b in stolzen Rhythmen. Diese chevalereske Episode wird abgelöst durch ein Klanggebilde von zärtlicher Erotik (Takt 25), das sich schließlich in den dichter verschlungenen Linien des ersten Themas a verliert. Man möchte bei dieser Stelle beinahe glauben, daß hier das berühmte Cis-moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers nachgewirkt habe. Es wäre nicht schwer, den Anfang des Präludiums zu Chopins Thema zu kontrapunktieren. Erst in dem triomäßigen Zwischensatz c (Takt 45) kommt die Mazurka zu ihrem vollen Recht, in der leicht dahinschwebenden, von Anmut beflügelten H-dur-Melodie. Der ganze erste Hauptteil wird nun wiederholt, und dann setzt der symphonisch gewobene vierte Teil ein, dessen im strengsten Sinne polyphone Dreistimmigkeit in ihrer glutvollen Chromatik Tristan- und Parsifalklänge vorwegnimmt. Erst in diesem letzten Teil verwickelt sich die Harmonie in ungewöhnlicher Weise. Hier folge die harmonische Deutung der schwierigen und interessanten Stelle (von Takt 34 vor dem Schluß an). Es handelt sich um eine Reihe von Sequenzen, die im Abstand einer kleinen Terz nach der Höhe rücken, von H-dur nach D-, F-, Gis-, H-, D-dur. Die (hier nicht mehr mitgeteilte) Fortsetzung der Sequenzenreihe geht ganz ähnlich wiederum in kleinen Terzenrückungen weiter, von D-dur nach F-, Gis-, H-, D-dur und biegt dann schließlich endgültig nach der Grundtonart Cis-moll ab. Der Uebergang von H-dur nach D-dur (bei ✻) erklärt sich am einfachsten, wenn man h, dis, gis = ces, es, as = Unterdominante von Es setzt, und den folgenden Akkord: b, d, g von Es-dur nach D-dur = IV umdeutet.



Nr. 33. H-dur. op. 56 Nr. 1.

Erschienen 1844. Drei Mazurkas op. 56. gewidmet Mlle. C. Maberly.

Aufbau:

I).	12 + 10 Takte	a	(Unregelmäßiger Anfang, nach H-dur modulierend.)
	12 + 10 Takte	a	(nach H-dur modulierend.)
II).	16 „	b	(Es-dur, As-dur.)
	16 + 8 „	b	(Es-dur, As-dur nach H-dur.)
III = I).	12 + 10 „	a	(nach H-dur modulierend.)
IV = Variante von II).	16 „	b	(G-dur, D-dur.)
„	16 + 8 „	b	(G-dur, D-dur nach H-dur.)
V = I).	12 + 10 „	a	(nach H-dur modulierend.)
VI).	16 „		thematische Durchführung.
	3 × 8 „		*Coda.*

Eine ungewöhnlich große, sechsfach geteilte Form. Von der üblichen Form: A, B, A, B, A unterscheidet sie sich dadurch, daß B beim zweiten Erscheinen in einer anderen Tonart steht, und daß als sechster Teil eine breite thematische Durchführung und *Coda* beigefügt ist.

Die Fülle merkwürdiger Einzelheiten macht diese Mazurka zu einer der interessantesten. Der Anfang ein Hauptbeispiel für die, wie es scheint von Chopin erfundene Art, in die Haupttonart hineinzumodulieren und den Eintritt des tonischen Dreiklangs als besonderen harmonischen Effekt vorzubereiten. Hugo Wolff z. B. verdankt dieser Chopin'schen Idee nicht wenig (vgl. z. B. Italienisches Liederbuch Nr. 1, 3, 15, 23, 27). Wie die harmonische Analyse zeigt, beginnt Chopin mit zweitaktigen, stufenweise abwärtssteigenden Sequenzen: H, A, G-dur, macht auf G-dur sieben Takte lang Halt und erreicht die Haupt-

tonart H-dur endgültig erst im 13. Takt. Nach dem holden Zögern des Anfangs, dem idyllisch-zarten, friedlichen G-dur, wirkt der H-dur-Einsatz wie ein Erwachen, wie ein Strahl leuchtenden Sonnenlichts:

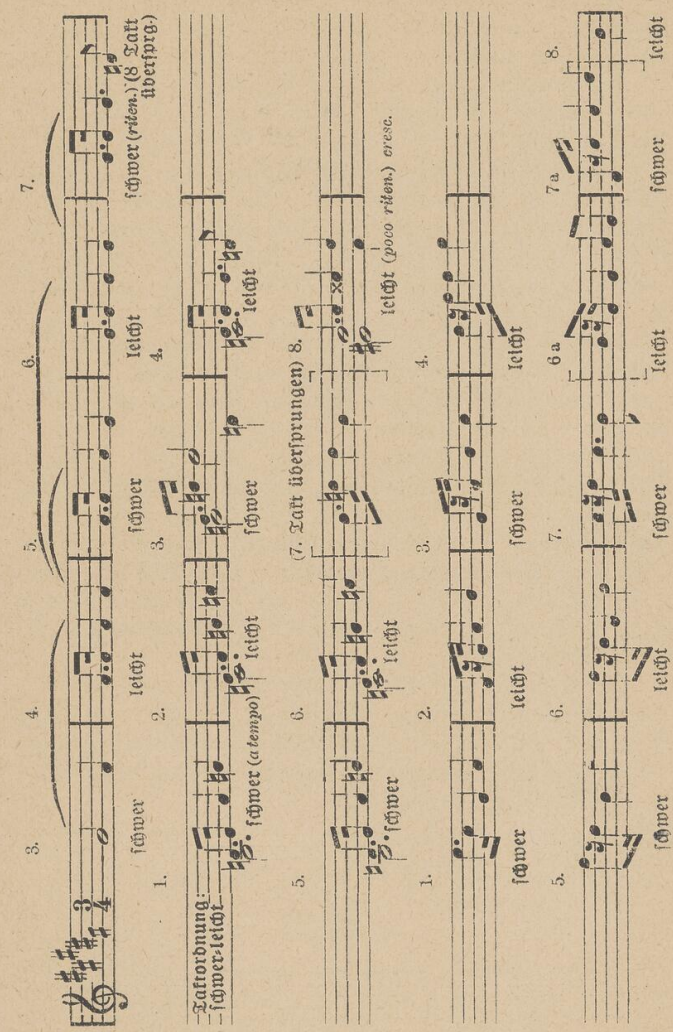
Harmonischer Auszug:



