CHOPIN
DER MENSCH DER KÜNSTLER

VON

JAMES HUNEKER



MÜNCHEN BEI GEORG MÜLLER

JAMES HUNEKER / CHOPIN



Chopin
(Nach einer zeitgenössischen Lithographie)

CHOPIN

DER MENSCH / DER KÜNSTLER

VON

JAMES HUNEKER



1921

MÜNCHEN VERLEGT BEI GEORG MÜLLER

EINZIGE AUTORISIERTE ÜBERTRAGUNG VON
LOLA LORME UNTER MITARBEIT VON
HEINRICH GLÜCKSMANN
MIT SIEBENUNDZWANZIG BILDBEIGABEN





DRITTES UND VIERTES TAUSEND
COPYRIGHT 1921 BY GEORG MÜLLER VERLAG A.-G., MÜNCHEN

PROFESSOR DR. JOSEF MANTUANI
DIE DANKBARE SCHÜLERIN
LOLA LORME

I N H A L T

GELEITWORT ... XI
VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE ... XXIII

CHOPIN / DER MENSCH

ERSTES KAPITEL. POLEN: JUGENDIDEALE ... 1
ZWEITES KAPITEL. PARIS: IM MAELSTROM ... 29
DRITTES KAPITEL. ENGLAND, SCHOTTLAND UND DER PÈRE LACHAISE ... 59
VIERTES KAPITEL. DER KÜNSTLER ... 73
FÜNFTES KAPITEL. POET UND PSYCHOLOGE ... 99

SEINE MUSIK

SECHSTES KAPITEL. TITANISCHE EXPERIMENTE: DIE ETÜDEN 119
SIEBENTES KAPITEL. KLEINE LAUNEN: DIE PRÉLUDES ... 179
ACHTES KAPITEL. IMPROMPTUS UND WALZER ... 199
NEUNTES KAPITEL. DIE NACHT UND IHRE MELANCHOLISCHEN GEHEIMNISSE: DIE NOCTURNES ... 209
ZEHNTES KAPITEL. ZAUBERDRAMEN: DIE BALLADEN ... 227
ELFTES KAPITEL. KLASSISCHE UNTERSTRÖMUNGEN ... 244
ZWÖLFTES KAPITEL. HEROISCHE KRIEGSLIEDER: DIE POLONAISEN ... 265
DREIZEHNTES KAPITEL. TÄNZE DER SEELE: DIE MAZURKAS 281
VIERZEHNTES KAPITEL. CHOPIN DER SIEGER ... 309
QUELLEN ... 321
VERZEICHNIS DER BILDBEIGABEN ... 325
NAMENVERZEICHNIS ... 327

GELEITWORT

Dieses Chopin-Buch soll den Amerikaner James Huneker den Deutschen vorstellen.
Es ist merkwürdig, wie weit im Zeitalter der unerhört geschwinden und unbegrenzten Verbindungen über Länder, Meere und Lüfte diese Welt doch immer noch für die Stimmen des Geistes geblieben ist, wie oft diese dort verklingen, wo sie ertönen, ob sie da gleich Entzücken hervorrufen und Seelen entflammen, und wie zuweilen nur ein Zufall, ein günstiger Wind sie auch in die Fernen trägt und ihre Gemeinde über Völker und Reiche ausdehnt. James Huneker zählt zu den geschätztesten und gekanntesten Schriftstellern seiner Nation. Aber er mußte daheim seine Erzählungen und Essays und Biographien bis zu zehn Bänden und zahlreichen Auflagen anhäufen, ehe er zu einem Weltpublikum sprechen durfte. Man ist seinem Namen in Zeitschriften und Zeitungen begegnet und hat die Aufsätze, darunter der Name stand, mit bereicherndem Genusse gelesen. Klare, helle Augen sah man daraus leuchten, die in alle Natur und in alle Kultur ungetrübt hineinschauen, ein Urteil sprach hier, das sich wohl auf die gründlichste allgemeine Bildung stützt, aber von der Ansicht anderer völlig unbeeinflußt geblieben ist.

Vor allem ist sein Stil das Erobernde seiner künstlerischen Persönlichkeit. Der ist bei ihm wie nur bei den Erlesensten wirklich der Mensch. James Huneker ist wohl unter den modernen Kritikern der glänzendste Stilist. Beim Hinschreiben des Wortes, „moderner Kritiker“ springt das Widersinnige des Ausdrucks

erst so recht ins Auge. Modern, das heißt die Loslösung von Altem, Hergebrachtem. Um sich aber von Altem, schon Dagewesenem loszulösen, muß man sich gewissermaßen erst damit vertraut gemacht haben. In diesem Sinne kann man Huneker absolut nicht modern nennen. Seine Art ist unbedingt aus sich selbst herausgewachsen und setzt keine Vorgänger voraus. Seine ganze Entwicklung ist in völligem Widerspruch zu allem Hergebrachten, und sein Stil hat sich förmlich aus seinem Lebensgang entwickelt.

James Huneker lebt in Newyork, ist ein amerikanischer Schriftsteller und schreibt fast ausschließlich über Europa, Europäer und Europäisches. In seinen Adern fließt irisches Blut, mit ungarischem Künstlerblut vermischt. Dem ist es wohl auch zuzuschreiben, wenn Huneker in frühester Jugend fast gewaltsam aus Amerika fortstrebte, um dann seine Vollendung wieder in dem freien Lande zu erleben. Aus Philadelphia ging der Träumer nach Paris, und hier umfingen ihn die Zauberschleier Chopinscher Kunst, lockten ihn Liszts Triumphe, verführten ihn die Rhythmen der betörenden Stadt selbst. Er wurde Schüler des Konservatoriumsprofessors Georges Mathias, der in seiner Jugend einer der besten Jünger Chopins gewesen, und hier ist denn schon der Grund zu seiner Chopinbiographie gelegt worden, die das verlässigste Werk in der gesamten Chopinliteratur ist.

Zunächst dachte Huneker gewiß nicht daran, seine Kenntnisse in literarischem Tagwerk aufzubrauchen. Als die Kunst, die Musik, für die er sich berufen wähnte, ihm nicht sogleich die erwarteten Siege schenkte, verzweifelte er nicht, da half ihm das Stück Amerikaner, die in Amerika verlebte Jugend, darüber weg. Wenn in Amerika ein Selfmademan Schiffbruch leidet, so versucht er es mit anderem. Der Künstler

James Huneker machte es ebenso. Als ihn die Hoffnung verließ, jemals ein berühmter Klaviervirtuose zu werden, benützte er das seltene musikalische Talent, den Rhythmus, der ihm Herz und Seele durchtränkte, um über Musik und Musiker zu schreiben, und bildete sich einen ureigenen literarischen Stil für sein Werk, der nur aus seinem musikalischen Vorleben zu verstehen ist. Es ist auch weiter nicht verwunderlich, daß der junge James Huneker als erstes Buch „Melomaniacs“ (Musiknarren) schrieb, eine Reihe harmonieerfüllter Skizzen, in denen der Grundton seines Jugendideals zum Ausdruck kommt. Zum erstenmal ist es hier gelungen, in einer kleinen Erzählung wie „Das Vaterunser in H-dur“ oder „Ein Chopin der Gosse“ oder „Ein Sohn Franz Liszts“ Begebenheiten aus dem Künstlerleben von anekdotischem Beigeschmack vollständig zu befreien und ins Dramatische, ja sogar ins Tragische emporzuheben. Wohl sind es frei erfundene Geschichten, vielleicht flackert darin noch sehr viel Überspanntheit und Exzentrizität, doch niemand wird leugnen, daß diese gleichsam rhythmisierten Prosasymphonien in novellistischer Form unbedingt künstlerisch zu nennen sind. Harold E. Gorst würdigte das Buch in der „London Saturday Review“ in einer Studie, darin es heißt: „Das Wort Genius ist in dieser Handschrift zu lesen, und einem Musiker ist dieser Reichtum an musikalischer Erfindungskraft ein lebendiger Geistesquell.“ — Und der Mann, der die „Musiknarren“ ins Leben rief, hat das Versprechen erfüllt, das er mit diesem Werke gegeben hat.

Daß man in Deutschland bis heute so wenig von ihm weiß, liegt eben in seiner ganzen Art. Vom Amerikaner hätte man erwarten dürfen, daß er für sich etwas Tamtam schlagen, gleichzeitig seine Bücher in

allen europäischen Sprachen erscheinen lassen würde. Er sah seine Kulturaufgabe in Amerika, denn aus Paris hatte er die Absicht über den großen Teich mit hinüber genommen, seinen Landsleuten Europa so zu zeigen, wie es ihm erschien, wie er es aufgefaßt wissen wollte. Amerika gewann auf diese Weise einen Kritiker allerersten Ranges, dem nichts näher lag, als die europäische Kultur aus jedem Gebiete in seinem Lande heimisch zu machen. Ihm allein ist es zu danken, wenn Wagner, Chopin und Liszt den Amerikanern aufs innigste vertraut wurden. Er warb für sie, schrieb so lange, bis man ihm glaubte, und errang für seine Überzeugung einen Sieg um den andern. Niemals hat er zu den „isten“ und „ianern“ gehört. Seine Arbeit, seine Kunst ist der Schönheit, dem Ideal, dem Genie gewidmet und geweiht.

Seine Werke über Musik geben eine Ahnung von seiner ungeheuren Arbeitsenergie. Wie in den „Melomaniacs“ erscheint uns der Stil auch da als reinster Rhythmus, klarste Melodik, ohne jemals manieriert zu sein. Und die Darstellung hält sich gleichfalls vom Anekdotischen fern. Als Beispiel sei der zeitgemäße bedeutsame „Franz Liszt“ genannt, der dem Chopin-Buche folgen soll. Diese Biographie entfernt sich von allem Gewohnten. Ja, man könnte sogar behaupten, daß es keine Biographie ist, sondern die plastische Darstellung, die Zusammenfassung aller Bilder und Gedanken, die James Huneker und jeder begeisterte Musikverehrer und Liszt-Enthusiast in der Gestalt des Meisters erkennen möchte. Und vieles, was bisher den Zeitgenossen des umstrittensten Tondichters unklar und nebelhaft erschien, wird jetzt durch dieses Buch verdeutlicht und erklärt. Wer solch ein Werk zu schreiben vermochte, ist unbedingt ein Kulturträger zu nennen.

Auch das hier vorliegende Werk über Frédéric Chopin wirkt wie eine Apotheose, und ist doch ebensowenig gedankenloser Begeisterungsrausch, sondern sachgemäße, das Thema beherrschende Kritik. James Huneker ist es gelungen, Chopin, den Menschen, den Künstler, wie auch den Lehrer und Führer in vollster Lebendigkeit vor uns zur Auferstehung zu bringen. Seine Biographie ist über das Lebensbild hinaus zum Wesensbild durchgedrungen, zur psychologischen Analyse des Schöpfers und seiner Schöpfung, zur Darlegung und Erklärung der Geheimnisse und Besonderheiten seiner Spieltechnik, und hat sich unter gewissenhafter Benutzung der genauesten Daten und aller Quellen auch zur Freske seiner Zeit, zum historischen Gemälde seiner die Epoche charakterisierenden Zeitgenossen ausgeweitet. Huneker hat in seiner kurzen Pianistenlaufbahn offensichtlich viel Zeit und Mühen an Chopin gesetzt. So war er denn vor allen andern befähigt, sich in Werk und Wesen seines Idols einzufühlen. Und es ist ihm auch gelungen, Chopinsche Musik und Chopinsches Menschentum restlos aufzufassen, den Gegenstand seines hingebenden Studiums vollkommen zu beherrschen und sich in dieser beherrschten Hingebung doch nicht zu blinder Götzenanbetung verleiten zu lassen. Mit derselben Innigkeit, mit der Schwind die singende Seele Franz Schuberts in seine Bilder bannte, hat James Huneker jedes Tongedicht seines geliebten Frédéric in warme, weiche Worte aufgelöst, die dem Leser die innerste Musiknatur des Komponisten wie seiner Kompositionen erschließen. Ein Beurteiler in „The Nation“ sagte von dem merkwürdigen Werke: „Kein Pianist – sei er nun Dilettant oder Virtuose – kann sich nach der Lektüre dieser Kapitel erheben, ohne eine tiefere Aufnahmsfähigkeit für die neuen Schönheitsformen

gewonnen zu haben, die Chopin wie einen Blumenstrauß unbekannter Orchideen der musikalischen Flora des 19. Jahrhunderts angereiht hat.“ Dabei liest sich aber dieses biographische Buch stellenweise wie eine spannende Novelle, eine Novelle freilich mit passivem Helden, der sein Schicksal nicht gestaltet, sondern erduldet, seinem Anprall nicht tapfer steht, sondern darunter zusammenbricht und es dennoch innerlich überwindet, und stellenweise wieder wie ein Fachwerk von deutschester Gründlichkeit und überzeugendstem Sachverständnis, ein Buch wie es nur ein moderner Amerikaner schreiben konnte, der Musiker, Poet und Kritiker in einer Person ist . . .

Auf literarischem Gebiete wirkte Huneker in derselben Art und brachte das Verständnis der Landsleute für die „Neuen“ in Deutschland, Italien, England, Dänemark, Schweden ebenso zur Reife, wie vorher in der Musik. Als Leiter einer großen Zeitschrift, als Gründer eines literarischen Blattes, als Kritiker der „New York Sun“ und der „New York Times“ gelang es ihm, die literarische und dramatische Kritik von der Sucht nach Sensation zu lösen und zur wirklichen Kunst emporzuleiten. Alles in der Kunst, jeder echte Künstler vermag ihn zu interessieren, in unserer begeisterungsarmen Zeit zu begeistern. Jetzt liegen uns von seinen Werken nebst den schon genannten die Bücher „Overtones“ („Oberstimmen“), „Egoists“ („Egoisten“), „Iconoclasts“ („Ikonoklasten“), „Mezzotints in Modern Music“ („Mezzotintos aus dem Reiche der modernen Musik“), „Promenades of an Impressionist“ („Spaziergänge eines Impressionisten“), eine neue Sammlung von novellistischen Studien „Visionaries“ („Gesichte“); dann „The Pathos of Distance“ („Das Pathos

der Distanz“), „New Cosmopolis“ („Neu-Kosmopolis“) vor.

Aus den Titeln schon wird uns der Umfang des Wissens und Erkennens James Hunekers so recht klar. In den „Oberstimmen“ mit dem Nebentitel „Das Buch der Temperamente“ finden sich Persönlichkeiten und Werke der verschiedensten Kunstrichtungen, der widerstrebendsten Überzeugungen vereinigt, die beim ersten Blick geradezu zusammengezwungen erscheinen. Und doch ist es gerade die Vielfältigkeit und Vielfärbigkeit dieser Darstellung, die hinreißen muß. Als Motto setzte der Verfasser den Spruch Walt Whitmans hin: „Widerspreche ich mir? Gut, dann habe ich mir eben widersprochen.“ Darin liegt das ganze künstlerische Auffassungsvermögen Hunekers. Er bewundert alles Schöne, ohne sich um die Tendenz, um die Übereinstimmung, um die Zusammenwirkung, die Zusammengehörigkeit zu bekümmern. Auch hierin sehen wir, wie sein Können einzig aus der Musik hervorgeht, in der die Disharmonie ebenso begeisternd wirken kann wie die Harmonie, wenn es sich wirklich um wahre Kunst handelt. Hier sind also Essays über Wagner, Verdi, Richard Strauß, Balzac, Flaubert, Nietzsche, Turgenjeff vereinigt.

Das Buch „Egoisten“ mit dem Untertitel „Das Buch der Übermenschen“ ist Georg Brandes gewidmet und trägt die peinigenden Goetheworte: „Leb' ich, wenn andere leben?“ Und aus den Essays treten Gestalten hervor, wie Henri Beyle-Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Anatole France, Huysmans, Maurice Barrès (der Aufsatz über diesen ist sehr charakteristisch „Die Evolution eines Egoisten“ benannt), Nietzsche, Ibsen, Max Stirner, und ein Essay beschäftigt sich mit den Mystikern, entschieden das

Eigenartigste, was jemals über dieses Thema gesagt wurde. „Wissenschaftlich und doch leicht hingeworfen," so charakterisiert Royal Cortinez in der „New York Tribune" dieses Buch — „voll von Tatsachen und ebenso amüsant wie eine geistvolle Causerie, den Stoff durchdringend, klar und doch klügelnd. Er will die geistige Farbe der Menschen geben, die er darstellt, und sein Wert als Essayist wird dadurch gekennzeichnet, daß wir uns für seine eigene geistige Art interessieren. Er ist der Impressionist der Kritik."

„Ikonoklasten", „Das Buch der Dramatiker", bietet eine Studie über August Strindberg, beschäftigt sich mit Henry Becque, Gerhart Hauptmann, Paul Hervieu, will die „Quintessenz von Bernhard Shaw" geben, bespricht das „Nachtasyl" und kennzeichnet damit Gorkis ganze Art. Wir lesen von Hermann Sudermann, von dem Drama der Prinzessin Mathilde. Und Huneker zeigt uns, was die Duse mit d'Annunzio verbunden hat, was sie beide groß werden ließ, da einer dem andern helfen mußte. Und schließlich reiht sich eine Arbeit über die lockende Kunst eines Villiers de l'Isle Adam und eine unvoreingenommene Darstellung von Maeterlincks geistigen Zielen an. Nach dem übereinstimmenden Urteile der Kritik hat kein englisches Buch die in diese Porträtgalerie Hunekers eingereihten Modelle so bis ins Innerste und Tiefste ausgeschöpft, kein anderes einen so trefflichen Überblick über den gesamten darin behandelten Stoff gewährt.

Die modernen musikalischen „Mezzotintos" enthalten einen weiteren Essay über Richard Wagner, sprechen dann von Brahms, Tschaikowsky, Chopin, Liszt und nochmals von Richard Strauß. So oft Huneker auch nach einem Stoffe

greift, er wiederholt sich nie, und man kann die Essays über Chopin und Liszt nach den Biographien als etwas völlig Neues genießen. I. F. Runciman äußerte sich über dieses Buch u. a. so in der „Saturday Review": „Huneker ist ein Kritiker im besten Sinne, er lauscht den Tönen der Musik und gibt uns seine Eindrücke so rasch und in so knappen Worten als möglich. Er skizziert die Komponisten in feinen und doch pastosen Meisterstrichen mit einer großartigen Geringschätzung nebensächlicher Einzelheiten. Und da Huneker eine mächtige Persönlichkeit ist, ein Mann mit raschem Denkvermögen und energischer Fantasie, ein Mann der Stimmung und des Temperaments — eine Violinsaite, die auf jeden Ton vibriert und singend Antwort gibt — so haben wir in seinen Essays hervorragende originelle und sehr wertvolle Beiträge zu der kleinen Weltliteratur der Musik."