Ebenso ungewöhnlich ist die Konstruktion des Abschnittes a. Seine 22 Takte gliedern sich in:

2 + 2 + 1 = 5 Takte
4 + 3 = 7 „
8 + 2 = 10 „
22 Takte,

sind also in allen Teilen unregelmäßig, vom viertaktigen Schema durchaus abweichend. — Die folgende Melodieskizze macht diese Verhältnisse klar. Die 5 Takte des ersten Absatzes sind Ueberbleibsel einer achttaktigen Phrase, die mit dem eigentlichen 3. Takt beginnt und den 8. Takt



überspringt. Zum Ersatz für den ausgefallenen 8. Takt müßte im vorhergehenden Takt (dem 5. Takt bei Chopin) ein (nicht verzeichnetes) *ritenuto* eingelegt werden.

Im zweiten siebentaktigen Abschnitt ist der 7. Takt übersprungen; infolgedessen verträgt der folgende 8. Takt neben seinem *crescendo* wiederum ein kleines *ritenuto*. Man übersehe in diesem ganzen Abschnitt nicht die gesangliche Führung der Mittelstimme. Der dritte, zehntaktige Abschnitt hat zwei überschüssige Echotakte vor seinem Abschluß. Durch die Taktordnung „schwer-leicht" erhält die Melodie die schwebende Grazie ihres Ganges: (Siehe Notenbeispiel S. 255).

Auch in Teil II (Abschnitt b) haben die Achtelpassagen in Es- und As-dur die Taktordnung: schwer-leicht, mit geringerer Betonung der geradzahligen Taktanfänge. In den Walzern ist des öfteren auf diese Melodiebildungsweise gedeutet worden. Auch hier bewährt sich die solchen Konstruktionen eigentümliche leichte Anmut. Der Uebergang vom H-dur des ersten Teils zum Es-dur des zweiten ist zu erklären entweder als Trugschluß-Fortschreitung des Dominant-Septakkords H dis fis a nach dem $I\frac{4}{6}$ Akkord von Es-dur: b, es, g, oder man setzt enharmonisch: h, dis, fis, a = ces, es, ges, a = Variante der Es-dur Moll-Unterdominante: as, ces, es.

Der Abschluß des Es-dur Teils hemmt den Lauf der Achtel durch eingemischte Hemiolen ($\frac{3}{4}$ Takt in den $\frac{3}{4}$ Takt eingebaut) und bewirkt die Modulation von As-dur nach H-dur durch Vertauschen des As-dur mit as moll = gis moll, der Mollparallele von H-dur:



Noch interessanter ist die Parallelstelle beim Uebergang vom Teil IV zu V. Der G-dur und D-dur Abschnitt moduliert nach H-dur zurück vermittelst einer langen einstimmigen Achtelpassage, die zu interpretieren ist als eine Kette kleiner Kadenzen, in Sequenzen chromatisch absteigend durch die Tonarten D-dur, g-moll, fis = ges, f, e, es, d, cis = H: II. Die folgende Wiedergabe der Stelle hält sich nicht streng an Chopin's ungenaue, die harmonischen Zusammenhänge verdunkelnde Schreibweise, sondern setzt hier und da enharmonische Synonymen:



Diese durchaus originelle Verwendung der Einstimmigkeit dürfte vor Chopin ihres Gleichen kaum finden, außer (in Andeutungen) bei Bach in Orgeltokkaten und Fantasien. Chopin selbst hat aus dieser Idee im *Finale* der B-moll-Sonate die äußersten Konsequenzen gezogen. Bei Betrachtung jenes merkwürdigen Stückes wird noch des Näheren auszuführen sein, wie sich die Musik des 20. Jahrhunderts Chopin's Anregung gegenüber verhält.

Der breit ausgebaute Schlußteil VI betont noch einmal die Spielfreudigkeit des ganzen Stückes durch die geistvolle Art mit der er fünf achttaktige H-dur-Flächen belebt und fesselnd macht:

1. Durch Orgelpunkt und Gegenstimme (40 Takte vor Schluß). Reizvolle dissonierende Reibungen ais und a, eis und e zugleich durch die Stimmführung begründet.
2. Durch Ausbuchtungen in Sequenzen von H-dur nach anderen Tonalitäten und zurück (Takt 24 vor Schluß). Von H nach H in zwei korrespondierenden absteigenden Tonarten-Terrassen:

H — gis - Fis - E
gis —— E - Dis - cis - H.

3. Durch Variation dieses Sequenzabschnitts (16 Takte vor Schluß), Baßfiguration in Achteln.

Nr. 34. C-dur. op. 56 Nr. 2.

Im Verhältnis zu den großen kunstreichen Mazurken, wie Nr. 25, 26, 32, 33 ein primitives, fast kunstloses Stück, aber urpolnisch, von der bodenständigen Kraft des Volkstanzes, von hinreißender Rhythmik. Beinahe möchte man glauben, daß die gemeinhin auf die kleine C-dur Mazurka Nr. 24 angewendete Anekdote eigentlich mehr auf diese Nr. 34 paßt. Daß Chopin und Meyerbeer sich über $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt nicht einigen konnten scheint glaubhaft, wenn man das Stück nach rechter Mazurkenart mit dem Akzent auf drei spielt. Der Anfang würde sich dann nach Meyerbeer's Auffassung folgendermaßen ausnehmen:



Aufbau (nach $\frac{3}{4}$ Takten gerechnet):

4 Takte Einleitung (C-dur.)
I). 16+8 „ a (C-dur lydisch.)

II). 2×8 „ b (A-moll.)
2×8 „ c (Sequenzen, E-dur, D-dur, C-dur, A-moll.)
III). 16 „ a (Figurierte Variation des Hauptthema's C-dur lydisch.)
16 „ a (C-dur lydisch.)

Die lydische Tonart herrscht vor, also: C, d, e, fis, g, a, h, c. Im Hauptthema über dem brummenden Quintenbaß die hübsch geführte bratschenmäßige Mittelstimme zu beachten.