Vom literarischen und musikalischen Gebiete völlig abschwenkend, führt sein Weg in den „Spaziergängen eines Impressionisten" mit dem Stendhal zugeschriebenen Motto: „Laßt uns unsere Vorurteile spazieren führen", zur Kunst der Maler, der Bildhauer, der Kupferstecher. Hier wird uns so recht klar, wie Huneker aus der Musik zum Verständnis aller andern Künste gelangen mußte, wie er sich Verbindungsfäden von einem Gebiet zum andern spinnt, und die Musik in der Malerei und in der Literatur, die Dichtkunst in der Musik und in den bildenden Künsten findet, wie ihm die bildenden Künste aus dem Drama erstehen. Nichts bleibt für ihn vereinzelt, alles formt sich ihm zum harmonischen Ganzen. Deshalb kann er mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie von Liszt und Chopin, von Strindberg und Stirner, von Paul Cézanne, von Velasquez, von Rodin und

von Watteau schreiben. Am geschicktesten ist diese Fähigkeit des Verbindens und Vergleichens in der Arbeit „Literatur und Kunst“ ausgesprochen. Der Schlußsatz ist charakteristisch: „Die Goncourts haben die japanische Kunst in die europäische Literatur eingeführt ... und sie sahen die Zukunft der Malerei ebenso voraus, wie sie die neue Literatur voraus ahnten.“ Im Lesen dieser Skizzen steigt in uns der brennende Wunsch auf, die darin beschriebenen Bildwerke zu sehen, sie hungrig in die Seele aufzunehmen, die größte und schönste Wirkung, die ein Kunstkritiker hervorrufen kann. Aber Huneker wirkt noch eindringlicher und mächtiger. Er macht mit und in den Schöpfungen auch deren Schöpfer lebendig, weist, wie aus ihrem Leben und Wesen ihr Werk erstand, wie dieses vom Geiste und vom Erlebnis des Künstlers durchtränkt erscheint, und lehrt uns, es als autobiographisches Dokument zu betrachten.

In dem Skizzenbuche „Gesichte“ ist das Überschwengliche seiner „Musiknarren“ gemildert und doch nicht geschwächt, sein Stil bewahrt den alten Glanz und hat dabei mancherlei Dinge abgestreift, die sich allzu eng an die Musik anlehnen wollten, ohne den Klang, den Rhythmus, die Harmonie der Sprache und der Gedanken eingebüßt zu haben. „In jeder dieser Erzählungen“ — meint der Kritiker der „London Academy“ — „wird der Leser von der Idee gepackt. Wenn wir alle „geistesgesund“ sind, so sind die Ideen dieser „Gesichte“ gewiß wahnwitzig, aber die Fantasie des Dichters durchglüht die Traumgebilde, und wir folgen voll Staunen seinem Zauberbann. In einigen Skizzen ist die Fantasie und die Art zu erzählen wie Hawthornes Art in seiner unirdischsten Manier. Huneker hat Nietzsche gelesen und den Ballast der Herdenmoral abgeworfen. Hawthornes Puritanertum

findet kein Echo in diesen modernen Seelen, die alle skeptisch, unentschlossen, verdammt sind. Aber Hawthornes Glanz der Gesichte und seine Fähigkeit, mit gequälten Geistern mitzufühlen, lebt in Hunekers besten Erzählungen wieder auf.“

Im „Pathos der Distanz“ hält der Verfasser Rückschau und Umschau. Jetzt sieht er klar und beurteilt aus der Vorurteilslosigkeit gereiften Verstehens alles, was er geliebt und gehaßt, alles, um das er gestritten, gegen das er gekämpft hat. Daran schließen sich „Neue Spaziergänge eines Impressionisten“, Skizzen über die irischen Dramatiker, die letzten Tage von Verlaine, und er bietet uns mit einem fröhlichen Pariser Nachtbild ein Musterstück seiner Kunst. Im Kriege sind noch zwei Bücher herübergelangt; das eine, „New Cosmopolis“ („Neu-Kosmopolis“), bringt eine Skizzenmappe mit Umrissen von Newyork, wie sie ein Amerikaner bisher noch nicht hat zeichnen wollen, grau in grau und von der Wahrheit überhöht. Dann noch Augenblicksaufnahmen von Weltstädten vor dem Krieg. Und das letzterschienene Buch mit dem der Bibel entnommenen Titel „Ivory, Apes and Peacocks,“ („Elfenbein, Affen und Pfaue“) ist ein Rundblick auf Musik, Dichtkunst und Malerei von eigenwilliger unveränderter Scharfsichtigkeit.

Heute steht Huneker auf einer Schaffenshöhe, hat eine schöpferische Kraft zu Gebot, die unser Interesse wachzurufen und wachzuhalten weiß. Er drängt sich niemals auf, und seine Persönlichkeit ist doch so lebendig, seine Arbeit so mannigfaltig, daß niemand, ob Freund oder Feind, an ihr vorbeigehen kann, ohne sie zu beachten. Man hat aus Amerika Mittelmäßiges in Hülle und Fülle herübergebracht. Es ist eine Ungerechtigkeit, daß man uns James Huneker so lange

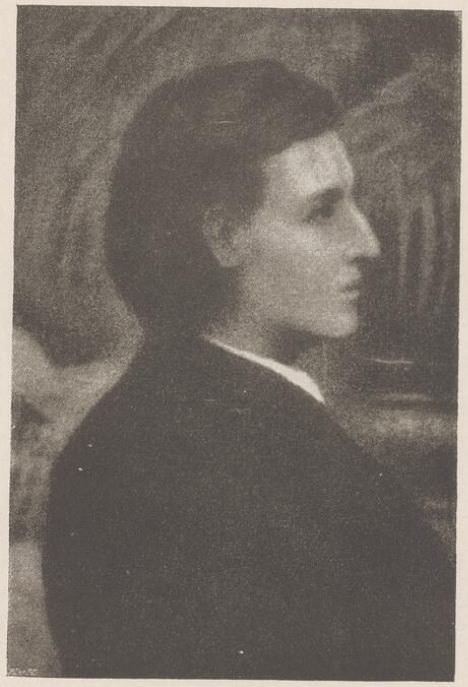
vorenthalten konnte. Vielleicht wird uns durch die Verdeutschung seines Werkes der richtige Begriff dafür, wie notwendig es ist, die Besten der andern Nationen kennen zu lernen. Sein Beispiel steht uns ja vor Augen: Er wirkt in Amerika für das Verständnis der kontinentalen Kunst. Er hat sein Glaubensbekenntnis den andern fast mit Gewalt aufgezwungen, und das Motto der „Ikonoklasten“ charakterisiert sein ganzes Streben: „Meine Wahrheit ist die Wahrheit“, sagt er stolz mit dem von ihm verehrten Max Stirner. Es ist der Mühe wert, seine Wahrheit zu hören. Und diese Wahrheit bezwingt in unerhörter Kraft und Eindringlichkeit, weil ihr Kleid alle Verführungskünste der Musik im Worte birgt. Es ist eine schwere, eine edle Aufgabe, diese schönheitstrunkene Sprache in deutschen Klang umzugießen. Der Versuch ist gewagt und es steht zu hoffen, daß von dem Leitmotiv nichts verloren ging, und daß auch im deutschen Laut die Tonart zu vernehmen sein wird, die James Huneker ersonnen.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Der große Erfolg, den das vorliegende Buch vom ersten Erscheinen bei Kritik wie Publikum geerntet, konnte infolge des ständigen Papiermangels nicht in vollem Maße genützt werden. Wenn Hunekers Chopin-Biographie jetzt in neuer Auflage herausgebracht wird, so geschieht es, um der lebhaften Nachfrage zu begegnen. Während dieser Zeit sind mehrere neue Biographien des Tondichters erschienen, deren Verfasser es leider unterlassen haben, Huneker als eine ihrer wichtigsten Quellen zu nennen. Jedenfalls liegt aber kein Grund vor, auf die Daten dieser Bücher als Quelle zurückzugreifen, weil in ihnen nichts Neueres gesagt und nichts von dem in dem Werke „Chopin, der Mensch, der Künstler“ Gesagten widerlegt wird. Ja, es liegt eine Genugtuung darin, daß Huneker mit seiner musikalischen Auslegung nachweisbar Schule gemacht hat, trotzdem oder weil er seine Quellen genannt und seine individuelle Auffassung kundgetan. In Kürze folgen dieser Neuauflage zunächst die Bücher „Franz Liszt“, „Bilderstürmer“, „Weltwanderung“. Und Huneker wird in Deutschland heimisch.

München,
im Mai 1920.

Lola Lorme.



Chopin

(Aus Henryk Siemiradzkis Gemälde: Chopin bei Radziwill)

CHOPIN / DER MENSCH

ERSTES KAPITEL

POLEN: JUGENDIDEALE

Gustave Flaubert, der Pessimist und der Meister kadenzierter lyrischer Prosa, forderte junge Schriftsteller auf, ein asketisches Leben zu führen, auf daß sich all ihre Leidenschaft in ihre Kunst ergieße. Chopins Leidenschaft war rein seelischer Natur, Gärungen und Qualen des Geistes; die rohe Frische des Abenteuers fehlte seinem täglichen Erleben. Die Tragödie atmete nur in seiner Seele. Man muß der Worte Maurice Maeterlincks gedenken: „Da der größte Teil unseres Lebens unblutig verläuft, so sind die Schreie der Verzweiflung, die Schwerter und die Tränen der Menschen schweigsam, unsichtbar, beinahe geisterhaft geworden.“ Chopin ging von Polen nach Frankreich, von Warschau nach Paris, und hier trug man ihn auf dem Père Lachaise zu Grabe.

Er lebte, liebte und starb, ohne jemals die Gefahren, die Siege, die Verklärungen eines Helden gekannt zu haben. Er kämpfte seinen Kampf im Innern seiner Seele — und wir fühlen ihn, wir erfreuen uns an ihm in seiner Musik. Sein Außenleben entbehrte der Geschehnisse. Um so reicher war darum sein Innenleben, begründet in dem Schweigen und der tiefen Ruhelosigkeit eines Wesens, das jede Annäherung zornig abwehrte. Trotzdem hatte er Erlebnisse, die in seiner Natur, in seinem Werk unauslöschliche Spuren zurückließen: seine erste Liebe, sein Schmerz, als er Eltern und Heimat verlassen mußte, das Entsetzen über die Warschauer Revolution, seine Leidenschaft für George Sand, der Tod seines Vaters und der seines

Freundes Matuszyński, der Bruch mit der Sand — das waren die Krisen seiner Geschichte. Alles andere war nichts als unwichtige Einzelheit in dem Laufe seiner Erdenfahrt. Wenn auch gerade kein Anachoret, war Chopin doch Flaubert verwandt, ebenso stolz als schüchtern. Er führte ein Einsiedlerleben, und diesem entblühte eine kühne und wilde Kunst. Im Gegensatz zu Liszt mied er möglichst den Glanz und Lärm des Theaters, und war auch niemals beim Publikum so beliebt wie seine mütterliche Freundin Sand. Ihm genügte es, Frédéric François Chopin zu sein, Komponist, Klavierlehrer, und nebenbei ein lyrisches Genie allerhöchsten Ranges.

Chopin wurde in Żelazowa-Wola, sechs Meilen von Warschau, am 1. März 1809* geboren. Manchmal wird dieser Ort auch Jeliasovaja-Volia geschrieben. Kürzlich ist dieses Geburtsdatum durch Natalie Janotha, die bekannte polnische Pianistin, bestritten worden. Das Medaillon, das Clésinger, George Sands Schwiegersohn, für Chopins Grab modellierte, und die Uhr, die die Sängerin Catalani 1820 mit der Inschrift versehen ließ: „Donné par Madame Catalani à Frédéric Chopin, âgé de dix ans“ haben einen Streit der Autoritäten über das richtige Datum hervorgerufen. Karasowski will durch Chopins Schwester erfahren haben, daß das richtige Geburtsjahr 1809 ist, und Szulc, Sowinski und Niecks sind derselben Meinung. Szulc behauptet, daß die Gedenktafel in der Kirche zum heiligen Kreuze in Warschau, in der Chopins Herz aufbewahrt ist, das Datum 2. März 1809 trägt. Chopin war nach Heinrich T. Fincks Behauptung im Jahre 1831, da er sich brieflich an seinen Lehrer Elsner wandte, 22 Jahre alt. Und Liszt schrieb 1878 an Niecks, daß Karasowski in seiner

* Die neuere Forschung nennt mit Bestimmtheit den 22. Februar 1810, nach dem aufgefundenen Taufschein. J. H.

Biographie das richtige Datum veröffentlicht hätte. Prüfen wir nun die Argumente der Frau Janotha genauer. Nach ihrer Aussage wäre der Geburtstag des Komponisten am 22. Februar 1810 und seine Taufe hätte am 28. April desselben Jahres stattgefunden. Daran schließt sich folgender Taufschein, dessen Original in lateinischer Sprache abgefaßt war, und den Finck übersetzt hat. Man behauptet, er stamme aus der Kirche, in der Chopin getauft wurde: „Ich, der Unterzeichnete, habe die Zeremonie der Wassertaufe an einem Knaben vorgenommen, der den Doppelnamen Frédéric François trägt, am 22. Tage des Februars, er ist der Sohn der Musiker Nikolai Choppen, eines Franzosen, und Justina de Krzyżanowska, seiner rechtmäßigen Ehefrau. Taufpaten: die Musiker Franziskus Grembeki und Donna Anna Skarbekowa, Gräfin von Żelazowa-Wola.“ Das gleiche Datum wurde auf das Denkmal geschrieben, das man am 14. Oktober 1894 in Chopins Geburtsort enthüllte. Dieses Denkmal verdankt man in Wahrheit nur den lobenswerten Bemühungen Mitia Balakireffs, des russischen Komponisten. Die Janotha, deren Vater das Warschauer Konservatorium gründete, teilte Finck noch mit, daß dieses Datum auch auf andere Denkmäler in Polen gesetzt worden wäre.

Nun war Chopins Vater kein Musiker und seine Mutter war ebenfalls nicht vom Musikantenhandwerk. Über Grembeki ist nichts zu erfahren, aber wir wissen, daß die Gräfin Skarbek, die Mutter von Chopins Namensbruder, gleichfalls nicht zu den Musikern gehörte. Vielleicht mag dieser Titel im Taufschein zu jener Zeit ein besonderes Lob enthalten haben. Außerdem war der polnische Klerus nicht gerade sehr genau in seinen Angaben. Doch Frau Janotha kann noch andere Zeugen erbringen: 1896 zitierte sie Vater Bielawski, den gegenwärtigen Pfarrer der Bróchower Dorfkirche

in Żelazowa-Wola; dieser ehrwürdige Mann studierte die Kirchenbücher und blieb bei der Behauptung, daß 1810 das authentische Datum sei. Trotzdem widersprechen ihm die Biographie von Wójcicki und die Behauptungen der Chopinschen Familie. So steht heute der Fall. Alle diese kleinlichen Meinungsverschiedenheiten erwuchsen seit dem Erscheinen der ausführlichen Biographie von Niecks. Er war seiner Angaben so sicher, daß er das neuerdings aufgetauchte Datum mit einer kleinen Fußnote abtun wollte. Vielleicht muß dem Komponisten selbst die Schuld beigemessen werden. Man weiß ja, daß sich männliche und weibliche Künstler gerne jünger machen, indem sie im gelegenen Moment ihr Geburtsdatum vergessen oder indem sie den Irrtum ganz einfach dem Kirchenregister zuschreiben. Die Familie Chopins wird sich in einer so wichtigen Sache wohl kaum geirrt haben! Was Chopins Vorfahren betrifft, so befindet man sich ebenfalls im Zweifel über deren genaue Abstammung. Sein Vater ist am 17. August 1770 — in demselben Jahre wie Beethoven — zu Nancy in Lothringen geboren. Manche behaupten, daß er polnisches Blut in den Adern hatte. Szulc meint, daß er der natürliche Sohn eines polnischen Edelmanns sei, der dem König Stanislaw Lesczyński nach Lothringen folgte und den Namen Szopen oder Szop für die gallische Bezeichnung Chopin eintauschte. Als Frédéric nach Paris ging, änderte er erst seinen Namen, den er bisher Szopen geschrieben hatte, in Chopin um, was ja in Frankreich kein ungewöhnlicher Familienname ist.

Chopins Vater wanderte 1787 nach Warschau aus, von einem landsmännischen Tabakhändler dazu veranlaßt. Er war der traditionelle Franzose seiner Zeit, gut erzogen, von angenehmen Manieren, und von mehr als gewöhnlicher Bildung.

Er schloß sich während der Kosciuszko-Revolution im Jahre 1794 der Nationalgarde an. Da die Geschäfte stockten, war er gezwungen, in der Familie Lesczyński Unterricht zu geben; Marie Lesczyńska, seine Schülerin, ist ja eine der Frauen, die Napoleon I. geliebt hat, sie war die Mutter des Grafen Walewski, der im zweiten französischen Kaiserreich zum Minister emporstieg. Nikolai Chopin kam nach Żelazowa-Wola, lebte dort im Hause der Gräfin Skarbek als Hofmeister ihres Sohnes Fredryk. Hier machte er die Bekanntschaft von Justina Krzyżanowska, die „armen, aber adeligen Eltern“ entstammte. Er heiratete sie im Jahre 1806, und sie gebar ihm vier Kinder, drei Töchter und den Knaben Frédéric François.

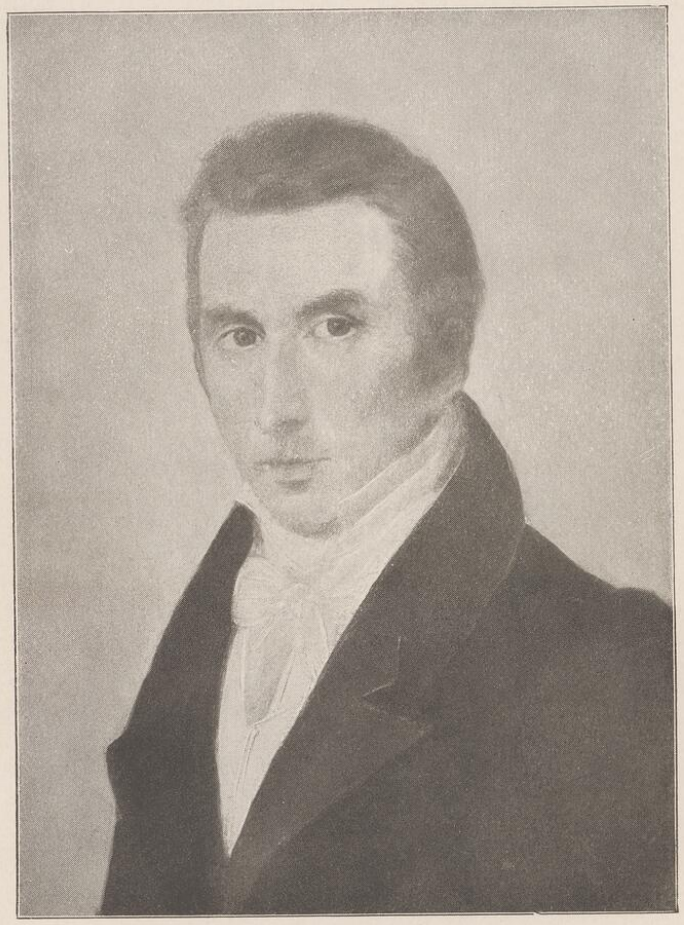
Als Sohn eines vornehm gebildeten, ja gelehrten französischen Vaters, dessen politische Gefühle nach Polen gravitierten, und einer bewundernswerten, patriotischen, im höchsten Sinne des Wortes polnischen Mutter, mußte Frédéric ein intelligenter, lebhafter Knabe werden, der seine Heimat liebte. Er war ja niemals besonders kräftig, aber auch nicht außergewöhnlich zart, und schien wie durch ein Wunder allen unangenehmen Kinderkrankheiten zu entgehen. Jedenfalls ist er nie das mondsüchtige, bleiche, sentimentale Kälbchen gewesen, zu dem manche Biographen ihn stempeln wollen. Viele Zeugen geben an, daß er heiter gewesen sei, das Vergnügen liebte, und sich an Scherzen und Neckereien freute. Wenn auch sein Vater niemals reich war, lebte die Familie seit ihrer Übersiedlung nach Warschau immerhin recht angenehm. Das Land war gerade damals materiell im Aufblühen begriffen. Chopin, der Vater, wurde im Warschauer Lyzeum Professor. Seine Kinder wuchsen in einer Atmosphäre der reizvollsten Einfachheit, der Liebe und der verfeinerten Kultur auf. Sie hatten eine ideale Mutter, und George

Sand behauptet, daß Chopins „einzige Liebe“ nur seine Mutter war. Später werden wir sehen, wie eifersüchtig Lélia immer gewesen, selbst auf Chopins Vergangenheit. Seine Schwestern waren begabt, sanft und recht geneigt, ihn zu verhätscheln. Niecks hat alle die hübschen Märchen über Chopins Armut und Elend zunichte gemacht.