Thema b des Mittelteils (in A-moll) fagottartig, die zierlichen Sequenzen des Teils c schalmeien- oder flötenmäßig im Klang.

Die gefällige Variation des Hauptthema's in der Reprise, mit den elegant geführten und doch ländlich-naiven Achtelläufen betont das Lydische noch stärker.

Nr. 35. C-moll. Op. 56 Nr. 3.

Aufbau:

I). 16+8 a (C-moll, G-moll, D-moll.)
16+8 a („ „ „)
II). 8 b (As-dur, B-dur.)
16 c (H-dur, B-dur.)
8+8 d (B-dur.)
16 e (As-moll, B-moll, F-dur.)
8+7 f (B-moll.)
16 d (B-dur nach C-moll.)
III). 16+8 a (C-moll, G-moll, D-moll.)
8+12 a (C-moll, G-moll, C-moll nach Es-dur.)
IV). 5×8 a (Durchführung und Coda, stark modulierend.)

Wieder eines von den breit angelegten, verwickelt und kunstvoll durchgeführten Stücken mit symphonischem Einschlag.

I). Das Hauptthema von ungewöhnlichem, verwickelten Aufbau. Seine 24 Takte teilen sich zwar äußerlich in 3×8 Takte, sind aber bei näherer Betrachtung ein das Formgefühl seltsam fremdartig anmutendes Gebilde, mit

seinen echoartigen Reperkussionen. Der schlicht melodische Auszug würde den folgenden Achttakt darstellen; mit dem typischen Mazurkarhythmus und der regelrechten Gewichtsverteilung: leicht-schwer auf den gerad- und ungeradzahligen Takten:



Durch die echoartigen Anhänge wird jedoch die Gewichtsverteilung eine ganz andere, indem die sehr seltene Folge: „schwer-schwer, leicht-leicht" entsteht, also je zwei stark betonte Taktanfänge, gefolgt von je zwei fast unbetonten:



Diese Melodiebildung entscheidet den Charakter der Melodie; etwas Müdes, Schleppendes, Melancholisches, Grübelndes kommt in den Tanz hinein.

II). Auch Teil b (in Es-dur, Takt 49—56) hat trotz seiner scheinbaren Achttaktigkeit ein unregelmäßiges Ge-

präge. Die Melodie ist eigentlich nur siebentaktig mit der eigentümlichen Anordnung 3 + 1 + 3 Takte. Der einzelne Takt in der Mitte ist die Parallele zu dem schweren einleitenden Takt. Er vertritt die Stelle des 4. Taktes, ist aber entsprechend dem einleitenden Takt schwer, (anstatt leicht) wie er gemäß dem sonst hier herrschenden Schema: „schwer-leicht" eigentlich sein sollte. Es folgen also in der Mitte drei schwere Takte unmittelbar aufeinander, was dieser Stelle etwas Wuchtiges gibt. Auf den 7. Takt folgt (mit Auslassung des 8.) sogleich der 1. Takt des folgenden Abschnitts c in der regelmäßigen Anordnung: „leicht-schwer", was dem *dolce* und der Grazie der Stelle sehr angemessen ist:



Der Übergang von B-dur nach H-dur wird bewirkt durch enharmonischen Austausch von Ges, des, fes, b mit Fis, cis, e, ais. Auch die Rückleitung H-dur nach B-dur beruht auf ganz ähnlichem enharmonischen Austausch.

Auch der folgende Abschnitt e des an Themen sehr reichhaltigen Stückes hat seine melodischen Besonderheiten. Im Vordersatz des As-moll—B-moll Abschnitts beachte man die seltsame Wirkung der beiden ganz unerwartet aufeinanderfolgenden langen Töne F und B (im 6. und 7. Takt), im Nachsatz den überschüssigen Takt (9 anstatt 8 Takte). Ähnlich der Nachsatz des folgenden Themas

f in B-moll mit seinen 7 anstatt 8 Takten. Im weiteren Verlauf wäre besonders zu verweisen auf den letzten Hauptteil

IV) mit seinen harmonischen Feinheiten. Tristan- und Parsifalchromatik. Ihrer melodischen Ausschmückung und imitatorischen Führung entkleidet nähme sich die Stelle: 38 Takte vor dem Schluß in ihren harmonischen Zusammenhängen folgendermaßen aus:



Die letzten 32 Takte ein langer Orgelpunkt auf der Tonika C, mit reichlicher Einmischung des nach der Mollunterdominante f-moll weisenden Des.

Nr. 36. A-moll. op. 59 Nr. 1.

3 Mazurkas op. 59. Erschienen 1846, ohne Widmung.

Aufbau:

I).	12 a	(A-moll, C-dur, E-dur.)
	12 b	(E-dur, Es-dur, D-dur.)
	12 a	(A-moll, C-dur, E-dur, A-moll.)
II).	12 + 8 c	(A-dur mit Ausweichungen bis H-dur).
	(3 × 4) + 10 d	(E-moll, H-moll, G-dur, H-dur).
III).	12 a	(Gis-moll.)
	12 b	(Es-dur, D-dur.)
	12 a	(A-moll.)
	16 Takte Coda.	

Ein künstlich gefügtes Stück, reich an erlesenen harmonischen Wirkungen.

I). Lauter zwölftaktige Phrasen. In Abschnitt a bewirkt der mittlere Viertakt die Verlängerung der 8 Takte auf 12. Der regelrechte Achttakt würde sich etwa folgendermaßen ausnehmen:



Teil b bewegt sich in überraschenden Sequenzen über entferntere Tonarten chromatisch absteigend: E-dur, Es-dur, D-dur. Die Rückleitung auf a sehr elegant, indem (Takt 25) die Hauptmelodie sich ganz unvermutet als Kontrapunkt im Baß einschleicht, zu einer Figur im Sopran, die aus dem Mittelteil b als Fortsetzung und Abgesang herauswächst.