Gesunder Menschenverstand regierte die Entschlüsse des Ehepaares Chopin. Als Frédérics Liebe zur Musik sich in frühestem Alter verriet, nahmen sie einen Lehrer, Adalbert Żywny, einen Böhmen, der die Violine spielte und Klavier unterrichtete. Julius Fontana, einer der ersten Freunde des Knaben — er beging am 31. Dezember 1869 in Paris einen Selbstmord — sagt, daß Chopin im Alter von 12 Jahren so viel Musik verstand, daß man ihn sich selbst überließ und dabei die gewöhnlichen guten und schlechten Resultate erntete. Am 24. Februar 1818 spielte er zum ersten Male öffentlich ein Konzert von Gyrowetz, und fand so viel Gefallen an seinem neuen Spitzenkragen, daß er seiner Mutter ganz naiv erzählte, „alle haben auf meinen Kragen geschaut“. Seine musikalische Frühreife ist nicht so markiert wie die eines Mozart, aber jedenfalls außergewöhnlich; sie brachte ihn in innigste Verbindung mit dem polnischen Adel, und entwickelte so seine Vorliebe für elegante Gesellschaft. Die Czartoryskis, die Radziwills, die Skarbeks, die Potockis, die Lubeckis und der Großfürst Konstantin mit Fürstin Lowicka machten dem talentierten Knaben das Leben recht erträglich. Dann kamen seine Stunden mit Joseph Elsner, Stunden von großem Werte, in denen er Kompositionslehre lernte. Elsner verstand, was er für Material vor sich hatte, was er daraus formen mußte, und unterrichtete so geschickt, daß die Individualität seines Schülers niemals zurückgehalten, niemals gehemmt



Chopins Mutter



Chopins Vater

war. Für Elsner empfand Chopin Liebe und Achtung; er schrieb ihm aus Paris und erbat seinen Rat, ob er mit Kalkbrenner studieren solle. Und er folgte auch Elsners Rat. „Von Zywny und Elsner muß selbst der größte Esel etwas lernen", soll er gesagt haben.

Dann gibt es noch die gewöhnlichen Anekdoten — man ist versucht, sie als Grundstock jeder Biographie der Jugendjahre aller großen Komponisten zu bezeichnen. Chopin konnte als Kind Musik nie hören, ohne zu weinen. Mozart war für die Töne der Trompete krankhaft empfindlich. Später scheint der polnische Knabe mit seinem Talent Unfug getrieben zu haben; man erzählt, er habe in der Schule seines Vaters eine Reihe von unfolgsamen Jungen nur mit Hilfe der Musik eingeschläfert und aufgeweckt. Dann spricht man noch davon, wie er einen jüdischen Kaufmann zum Besten hielt und dergleichen Erfindungen mehr, die für einen und für alle gelten. Er war sehr lebhaft, vielleicht zu lebhaft für seine schwächliche Konstitution. Sein mimisches Talent war hervorragend, und Liszt, Balzac, Bocage, Sand und andere glaubten, daß er ein guter Schauspieler geworden wäre. Mit seiner Schwester Emilia schrieb er ein kleines Lustspiel. Im großen ganzen zeigte er sich als ein gescheiter, wenn auch nicht überkluger Junge. Seine Briefe sprechen dafür, daß sein Geist nicht blendend war; sie sind lebhaft, doch verraten sie keine besondere literarische Fähigkeit. Aber der Schreiber dieser Briefe sah mit offenen Augen ins Leben, und seine Augen erblickten die Eigenschaften der andern, waren dazu geneigt, das Groteske aller Absonderlichkeiten zu erfassen. Dieser Zug ist im späteren Leben geklärt und vergeistigt anzutreffen. Er wurde eine ausgesprochen ironische Note in seinem Charakter. Möglicherweise ist Heine dadurch angezogen worden, trotzdem die Satire des Dichters von intellektuellerer Art war.

Zu dieser Zeit ist sein Klavierspiel rein und ausgeglichen. Auch hatte er die Experimente in Technik und Tonfarbe begonnen, die später die Musikwelt und das Klavierspiel revolutionierten. Er war kränklich, und auch seine Schwester ziemlich leidend, so sandte man denn die beiden 1826 nach Reinerz, einem Kurort in Preußisch-Schlesien. Diese Reise und ein Besuch bei seiner Patin, einer adeligen Dame, Frau Wiesiolowska, der Schwester des Grafen Fredryk Skarbek – wie man sieht, ist das nicht der Name, den die Janotha angibt – gehört zu den Erlebnissen dieses Jahres. Im Jahre 1827 beendete er seine regelmäßigen Studien am Lyzeum, und widmete seine Zeit gänzlich der Musik. Er war viel auf dem Lande, lauschte dem Fiedeln und Singen der Bauern, und legte damit den Grundstein zu seiner Kunst als Komponist von Nationaltänzen und Nationalweisen. Im Herbst 1828 ging er nach Berlin, und dieser Ausflug gab ihm einen Vorgeschmack der großen Welt.

Stephen Heller sah Chopin im Jahre 1830 und beschreibt ihn als bleichen Jüngling von zarter Gesundheit, der, wie man in Warschau behauptete, nicht für ein langes Leben bestimmt zu sein schien. Das muß zu einer Zeit gewesen sein, da er seelisch gedrückt war. Denn von seinem Aufenthalte in Berlin ist uns bekannt, daß er dort sehr fröhlich gewesen. Jedenfalls starb seine Schwester Emilia in jungen Jahren an einem Lungenleiden, und auch Frédéric war zweifellos zu einer Lungenkrankheit prädisponiert. Seine Verwandten ermahnen ihn fortwährend, den Rock zuzuknöpfen. Vielleicht bedeuteten seine hektischen Launenhaftigkeiten, seine unbeherrschte Heiterkeit, wie bei Wagner einen Zerstörungsprozeß. Wagner hat seiner Krankheit zum Trotz das biblische Alter erreicht, doch Chopin erlag, weil Kummer, Enttäuschung und allzu

intensive Gefühle seine Gesundheit untergraben hatten. Für die Ausschweifungen eines „sinnlichen Durchschnittsmenschen“ empfand er unüberwindliche Verachtung. Er rauchte niemals, ja er verabscheute den Tabak. Seine Freundin glich ihm in dieser Hinsicht nicht, und eine der traurigsten Anekdoten, die uns de Lenz berichtet, beschuldigt die Sand, sie hätte, um ihre Zigarre anzuzünden, immer befohlen: „Frédéric, un fidibus“ – und Frédéric hätte wie immer gehorcht. Mr. Philipp Hale erwähnt einen Brief Balzacs an die Gräfin Hanska vom 15. März 1841, der so schließt: „George Sand hat Paris im vorigen Jahre nicht verlassen. Sie wohnt Rue Pigalle Nr. 16 ... Chopin ist immer dort. Elle ne fume que des Cigarettes et pas autre chose.“ Mr. Hale gibt an, daß auch der Brief die gesperrten Lettern enthielt. Damit wäre also De Lenz und sein Fidibus entkräftet.

Ich fühle mich genötigt, aus Mr. Ernest Newmans „Study of Wagner“ eine Stelle zu zitieren, weil Chopins Gefühlsüberschwang, der mit Reizbarkeit und völliger Depression abwechselte, bei Wagner den gleichen Verlauf nahm. Newman schreibt von Wagner: „Es haben wenige Menschen gelebt, in denen die Lebensfackel wilder aufgeflammt ist. In seinen Jugendjahren scheint er die Heiterkeit und die anscheinend grenzenlose Energie gehabt zu haben, die man ihm und ähnlich veranlagten Männern wie Heine, Nietzsche, Amiel und anderen fälschlich als Resultat harmonischer, physischer und geistiger Gesundheit zugeschrieben hat. In dem äußeren Leben so mancher genialer Menschen finden wir eine traurige Gegensätzlichkeit; das geübte Auge sieht die fröhliche Maske nur als Beweis einer inneren nervösen Störung, als Vorboten des Verfalls an. Die sieghafte zerebrale Lebhaftigkeit, die Wagners Leben beherrschte, war bei ihm ebenso ein Symptom wie bei

Chopin, und nicht eine Krankheit. Bei Chopin hat sie niemals eine verhängnisvolle Wendung genommen."