II). In Abschnitt c (Takt 8—10 des A-dur Teils) die Ausweichungen von A-dur über Fis-moll, H-moll, Cis-dur, Fis-dur, H-dur, E-dur zurück nach A-dur zu beachten, samt der fein geführten duettierenden Mittelstimme. Abschnitt d biegt von seiner im Baß abwärts laufenden E-moll-Skala überraschend dreimal in verschiedenen Richtungen ab, nach H-moll, D-dur, H-dur. Dabei laufen harmonische Bildungen ganz merkwürdiger Art mitunter, wie z. B.:



III). Die Reprise des ersten Hauptteils tritt in der ganz entfernten Tonart Gis-moll ein, und erst nach 24 Takten Wanderung durch Gis-moll, Es-dur, D-dur schiebt

sich die Haupttonart A-moll ganz still wieder ein. Absonderlich auch die Coda mit ihrer lange hinausgezögerten A-moll Kadenz (die Akkorde dis, fis, a, c und dis, f, a, c = a IV) besorgen diese Verzögerung. In den letzten a-moll Takten wird mit dem Wechsel zwischen dis und d ein seltsames Spiel getrieben.

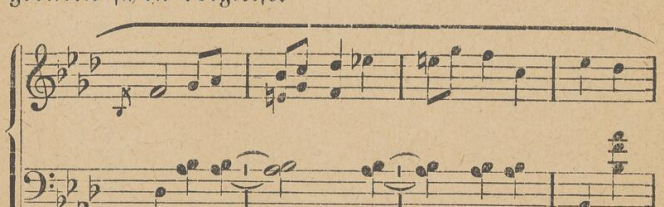
Nr. 37. As-dur. op. 59 Nr. 2.

Aufbau:

I). (8 + 14) + (8 + 14) a (As-dur mit geringen Ausweichungen.)
II). 16 b (As-dur.)
8 c (F-moll.)
III.) 8 + 12 a (As-dur mit Ausweichungen.)
Coda 12 + 11 Takte. (As-dur).

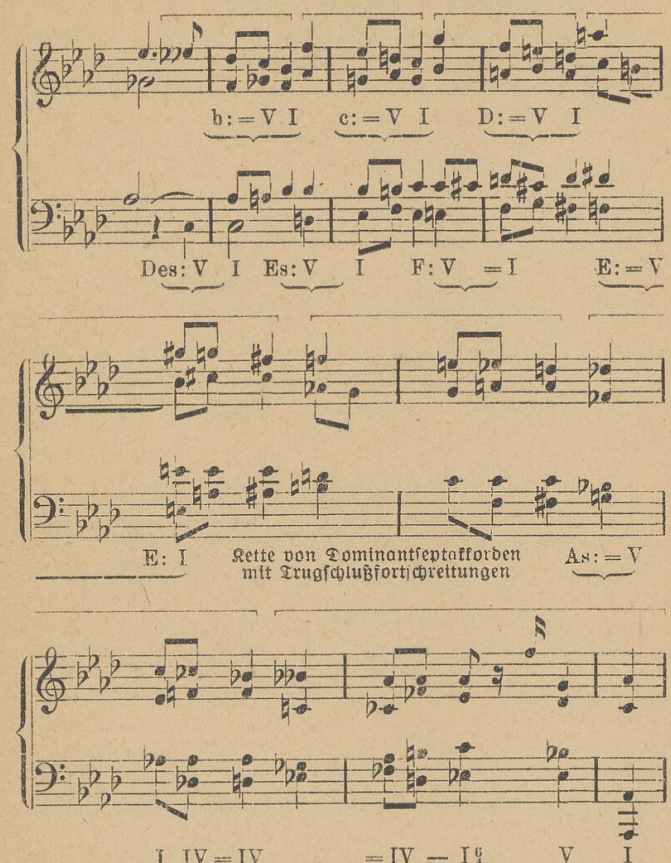
I). Entwicklung des ersten Themas im Sinne der Klangsteigerung. Viermal erscheint es, vom *piano* bis zum *fortissimo* abgestuft. Eigentlich eine Doppelperiode von 2 × 16 Takten, jede Periode durch eine leicht kenntliche Verlängerung vor dem Schluß um sechs Takte gedehnt.

II). Teil b (Takt 45) erhält seine harmonische Färbung durch die Führung der As-dur Melodie (mit einem fremdartigen eingemischten e) über dem Sekundzusammenklang as, b. Eine eigentümliche Verwendung der Unterdominantfunktion, die manchen ganz neuzeitlichen Klanggebilden schon vorgreift:



III). Die Reprise variiert durch Einsatz der As-dur Melodie im Baß. Weiterhin stark modulierende, in vielen Tonarten schillernde Sequenz, die dem Abschluß der

Reprise einen besonderen klanglichen Glanz aufsetzt. Die folgende Analyse zeigt die Verknüpfung der Tonarten:



Diese Art der chromatischen Sequenz, eine Neuerfindung Chopins, die sich gerade in den Mazurken häufig findet, zielt auf farbige Wirkung. Am eindrucksvollsten ist sie, wenn sie als ein Stück Zierkunst wirkt, als spielerische Ausschmückung. Von der geistlosen Sequenzverwendung,

die mit häufigen (zumal diatonischen) Sequenzen die Melodiebildung der Themen in ihrer Urform bestreitet, ist diese Chopinsche Sequenzenkunst weit entfernt. Die musikalische Theorie ist bisher dem Kunstmittel der Sequenz durchaus nicht gerecht geworden. Bei Bach, Chopin und Wagner müßte man sich über die Möglichkeiten der Sequenz belehren.

Nr. 38. Fis-moll. op. 59 Nr. 3.

Aufbau:

I).	16a	(Fis-moll, A-dur.)
	8b	(A-dur.)
	16+4a	(Fis-moll.)
II).	8+2c	(Fis-dur.)
	8+2c	(„ „ .)
	8+2d	(modulierende Sequenz nach H-dur.)
	10+12d	(Sequenz nach H-dur, Uebergang nach Fis-moll.)
III).	8a	(Fis-moll, mit Engführung.)
	12+18a	(Verlängerte, ausgezierte Kadenz Fis-moll.)
	20 Takte	*Coda.*

I). Das lebhafte Hauptthema von starkem rhythmischen Leben erfüllt, durch den Widerstreit der Akzente in der rechten Hand auf 3, in der linken auf 1. Für das Ohr Taktverschiebungen beider Hände gegen einander. Der Anfang sollte klingen, als ob folgendermaßen notiert wäre:



II). In diesem Abschnitt wiederum ein glänzendes Beispiel der Chopinschen chromatischen Sequenzen, diesmal auf Ketten von Dominantsept-Akkorden gegründet. Solche Stellen, die in der neueren Zeit vor Chopin kein Seitenstück haben, haben seltsamerweise ihre Parallele schon bei den großen Madrigalisten der Zeit um 1600. Zumal Monteverdi verwendet solche Quinten- und bisweilen Septimensequenzen mit frappierender Wirkung. Man vergleiche z. B. in Monteverdis Madrigalen (Edit. Peters, Leipzig, neue Folge Nr. 12) den Schluß des Madrigals „Ecco mormorar l'onde" (S. 59/60.)