Chopins vierzehntägiger Aufenthalt in Berlin — er reiste dorthin unter der Obhut von Professor Jarocki, dem Freunde seines Vaters, zu dem großen wissenschaftlichen Kongreß, — war voll ungetrübter Freude. Die beiden verließen Warschau am 9. September 1828, und nach fünftägiger Reise in der Postkutsche kamen sie nach Berlin. Das war eine Zeit gemütlichen Reisens und gemütlichen Lebens. Frédéric sah Spontini, Mendelssohn und Zelter aus der Entfernung und hörte den „Freischütz". Er wohnte dem Kongresse bei und machte sich über die Gelehrten, Alexander von Humboldt nicht ausgenommen, lustig. Auf der Heimreise hielten sie sich in dem Orte Züllichau auf, und Chopin improvisierte so wunderbar auf dem Klaviere eine Variation polnischer Lieder, daß der Wagenverkehr ins Stocken geriet, und alle Fuhrleute ins Haus kamen, um zuzuhören. Das ist ein Muster jener Anekdoten, die nur ihr Alter ehrwürdig macht. Graf Tarnowski erzählt, daß „Chopin Warschau mit leichtem Herzen verließ, mit einem Kopf voll neuer Ideen, vielleicht voll von Träumen des Ruhmes und des Glückes". „Ich habe nur zwanzig Kreuzer in der Tasche," schreibt er in sein Notizbuch, „und es scheint mir, ich sei reicher als Arthur Potocki, den ich vor ein paar Minuten getroffen habe." Übrigens zeigt diese Heiterkeit und dieser Witz einen ruhigen, fröhlichen Geist; so schreibt er z. B.: „Möge es mir erlaubt sein, mich zu dem Kreise Ihrer Freunde zu rechnen und mich zu unterschreiben als — F. Chopin." Oder: „Es ist eine willkommene Minute, da ich Ihnen meine Freundschaft ausdrücken kann. F. Chopin, Schreibergehilfe." Oder: „Ah, mein fürstlicher Herr, ich kann noch immer nicht verstehen, welche Freude ich empfinde, wenn ich dem Kreise Ihrer wahren Freunde beigezählt werde. F. Chopin, momentan bettelarm."

Diese Briefe klingen wie die Episteln des guten Micawber aus David Copperfield, aber sie zeigen auch Chopins Vorliebe für Scherz und Spaß. Sikorski erzählt eine Geschichte, wie der Knabe in der Kirche am Klavier improvisierte und die Gemeinde darüber den Priester und den Kirchenchor ganz vergaß.

Am 6. Oktober kamen die Reisenden in Warschau an, nachdem sie einige Tage in Posen geblieben waren, wo sich Fürst Radziwill aufhielt; hier spielte Chopin vor. Dieser erlauchte Komponist hat trotz Liszts Behauptung nicht einen Pfennig zur musikalischen Erziehung des Jünglings beigetragen, wenn er ihn auch sehr freundlich behandelte.

Hummel und Paganini besuchten Warschau im Jahre 1829. Chopin traf mit Hummel zusammen und bewunderte ihn, aber Paganini betete er an. In diesem Jahre mag „Souvenir de Paganini" in A-moll komponiert, wenn auch nicht veröffentlicht worden sein. In der Beilage des Warschauer „Echo Muzyczne" findet man es abgedruckt. Niecks schreibt, er hätte niemals eine Kopie dieser seltenen Komposition gesehen. Paderewski sagte mir, daß er das Stück besitze, daß es sehr schwach sei und nur historischen Wert habe. Leider kann ich nicht viel von dem polnischen Dichter Julius Slowacki sagen, der 1849 in demselben Jahre wie Edgar Allan Poe starb. Tarnowski behauptet, er sei Chopins intimster Freund gewesen und seine Dichtung der Ausgangspunkt der Inspiration für den Musiker.

Im Juli 1829 begab sich Chopin in Begleitung zweier Freunde nach Wien. Die Gesellschaft reiste auf entzückend altmodische Art und sah auf diese Weise sehr viel vom Lande — Galizien, Oberschlesien und Mähren,

sowie die polnische Schweiz. Im Juli 1831 kamen sie in der österreichischen Hauptstadt an. Dort begann Chopin zum ersten Male sich an einer künstlerischen Atmosphäre zu freuen und weniger klösterlich zu leben. Der Aufenthalt daheim, wie angenehm und ruhig er auch war, mußte ihm doch als Künstler schaden. Dort umschmeichelte man ihn, und wahrscheinlich wurde damals der Grund zu der Weichlichkeit seines späteren Lebens gelegt. In Wien herrschte ein freieres, froheres Treiben, und es ging hier entschieden künstlerischer zu als in Warschau. Er traf in der Kunstwelt alle, die er kennen lernen wollte und sollte, und seine Briefe aus dieser Zeit überströmen ordentlich von leichtem Salonklatsch und geschickten Federzeichnungen der Leute, die ihm begegneten. Der kleine Gifttropfen, den der Spötter in die Beschreibungen der einzelnen Persönlichkeiten einfließen läßt, ist harmlos genug und zeigt, daß der junge Mann wirklich Witz hatte. Graf Gallenberg, der Intendant des berühmten Kärntnertortheaters, erwies sich ihm sehr entgegenkommend, und der Verleger Haslinger behandelte ihn mit größter Liebenswürdigkeit. Chopin hatte seine Variationen auf: „La ci darem la mano“ mitgebracht; die Zeiten schienen günstig und es wurde noch besser, als man ihn aufforderte, ein Konzert zu geben. Nachdem er eine begreifliche Schüchternheit überwunden hatte, debutierte er im Wiener Kärtnertortheater am 11. August 1829 und spielte auf einem Steinflügel seine Variationen op. 2. Das Krakowiak-Rondo war zwar ebenfalls angekündigt worden, doch die Noten erwiesen sich als unleserlich, und er improvisierte lieber. Er hatte Erfolg, wurde mehrfach gerufen, und seine Improvisation auf das polnische Lied „Chmiel“, wie auch ein Thema aus der „Weißen Dame“ erregten viel

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA WARSZAWA BIBLIOTEKA

Enthusiasmus, so daß das Orchester ihm einen Tusch bringen konnte. Die Kritik war ihm günstig, trotzdem Chopins Klavierspiel nicht besonders hoch veranschlagt wurde. Sein Stil wurde bewundert und als eigenartig erklärt. — Hier haben die Kritiker doch durch die Wand der Zukunft gesehen. — Doch eine Dame behauptete, „es ist sehr schade, daß er so unbedeutend aussieht“. Gerade dieser Ausspruch kam dem Komponisten zu Ohren und verursachte ihm eine böse Viertelstunde. Denn er war von krankhafter Empfindsamkeit. Jedenfalls verstand er es wie alle Polen, seine Gefühle zu verbergen und sich nicht anmerken zu lassen, daß er es gehört hatte.

Durch seinen Sieg ermutigt, gab Chopin ein zweites Konzert im selben Saale. An diesem Abend spielte er den Krakowiak, und sein Kompositionstalent wurde von den Tageszeitungen und Zeitschriften besprochen. „Er spielt sehr ruhig, ohne den kühnen Elan, der den Künstler von dem Dilettanten unterscheidet“, sagte eine Kritik. „Sein Fehler ist es, daß er am Eingang einer musikalischen Phrase das Thema nicht akzentuiert.“ In Wien bewunderte man damals lärmende Ausbrüche und höheres Klaviergetrommel. Der Artikel fährt fort: „Er war in seinem Spiel wie ein schöner junger Baum, der ganz frei steht, an dem duftende Blüten und reifende Früchte niederhängen, und er zeigte ebensoviel beachtenswerte Individualität in seinen Kompositionen, wo sich neue Figuren und Passagen, neue Formen entfalten.“ Diese scharfblickende Kritik wurde von Dr. Niecks übersetzt und stammt aus der „Wiener Theaterzeitung“ vom 20. August 1820. Jedenfalls kann man den Schreiber dieser Zeilen nicht der seelischen und musikalischen Harthörigkeit anklagen, dieser seltsamen Erschlaffung der Neugierde und Prophetie der Kritiker, dieser halben Paralyse der

Hörorgane, die besonders häufig Musikrezensenten in einem frühen Stadium ihrer Tätigkeit befällt und ihnen eine außergewöhnliche Bitterkeit und Abneigung gegen musikalische Neuerscheinungen einflößt. Chopin verdiente bei beiden Konzerten keinen Kreuzer.

Jetzt war er es schon gewöhnt, von der Leichtigkeit und ausgesuchten Zartheit seines Anschlags, von der Eigenart seiner Auffassung sprechen zu hören. Es erhob ihn, nicht mehr für einen Schüler gehalten zu werden, und er schrieb nach Hause: „Meine Art des Klavierspiels gefällt den Damen außerordentlich gut.“ Diese Art hat niemals aufgehört, ihren Zauber auf Frauenherzen auszuüben, und die Eitelkeiten, Launen, kleinen Übertreibungen Frédérics trugen Schuld daran, daß die Legende seiner weibischen Gewohnheiten so weite Kreise zog. Diese Legende hat sich in die Auffassung seiner Musik eingedrängt, und so mußte es kommen, daß diese Erfindung, die halb aus Wahrheit und halb aus geistiger Indolenz herausgedichtet erscheint, wirklich wie ein Unkraut Wurzel gefaßt hatte. Es ist nichts anderes als schädliches, giftiges Unkraut. Wenn Liszt, Tausig und Rubinstein in ihrer leidenschaftlichen Weise Chopin spielten, dann gerieten Publikum und Kritik außer sich. Dies schien wahrhaftig ein anderer Chopin, ein Chopin, in die Tonart der feurigsten Männlichkeit transponiert. Und doch ist dies der echte Chopin. Die Manieren des jungen Mannes waren wohl etwas weibisch, aber sein Geist war männlich, von starker Elektrizität durchzuckt, und seine Seele war mutig. Seine Polonaisen, Balladen, Scherzi und Etüden brauchen einen mächtigen Griff, einen Griff, der ebenso geistige wie körperliche Stärke verlangt.