III). Den Anfang der Reprise ziert eine meisterliche „Engführung". Weiterhin, bei der Stelle „a tempo" sehr spannendes Hinausschieben der Kadenzauflösung in die Tonika Fis durch chromatisch aufsteigende, sehr Wagnerisch anmutende Kadenz: die chromatisch aufsteigende Skala im Baß mit reichlicher Vorhaltseinmischung frei harmonisiert. Noch feiner und eigenartiger die darauf unmittelbar folgende Variante dieser Stelle: Die Oberstimmensequenz wird nunmehr dem Baß übergeben und über diesem Baß eine neue Oberstimmensequenz gebildet.

Harmonischer Auszug der überaus eleganten, verzierten Fis-moll Kadenz, mit der die Reprise abschließt (Takt 27—20 vor dem Ende des Stückes):





Der neapolitanische Sextakkord in Fis-moll: H, d, g hier durch die Abbiegung auf C-dur noch interessanter gemacht. Dem g und c antworten dann gis und cis mit pikanter Wirkung.

Acht Takte später bei dem *accellerando* (wie auch schon vorher in der Mitte der Majurka bei der Parallelstelle) Vertauschung des $\frac{3}{4}$ Takts mit dem $\frac{2}{4}$ Takt. Das Stück scheint sich im *diminuenda* und *pianissimo* zu verlieren, da plötzlich ein *sforzato* Schlag, und im pomphaften, glänzenden Fis-dur bereitet der Schluß dem Ohr eine auffrischende Ueberraschung.

Nr. 39. H-dur op. 63 Nr. 1.

3 Mazurken op. 63. Erschienen 1847. Gewidmet der Gräfin Laura Czosnowska.

Aufbau:

I). 2×8a (H-dur.)
8b (H-dur, mit Sequenzen nach Es-dur.)
8c (H-dur.)
II). $10+10$ d (A-dur, cis-moll.)
4×4d$_1$ (H-dur, cis-moll, Fis-dur, H-dur, in Sequenzen.)
III). 16a (H-dur.)
18 Takte *Coda*.

I). Dem chevalerésken, feurigen Hauptthema folgt als lieblicher Kontrast die bukolische zarte Schalmeienmelodie

b) (Takt 17) mit ihren ländlichen Quintenbässen, den absteigenden, entzückend primitiven Sequenzen. Unvermutet tritt nach dem Abschluß in Es-dur wiederum H-dur ein (durch Umdeutung des Es in Dis).

II). Wiederum ländliche Klänge in dem bezaubernd naiven A-dur Teil. Die Ausgaben notieren zumeist folgende Phrasierung mit Bindebögen über jeden vollen Takt:



Wer buchstabengläubig ist, möge diese Fassung annehmen. Sinngemäßer dünkt mir die folgende Auffassung, die sämtliche Taktstriche des ganzen A-dur Teils um ein Viertel nach rechts verschiebt. Es erhält dann die halbe Note den Platz auf 1 den das Ohr ihr ohnehin zuweist, es fallen die abgehackten einzelnen Taktphrasen fort und ein angenehmer Gegensatz zwischen leichtem und schwerem Takt wird geschaffen. Ich lese also:





Schluß des Mittelteils im Baß.



Auch der Schluß bietet rhythmische Ueberraschungen erlesener Art, in seiner Mischung von $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{5}{8}$ Takt. Ich lese:





Nr. 40. F-moll. op. 63 Nr. 2.

Aufbau:

I). 16 a (F-moll.)
II). 16 + 8 b (As-dur, C-moll, F-moll.)
III). 16 a (F-moll.)

Fällt durch seine Einfachheit unter den kunstvollen letzten Mazurken auf. Eigentümlichkeiten besonderer Art kommen überhaupt nicht vor. Der Mittelsatz um 8 Takte gedehnt, die wiederum einen kleinen Beitrag zu dem Kapitel: „Sequenz bei Chopin" darstellen. Takt 7 und parallele Stellen der neapolitanische Sextakkord b, des, ges in der F-moll-Kadenz.

Nr. 41. Cis-moll. op. 63 Nr. 3.

Dies von einer melancholischen Grazie erfüllte, durchaus intime und von feinnerviger Filigranarbeit durchzogene Stück ist die letzte Mazurka, die Chopin selbst veröffentlicht hat.

Aufbau:

I). 8 + 8 a (Cis-moll.)
8 + 8 b (Cis-moll, Gis-moll.)
II). 16 c (Des-dur, Ges-dur.)
III). 8 + 8 a (Cis-moll.)
12 Takte *Coda*.

Das Hauptthema walzerartig. Der Mittelsatz c vier- und fünfstimmig nach Art des Streichquartettsatzes. Der Abschluß dieses Teils vermittelt den Uebergang von Des- und Ges-dur nach dem Cis-moll der Reprise durch drei Sequenz-Takte: Ges-dur, As-moll, A-dur (überraschend wirksam), der Akkord a, e, g, cis fortschreitend nach a, dis, gis, cis = a, dis, fisis, cis zu Gis-dur, der Dominante von Cis-moll. Vor der Fermate Hemiolenwirkung: rechts $^2/_4$, links $\frac{3}{4}$ Takt. Die *Coda* durch elegante Engführung künstlich geziert, streng durchgeführten Kanon in der Oktave, die eine Stimme der anderen nach einem Viertel folgend.

Die folgenden neun Mazurken hat Chopin selbst nicht mehr herausgegeben; sie sind aus seinem Nachlaß von seinen Freunden Franchomme und Fontana zusammengestellt und veröffentlicht worden. Wennschon sie sich mit den 41 von Chopin der Veröffentlichung für wert gehaltenen Mazurken an Kunstfertigkeit und Gehalt nicht messen können, so sind sie dennoch nicht arm an Feinheiten. Zumeist sind sie dem volkstümlichen Tanz näher geblieben.