Chopin begegnete Czerny. „Er ist ein guter Mensch, aber nicht mehr“, sagte er von ihm. Czerny bewun-

Stowarzyszenie Zbiory

derte den jungen Pianisten mit der elastischen Hand, den biegsamen Fingern, und bei seinem zweiten Besuch in Wien stellte er ihm eine charakteristische Frage: „Sind Sie noch immer fleißig?“ Czernys Hirn war ja ein unermüdlicher Rezipient von Klavierübungen, während Chopin das technische Problem mit der poetischen Grundidee so innig verknüpfte, daß eine Natur, wie die des alten Pädagogen, ihm sicher sehr wenig anziehend gewesen sein muß. Er kannte Franz, Lachner und andere Berühmtheiten, und hat wohl mit Leopoldine Blahetka, einer sehr beliebten jungen Pianistin, einen kleinen Flirt gehabt, denn er schrieb ihr von seinem Kummer, da er sich von ihr trennen mußte. Am 19. August reiste er mit einigen Freunden nach Böhmen und kam zwei Tage später nach Prag. Dort besah er alles, und begegnete Klengel, der durch Kanons berühmt und hierin noch bekannter ist als der notorische Jadassohn in Leipzig. Chopin und Klengel fanden Gefallen aneinander. Drei Tage später reiste die Gesellschaft nach Teplitz weiter, und Chopin spielte da in einer aristokratischen Gesellschaft. Er kam am 26. August nach Dresden, hörte hier Spohrs „Faust“ und traf Kapellmeister Morlacchi — das ist derselbe Morlacchi, dem Wagner am 10. Januar 1843 als Dirigent folgte (siehe Fincks „Wagner“). Am 12. September kam Chopin nach einem kurzen Aufenthalt in Breslau heil und gesund wieder nach Warschau zurück.

Um diese Zeit verliebte er sich in Constantia Gladkowska, eine Sängerin und Schülerin am Warschauer Konservatorium. Niecks spricht sehr herablassend von seiner Liebesglut und seinem Freundschaftsenthusiasmus, und nennt dies spöttisch „eine seiner Leidenschaften“, denkt aber, daß dies Gefühl den Grundton für sein ferneres Leben bedeutete. Von

seiner romantischen Freundschaft für Titus Wojciechowski und Johann Matuczyński — seinen Jan — gibt es reichliche Beweise in seinen Briefen. Die sind wie die Briefe eines liebeskranken Mägdleins. Aber die Reinheit von Chopins Charakter kommt auch hier zum Ausdruck; er schrak vor jeder Roheit zurück, und der Himmel allein weiß, was er manchmal durch George Sand und ihre galante Gefolgschaft gelitten haben muß. Diesem empfindsamen Manne war die Pariser Leichtigkeit (Badinage ist das richtige Wort, wenn wir kein stärkeres brauchen wollen), unbedingt antipathisch. Wir können auf ihn allen Ernstes die Worte Lafcadio Hearns anwenden: „Jeder sterbliche Mann ist schon millionenmal ein Weib gewesen," Worte, denen die kühne Behauptung der Goncourts zur Seite steht, daß „es keine genialen Frauen gibt: geniale Frauen sind Männer". Chopin brauchte für seine Sentimentalität ein Ventil. Sein Klavier bedeutete ihm nur das Sieb seiner Gefühle, und so erheitern uns die romantischen Unsinnigkeiten seiner knabenhaften Briefe mehr als sie uns ergreifen.

Nach dem Wiener Ausflug waren sein Geist und seine Gesundheit gleich bedrückt. Er war überarbeitet, Warschau wurde ihm verhaßt, denn er liebte und konnte nicht den Mut finden, der Geliebten seine Neigung zu gestehen. So schrieb er seine Leidenschaft auf Papier nieder, er spielte sie, er konnte sie aber nie und nimmer in Worte kleiden. Das ist ein Moment, das Chopins angeborene Unentschlossenheit enthüllt. Er erinnert darin an Frédéric Moreau aus Flauberts „L'Éducation Sentimentale". Es ist eine Willensatrophie. Chopin ermannt sich nicht zur Werbung, bringt es aber auch nicht über sich, aus Warschau zu fliehen. Er schreibt Briefe, die voll von Selbstvorwürfen sind, Briefe, die seine Freunde gelangweilt und geärgert haben müssen. Wie manches echte Genie litt er sein ganzes Leben an „folie de doute", dem Wahnsinn des Zweifelns, und sein Fall ist, wie Spezialisten sagen, „ein schöner Fall". Dieses Zögern, dieses unentschiedene Wesen war wie ein Stein auf seinem Weg, und ist in seiner Kunst treu wiedergespiegelt.

Chopin ging im Oktober 1829 nach Posen, und bei den Radziwills zog ihn die Schönheit und das Talent der Prinzessin Elisa an, die sehr jung starb. George Sand hat Chopins Versatilität in Gefühlen hervorgehoben und darauf aufmerksam gemacht, wie leicht er sich verliebte und wie leicht er die soeben empfundene Neigung vergaß. Beides konnte er an einem einzigen Abend tun, und oft war ein verwelktes Rosenblatt Grund genug, ein beginnendes Interesse zu ertöten, böse Launen, ja Bosheiten über den kurz vorher angebeteten „Gegenstand" heraufzubeschwören — man muß schon sagen, es war keine leichte Aufgabe, mit diesem jungen Manne auszukommen. Er spielte im November 1829 die Variationen op. 2 in der „Ressource". Am 17. März 1830 gab er sein erstes Konzert in Warschau und wählte zum Vortrag das Adagio und Rondo aus seinem Konzert in F-moll, sowie das Potpourri auf polnische Weisen. Sein Spiel wurde allgemein als zu zart betrachtet — die alte Klage — aber die Musiker Elsner, Kurpinski und das übrige Publikum waren zufrieden. Edouard Wolff meinte, sie hätten in Warschau gar keine Ahnung von der wirklichen Größe Chopins gehabt. Frédéric war jedenfalls Pole und das wurde von dem Publikum anerkannt, aber von dem Künstler Chopin haben sie nichts geahnt. Eine Woche später gab er, durch gute und schlechte Kritiken angespornt, ein zweites Konzert, spielte dieselben Sätze aus dem F-moll Konzert — das

langsame Tempo bedeutet Constantia Gladkowska in musikalischer Verklärung – den Krakowiak und eine Improvisation. Diesmal war es wirklich ein Erfolg. Aus diesen Konzerten betrug der Reingewinn dreitausend Kronen, gewiß keine kleine Summe für jene Zeit und für einen unbekannten Virtuosen. Unangenehmer empfand er es, daß ihm zu Ehren ein Sonett gedruckt wurde, daß ein enthusiastischer, in Paris erzogener polnischer Klaviervirtuose Dunst ihm Champagner schenkte, eine Tat, für die er in allen Chroniken des Klavierspiels unsterblich sein wird. Noch schlimmer war es, daß Orlowski, den Erfolg ausbeutend, die Themen des F-moll-Konzerts in Mazurkas verwandelte und die Frechheit hatte, sie zu veröffentlichen.

Nun kam als letzter Schlag: die Aufforderung eines Musikverlegers, ihm sein Porträt zu senden. Er wies diesen Wunsch ab, denn er behauptete mit Schaudern, sein Antlitz nicht gerade gerne auf Käsepapier sehen zu wollen. Einige Kritiken bewegten sich in glühenden Lobsprüchen, andere waren so absurd, wie es Kritiken eben oft sind. Chopin schrieb an Titus rhapsodische Klagen und Vorwürfe und rief endlich in kleinlicher Launenhaftigkeit, die uns allen verständlich ist, aus: „Ich will nicht mehr lesen, was die Leute von mir schreiben“. Das klingt wie das Wort eines echten Künstlers, der sich nicht um die Zeitungen kümmert, sie aber regelmäßig mit größter Andacht liest, sobald er oder einer seiner Konkurrenten ein Konzert gegeben hatte.

Chopin hörte Henriette Sontag mit großem Vergnügen; er war immer ein Liebhaber und ein Kenner des Gesangs. Er riet jungen Pianisten, oft und aufmerksam großen Gesangskünstlern zu lauschen. Mlle. de Belleville, die Pianistin, und Lipinski, der Violinvir-

tuose, wurden von ihm bewundert, und er konnte auch eine fachgemäße Kritik schreiben, wenn er wollte. Aber die Gladkowska quälte ihn. „Unerträgliche Sehnsucht“ treibt ihn in das Exil. Er wohnt ihrem Debut als Agnese in Paërs gleichnamiger Oper bei, und schreibt an Titus, der auf seinem Landsitz weilt, eine ausführliche Schilderung dieses bedeutsamen Ereignisses. Manchmal besucht Chopin seinen Freund auf dem Lande. Voll Aufregung denkt er nach Wien oder nach Berlin zu gehen, aber er bleibt liebeseufzend in Warschau. Am 11. Oktober 1830, nach vielen Vorbereitungen und vielen sentimentalen Gefühlsduseleien, die zu nichts rechtem führten, gab Chopin sein drittes und letztes Warschauer Konzert. Er spielte sein E-moll Konzert zum ersten Male öffentlich, doch nicht in der Reihenfolge. Die ersten und die letzten beiden Sätze wurden durch eine Gesangsnummer getrennt, wie das damals üblich war. Später spielte er noch die Fantasie über polnische Volksweisen. Für ihn war der schönste Moment des Abends gekommen, als Fräulein Gladkowska eine Arie von Rossini sang: „Sie trug ein weißes Kleid, hatte Rosen in den Haaren und sah reizend schön aus“. So sagt Chopin, und die Einzelheiten dieses Briefes weisen die Logik des Mannes auf, den Amor verwundet. Chopin muß an jenem Abend gut gespielt haben, so sagt er selbst, und er war trotz seines Stolzes immer ein vorsichtiger Kritiker der eigenen Fähigkeiten. Seine Eitelkeit, ja seine Backfischhaftigkeit sind in dem Berichte zu erklären, den er selbst von seinem Benehmen gegenüber den Hervorrufen gibt: „Ich glaube, das habe ich gestern mit einer gewissen Grazie gemacht. Denn Brand hat mich gelehrt, wie ich's tun soll.“ Damit spricht er nicht von seiner poetischen Auffassung, von seinem Spiel, sondern von seiner Verbeugung vor dem Publikum. Wie er in früheren Zeiten der Mutter von

seinem hübschen Kragen erzählte, so kümmerte er sich jetzt als junger Mann viel um sein Benehmen. Aber das fällt ja auch in die gleiche Rolle. Wenn man den Künstler kratzt, so kommt das Kind zum Vorschein.