Nr. 42. G-dur. op. 67 Nr. 1.

Erschienen 1855. Entstanden 1835.

Aufbau:

I). 4 Takte Einleitung.
8 a (G-dur.)
16 b (D-dur, G-dur.)
II). 16 c (C-dur.)
III). 8 a (G-dur.)
8 b (D-dur, G-dur.)

Ein keckes, frohgelauntes Stück. Besonders hübsch das C-dur-Trio mit seinem gewaltigen *fortissimo* Schlag zu Beginn eines jeden Viertaktes, und dem unmittelbar darauf folgenden zierlichen *scherzando*, das Triller und kurze Vorschläge so pikant mischt.

Nr. 43. G-moll. op. 67 Nr. 2.

Entstanden 1845.

Aufbau:

I). 16 a (G-moll.)
II). 16 b (B-dur, in Sequenzen modulierend.)
8 c (G-moll.)
III). 16 a (G-moll.)

Dem getragenen, gesangvollen Hauptthema in wirrsamem Kontrast das chromatisch schillernde zweite Thema entgegengestellt, mit den charakteristischen Chopinschen Sequenzen. Das *unisono* des Abschnitts c auf die Skale: d, es, fis, g, a, b, c, (cis), d begründet, die trotz ihrer Verwandtschaft mit G-moll hier doch fremdartig anmutet.

Nr. 44. C-dur. op. 67 Nr. 3

Entstanden 1833.

Aufbau:

I). 2 × 16 a (C-dur.)
II). 8 b (G-dur.)
III). 16 a (C-dur.)

Bietet kaum Anlaß zu näherer Betrachtung.

Nr. 45. A-moll. op. 67 Nr. 4.

Entstanden 1846.

Aufbau:

I). 16 a (A-moll.)
16 b :‖ (A-moll.)
II). 16 c :‖ (A-dur.)
III). 16 a (A-moll.)
16 b (A-moll.)

Im 4. Takt würde die Schreibweise: dis, a, c, f

anstatt es, a, c, f die Unterdominantfunktion des Akkordes klarer kenntlich machen.

Nr. 46. C-dur. op. 68 Nr. 1.

Erschienen 1855. Entstanden 1830.

Aufbau:

I). 4 + 16 a (C-dur).
4 + 16 a_1 :‖ (G- und C-dur.)
II). 16 b (F- dur.)
III). = I.

Weder durch konstruktive, noch durch harmonische Besonderheiten auffällig, aber durch die Mischung von Frohsinn und kecken Uebermut mit liebenswürdiger Grazie für sich einnehmend. Typischer Mazur durch seine Rhythmik, die starken oft eingemischten Akzente auf die sogenannten „schwachen" Taktteile (die im reinen Mazur oft gerade die am stärksten betonten sind). Das Kapriziöse, Feurige, Sprühende dieses Tanzes drückt sich auch in diesem Wechselspiel der Akzente deutlich aus.

Nr. 47. A-moll. op. 68 Nr. 2.

Entstanden 1827.

Aufbau:

I). 16 a (A-moll.)
4 a_1 + 8 a :‖ (C-dur A-moll.)
II). 8 b :‖ (A-dur.)
8 b_1 (A-dur.)
III). 8 a (A-moll.)
4 a_1 + 8 a (C dur A-moll.)

Im Gegensatz zu dem eben genannten lebhaften Mazur-Typ liegt hier der langsamere, schwermütige Kujawiak vor.

Nr. 48. F-dur. op. 68 Nr. 3.

Entstanden 1830.

Aufbau:

I). 16 a (F-dur.)
8 a_1 (D-moll, A-dur.)
8 a (F-dur.)
II). 4 + 8 b (B-dur lydisch.)
III). 16 a (F-dur.)

Wiederum ein reiner Mazur-Typ. Die Abwechslung zwischen *forte* und *piano* charakteristisch für den Tanz, auch das Lydisch, (der slavischen alten Volksmusik eigentümlich) in der Melodik des Musikstücks: B-dur mit E anstatt Es.

Nr. 49. F-moll. op. 68 Nr. 4.

Entstanden 1848.

Diese Mazurka gilt als die letzte Komposition, die Chopin in den letzten Tagen seines Lebens auf's Papier geworfen hat. Das melancholische, rührende kleine Stück ist nur noch der Schatten einer Mazurka, hat kaum mehr eine Spur von dem wirklichen Tanz, sondern läßt seine ätherischen Klänge matt und wankend auf den Mazurka-Rhythmen schweben. Die für Chopins spätere Werke bezeichnenden Feinheiten der chromatischen Harmonik finden sich auch hier. Man wird gerade bei diesem Stück auffällig an Grieg erinnert.

Aufbau:

I). 8 a (F-moll.)
15 a_1 (F-moll über A-dur zurück nach F-moll.)
II). 16 b (As-dur mit Ausweichungen.)
III). = I.

I). Der Eindruck des Schwebenden kommt zustande dadurch, daß auf den guten Taktteil immer eine Pause im Baß fällt und somit die starken Betonungen gänzlich fehlen. Melodie des Hauptthemas gleitet in zweitaktigen Sequenzen abwärts. Der folgende Auszug zeigt die Sequenzen und die harmonischen Zusammenhänge:

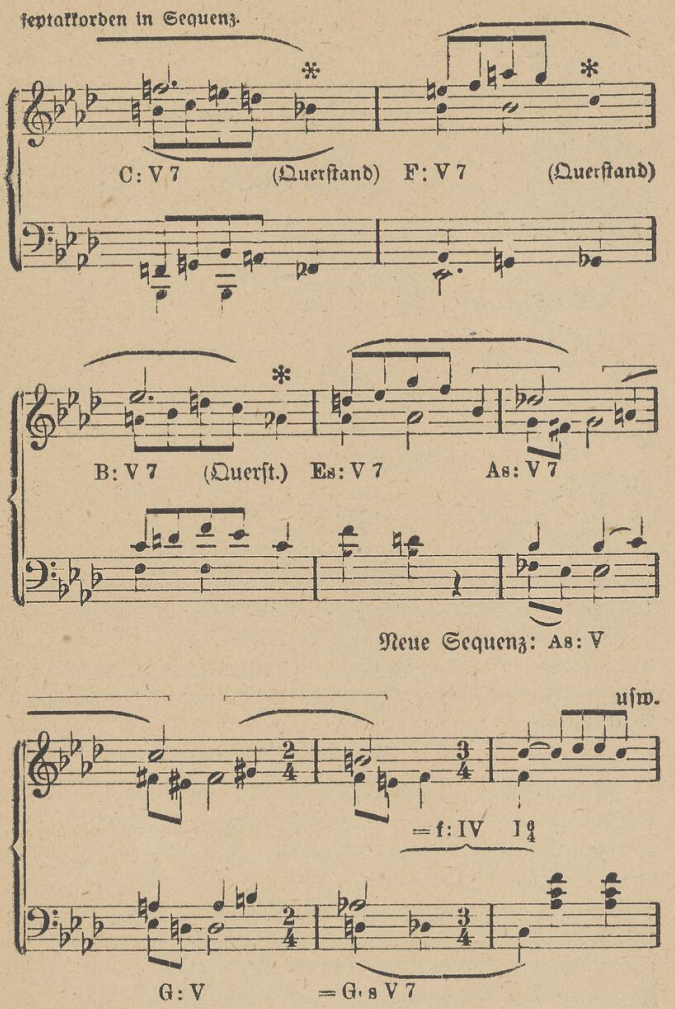


Bei der variierten Wiederholung (Takt 9) hellt sich einen Moment die Farbe auf, im lichten A-dur (durch ein kleines *crescendo* hervorzuheben), leuchtet auf ein paar Takte leibhaftig die Mazurka aus dem dichten Schleier der gedämpften Töne hervor. Die 15 Takte dieses Abschnitts aufzufassen als ein Achttakter mit Einschaltung von fünf A-dur-Takten in der Mitte und zwei Echotakten vor dem Schluß:



II). Der Reiz des As-dur-Mittelsatzes liegt nicht zum kleinsten Teil in den schwankenden Rhythmen des letzten Teils, die man, um sie deutlich zu machen, etwa mit folgender Taktverschiebung notieren könnte:





Hier sind auch die Phrasierungen revidiert, die harmonischen Zusammenhänge erläutert. Es handelt sich um zwei Sequenzgruppen, die erste im Quintenzirkel fort-

schreitend in einer Kette von Dominantseptakkorden, die andere stufenweise in Halbtönen absteigend. Bei * beachte man die Wirkung der querständigen Harmonien: des und b gegen d, h; es gegen e, ces und as gegen c und a. Wie Seufzer. Im vorletzten Takt drucken viele Ausgaben in der Oberstimme ein offenbar falsches B, das hier, gemäß dem harmonischen Zusammenhang in H korrigiert ist.

Nr. 50. A-moll.

Ohne Opuszahl. Aus dem Nachlaß.

Aufbau:

I). 16 a (A-moll, C-dur.)
16 b (C-dur, E-dur, A-moll.)
II). 3 × 16 c (A-dur, Ausweichungen nach Fis-moll, Cis-moll.)
III). = I.

Den langsamen Kujawiaks zugehörig. Rhythmische und harmonische Absonderlichkeiten enthält das Stück nicht. Das Trio in A-dur in einer Satzweise, die in der neueren italienischen Oper, bei Verdi, besonders bei Puccini zur Lieblingsmanier geworden ist: Die Melodie in Oktaven in Oberstimme und Tenor, ein eigentlicher Baß fehlt ganz, die begleitenden Akkorde in den Mittelstimmen.

Nach dieser Ueberschau, über die sämtlichen 50 Mazurken im einzelnen sei noch von einigen typischen Eigenschaften der Chopinschen Mazurken die Rede, die sich aus einer solchen Betrachtung ergeben. Die Walzer und Polonaisen, überhaupt fast alle neueren Tänze übergeben mit Vorliebe der Begleitung den Tanzrhythmus und ergehen sich über diesem Rhythmus in freier Melodiebildung. Verschieden davon prägt die Mazurka, wie die älteren Tänze Menuett, Gavotte, Allemande, Gigue, Rigaudon usw. auch in der Melodie schon den Tanzrhythmus deutlich aus.

Die Mazurkarhythmen gehen auf zwei Grundformen zurück, die in vielfachen Variationen sich verzweigen:

1). Auftaktige Rhythmen nach dem Taktschema: „Leicht-schwer".
2). Volltaktige Rhythmen nach dem Taktschema: „Schwer-leicht."

Jede Chopinsche Mazurkamelodie ohne Ausnahme gehört in eine von diesen beiden Klassen. Hier folge eine Gegenüberstellung dieser beiden Grundrhythmen samt einigen der am häufigsten vorkommenden Varianten:



Die große Anzahl der Copinschen Mazurken und ihr verschiedenartiger Stimmungsgehalt werden gemeinhin beim Konzertvortrag nur ungenügend ausgenützt, indem die Mazurken einzeln oder zu zweien verstreut in das Programm gestellt werden. Bei richtiger Auswahl nach Charakter und Tonart könnte man jedoch 3, 4, sogar 5 sätzige Suiten mit vorzüglicher Wirkung aus den Mazurken zusammenstellen. Einige Vorschläge nach dieser Richtung hin seien hier gemacht. Zunächst eine Sonderung nach vier Gattungen: Erster Satz, Langsames Intermezzo, Rasches Intermezzo, Finale.

Es erscheinen geeignet als

I	II	III	IV
Erster Satz:	Langsames Intermezzo:	Rasches Intermezzo (Scherzo):	Finale:
Nr. 1 (fis)	Nr. 11 (e)	Nr. 4 (es)	Nr. 3 (E)
„ 2 (cis)	„ 12 (As)	„ 5 (F)	„ 8 (As)
„ 7 (f)	„ 14 (g)	„ 6 (a)	„ 13 (a)
„ 13 (a)	„ 16 (As)	„ 9 (C)	„ 15 (C)
„ 17 (b)	„ 18 (e)	„ 10 (B)	„ 20 (Des)
„ 20 (Des)	„ 22 (gis)	„ 19 (fis)	„ 23 (D)
„ 21 (cis)	„ 24 (C)	„ 42 (G)	„ 28 (H)
„ 25 (h)	„ 27 (e)	„ 46 (C)	„ 30 (G)
„ 26 (cis)	„ 29 (As)	„ 48 (F)	„ 33 (H)
„ 31 (As)	„ 40 (f)		„ 34 (C)
„ 32 (cis)	„ 41 (cis)		„ 38 (fis)
„ 33 (H)	„ 43 (g)		„ 39 (H)
„ 35 (e)	„ 44 (C)		„ 46 (C)
„ 36 (a)	„ 47 (a)		
„ 37 (As)	„ 49 (f)		
„ 45 (a)			
„ 50 (a)			

Aus dieser Liste ließen sich zu Suiten zusammenstellen etwa:

Nr. 1 (fis), 19 (fis), 16 (As), 38 (fis).
„ 2 (cis), 12 oder 29 (As), 10 (B), 20 (Des).
„ 7 (f), 5 oder 46 (C), 12 oder 29 (As), 8 (As).
„ 13 (a), 6 (C), 27 (e), 34 (C).
„ 17 (b), 10 (B), 40 (f).
„ 20 (Des), 22 (gis), 19 (fis).
„ 21 (cis), 19 (fis), 22 (gis), 20 (Des).
„ 25 (h), 19 (fis), 27 (e), 28 oder 33 (H).
„ 26 (cis), 19 (fis), 16 (As), 20 (Des).
„ 31 (As), 9 oder 46 (C), 40 oder 49 (f), 8 (As).
„ 32 (cis), 29 (As), 19 (fis), 20 (Des).
„ 35 (e), 40 oder 49 (f), 5 oder 48 (F), 34 oder 46 (C)
usw.

Auch andere Anordnungen wären möglich, etwa im Sinne von kürzerem Präludium und längerem *Allegro*, so daß jetzt die als Intermezzo bezeichneten Stücke zu Präludien würden, oder im Sinne der älteren Sonate diese Anordnung verdoppelt:

Andante, Allegro, Andante, Allegro

oder dreisätzig nach alter Ouvertürenart:

Andante, Allegro, Andante.
Allegro, Andante, Allegro.





Hervorragende Neuerscheinung!!

Prof. Dr. Hugo Riemann

Analyse v. Beethovens sämtlichen Klaviersonaten

3 starke Bände künstlerisch gebunden (im Schutzkarton) 50,— M.

Jeder Band ist auch einzeln käuflich. Band I (390 Seiten, Sonate I—XIII) geb. 16,— M., Band II (525 Seit., Sonate XIV—XXVI) geb. 18,— M., Bd. III (480 S., Sonate XXVII—XXXVIII) geb. 18,— M.

Die gesamte Fach- und Tagespresse hat sich begeistert über dieses bedeutende Werk ausgesprochen. Eine starke Auflage folgt nach Monaten der anderen.

Einige Urteile von vielen:

Deutsche Tageszeitung, Berlin. Der Meister musikwissenschaftlicher Forschung hat eine neue große Arbeit unternommen, die von der Höhe eines Gipfelkunstwerks aus tiefe Einblicke in die Geheimnisse künstlerischen Schaffens und Formens gewährt. Mit der ihm eigenen glänzenden Beherrschung des Gegenstandes, die eindringenden Scharfsinn mit lebendiger Hellsichtigkeit verbindet, untersucht er den Bau der Beethovenschen Klaviersonaten bis in die feinsten Gliederungen hinein und gibt damit für das Studium der einzelnen Werke einen alles erschöpfenden Führer.

Börsen- und Handelszeitung, Berlin. Was Goethes Faust in der Literatur ist, sind Beethovens Klaviersonaten dem Klavierspieler. Füglich kann behauptet werden, daß Riemanns Analyse zum Verständnis und Genuß der unvergänglichen Werke Beethovens beiträgt, was die berühmtesten Kommentatoren Goethes geleistet.

Neues Wiener Tageblatt. Allen Musikfreunden sei noch schnell ein eben erschienenes Werk Hugo Riemanns wärmstens empfohlen, das nichts Geringeres bringt und verspricht, als eine vollständige Analyse sämtlicher Beethovenschen Klaviersonaten. Das Buch ist das wertvollste Geburtstagsgeschenk für den Meister (16 Dezember) und unentbehrlich für jeden Musiker von Beruf und Neigung.

Sächsische Staatszeitung, Dresden. Aus feinstem Stilgefühl heraus und mit tief schürfendem Eingehen auf die innerste Entwicklung der musikalischen Gedanken werden die einzelnen Sonaten erklärt. Wie vor kurzem die Neuauflage des Riemannschen Musiklexikons die bedeutendste Erscheinung auf musikalischem Gebiete war, so ist es diesmal seine Analyse von Beethovens Klaviersonaten.

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

CHOPIN 160

21. Riemann, Handbuch der Akustik. 2. Aufl. geb. M. 7,–.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 3. Aufl. geb. M. 7,–.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren) 2. Aufl. geb. M. 7,–.

32. Thauer, H., Handbuch des modernen Zitherspiels, geb. M. 8,–.

33. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl. geb. M. 7,–.

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. (Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes) geb. M. 7,–.

51. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band I, 4. Aufl. geb. M. 16,–.

52. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band II, 3. Aufl. geb. M. 18,–.

53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band III, 2. Auflage, geb. M. 18,–.

54. Istel, Dr. Edg., 2. Aufl. Das Buch der Oper I. Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner. 430 Seiten, 2. Aufl. geb. M. 16,–.

55. Istel, Das Buch der Oper II. Die romanischen Meister bis Verdi und Bizet.

57. Leichtentritt, Dr. Hugo. Analyse von Chopins Klavierwerken. M. 18,– ca.

61. Schrutz, Die Kunst des Sprechens und der freien Rede, geb. M. 13,–.

62. Jarosy, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre), geb. ca. M. 9,–.

Weitere Bände in Vorbereitung. Preise und Auflage unverbindlich.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38



Chopin auf dem Totenbett.

Von

Tirsztin Wanda von Czartoryska

Copyright 1920 by
Max Hesses Verlag, Berlin

Analyse

der

Chopin'schen Klavierwerke

von

Hugo

Max Hesses V