Natürlich hat Constantia wundervoll gesungen. „Ihr tiefes H kam so herrlich zur Geltung, daß Zieliński erklärte, diese Note allein sei tausend Dukaten wert.“ Ah, über diese Verliebten! Chopin verließ Warschau am 1. November 1830, um nach Wien zu gehen, und er hatte seine Liebe noch immer nicht erklärt. War er vielleicht gar ein abgewiesener Freier? Davon schweigt die Geschichte. Er sah seine Gladkowska niemals wieder, denn er kehrte nach Warschau nicht mehr zurück. Die Dame heiratete im Jahre 1832 den Warschauer Kaufmann Josef Grabowski; sie zog die solide Gewißheit dem nebelhaften Genius vor. Ein romantischer Biograph, Graf Wodziński, behauptet, daß ihr Gatte erblindete; vielleicht ist aber sogar ein blinder Landedelmann einem weinerlichen Pianisten vorzuziehen. Chopin muß im Jahre 1831 von dieser Sinnesänderung gehört haben, denn der Name der Treulosen verschwindet von da ab beinahe völlig aus seinen Briefen. Die Zeit und andere Schwierigkeiten des Lebens vertrieben ihr Bild aus seinem Herzen. Wenn sie treulos war, war er unbeständig. Verlieren wir also nicht unser Mitleid an diese Episode, über die ganze Ströme von Tränen vergossen und Meere von Tinte verschüttet worden sind.

Chopin war vor seiner Abreise mit Elsner und einer Gesellschaft von Freunden nach Wola hinausgefahren, einem Orte ganz nahe bei Warschau. Dort sangen die Schüler des Konservatoriums eine Kantate von Elsner, und nach einem Bankett erhielt Frédéric einen silbernen Becher mit polnischer Erde gefüllt, und man beschwor ihn, wie Karasowski erzählt, sein Land und seine Freunde niemals zu vergessen, wo immer er auch wandern und weilen möge. Chopin verließ Heimat, Eltern, Freunde und „Ideal“ mit schmerzerfülltem Herzen, trennte sich von seiner ganzen Jugend, und ging in die Welt. Seine einzigen Waffen bestanden in seinem Klavierspiel und in den schönen Musikträumen, die seinen Geist erfüllten.

In Kalisz erreichte ihn sein treuer Titus; die beiden gingen nach Breslau, wo sie vier Tage verbrachten, das Theater besuchten und Konzerte anhörten. Chopin spielte ganz unangemeldet an einem Abend zwei Sätze seines E-moll-Konzertes, da der angekündigte Dilettant ängstlich geworden, und er freiwillig an seine Stelle trat. In Dresden trafen sie am 10. November ein, und erfreuten sich gleichfalls an Musik. Chopin ging zu einer Soiree bei Dr. Kreyssig, und war überwältigt, da er einen Kreis von Damen erblickte, die mit Stricknadeln bewaffnet waren. Diese Instrumente wurden während der Musikpausen mit respektheischender Eindringlichkeit benützt. Er hörte Opern von Auber und Rossini, wohnte einem Konzerte des italienischen Violinvirtuosen Rolla bei, und lauschte mit Begeisterung den Cellisten Dotzauer und Kummer, denn das Cello war ein Instrument, für das er tiefste Neigung hegte. Rubini, der Bruder des großen Tenoristen, wurde mit ihm bekannt und versprach ihm wichtige Empfehlungsbriefe, wenn er Italien zu bereisen wünschte. Er sah Klengel wieder, der dem jungen Polen mitteilte, sein Spiel gefiele ihm ebenso wie das Spiel John Fields, was ihm natürlich sehr schmeichelhaft war. Auch Prag wurde neuerdings aufgesucht, und im November kam er nach Wien. Dort erwartete er vertrauensvoll die Wiederholung seiner ersten Erfolge, doch er erlitt eine Enttäuschung um die andere. Haslinger empfing

ihn sehr kühl, und weigerte sich, seine Variationen oder sein Konzert zu drucken, wenn er sie nicht umsonst erhielte. Chopins erster Zusammenstoß mit dem gehaßten Stamm der Verleger beginnt hier, und als sein Motto erwählt er die freundliche Devise: „Zahl', du Bestie", ein Motto, dem er zeitlebens treu blieb. Denn in Geldangelegenheiten war Chopin sehr genau. Der größte Teil seines Briefwechsels ist der Darlegung der Arten und Unarten der Musikverleger gewidmet. „Bestie" ist der mildeste Ausdruck, den er für sie braucht, „Jude" das Wort, das er am häufigsten anwendet. Chopin war wirklich durch und durch Pole.

Er traf seine Freunde, die Blahetkas, nicht in Wien, denn sie waren zu dieser Zeit in Stuttgart, und er fand im allgemeinen nichts so angenehm wie bei seinem früheren Aufenthalt. Keine vorteilhaften Verträge waren diesmal durchzusetzen, und, sein Pech recht überzeugend zu gestalten, mußte ihn sein zweites Ich, Titus, verlassen, um sich den Insurgenten in Polen anzuschließen (3o. November). Seine Briefe sprechen von seiner seelischen Unruhe, von seiner Angst um das Leben und die Sicherheit der Eltern. Tausendmal dachte er daran, auf seine künstlerischen Träume zu verzichten und nach Polen zu eilen, um für sein Vaterland zu kämpfen. Das hat er niemals getan, und seine Unentschlossenheit, es war nicht Feigheit, ist unser Gewinn geworden. Chopin goß seinen Patriotismus, seinen Zorn und sein Heldentum in die Polonaise. Darum besitzen wir sie, und freuen uns, daß Chopin nicht die Zielscheibe eines russischen Kosaken werden konnte. Chopin besaß seelischen Mut. Wir müssen nicht über die wunderbare Zartheit seines Organismus spotten. Seinen Eltern und Matuszyński schrieb er Briefe; doch sie klingen nicht so verzweif-



Chopin

(Nach einer Lithographie Vigners aus dem Jahre 1833)

lungsvoll, wenigstens nicht die Briefe, die er an die Eltern schrieb. Er gab vor, fröhlich zu sein, er hatte große Hoffnungen für die Zukunft, denn er lebte ja von dem Gelde, das ihm sein Vater sandte. Nachrichten von Constantia erfreuten ihn, und er dachte daran, nach Italien zu gehen. Aber die Revolution im Jahre 1831 weckte in ihm die Sehnsucht nach Frankreich. Dr. Malfatti war sehr gütig zu ihm, ermutigte ihn, und so gelang es ihm, in gute Gesellschaft zu kommen. Die Briefe aus dieser Wiener Zeit sind außerordentlich interessant. Er hörte Sarah Heinefetter singen, und lauschte dem Vortrage Thalbergs, der sich einen Satz aus Chopins Konzert gewählt hatte. Thalberg war drei Jahre jünger als Chopin, und schon so berühmt. Chopin bewunderte ihn nicht: „Thalberg spielt ausgezeichnet, doch er ist nicht mein Mann . . . Er spielt forte und piano mit dem Pedal, aber nicht mit der Hand. Er greift Dezimen so leicht, wie ich Oktaven greife, und trägt Brillantknöpfe.“ Thalberg hatte für Chopins Geschmack nicht nur zuviel Technik, er war auch noch Jude, und zwar ein erfolgreicher Jude. Deshalb revoltierte der Dichter, wie der Pole gegen ihn.

Hummel besuchte Frédéric, aber wir wissen nicht, was dessen Meinung über den älteren Komponisten und seine Musik war; das ist um so merkwürdiger, wenn man bedenkt, wieviel Chopin von Hummels Stil genommen hat. Vielleicht ist das auch der Grund seines Schweigens, wie ja auch Wagners Antipathie gegen Meyerbeer das Resultat seiner Verpflichtungen gegen den Komponisten der „Hugenotten“ gewesen ist. Chopin hörte auch Aloys Schmitt und sprach den geradezu Heineschen Witz aus, daß „er schon über vierzig alt ist und achtzig Jahre alte Musik komponiert“. Dies steht in einem Brief an Elsner. Unser

Chopin konnte gelegentlich ganz erstaunlichen Sarkasmus entwickeln. Er kannte Slavik, den Violinvirtuosen, Merk, den Cellisten und alle Musikverleger. Bei einem Konzerte, das Madame Garcia-Vestris im April 1831 gab, trat auch er auf, und im Juni veranstaltete er ein eigenes Konzert, bei dem er vermutlich sein E-moll-Konzert gespielt hat, da eine kleine Notiz darüber in einer Musikzeitschrift zu finden ist. Er studierte sehr viel, und am 20. Juli 1831 verließ er Wien nach diesem zweiten, letzten und völlig entmutigenden Besuch.

Chopin erhielt einen Paß, der für London visiert war: „passant par Paris à Londres", und erwirkte vom russischen Botschafter die Erlaubnis, bis München zu gehen. Dann verursachte die Cholera ihm Scherereien, da er sich ein Gesundheitszeugnis verschaffen mußte, aber endlich gelang es ihm, sich loszureißen. Die romantische Geschichte seines Ausspruchs: „Ich halte mich nur auf der Durchreise in Paris auf", den er in späteren Jahren wiederholt haben soll, hat heute jeden Gefühlswert verloren. In München spielte er sein zweites Konzert und gefiel sehr gut. Aber er blieb nicht in der bayrischen Hauptstadt, eilte nach Stuttgart, wo er am 8. September 1831 die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen erhielt. Diese Botschaft, so wird behauptet, war die Genesis der großen C-moll-Etüde in op. 10, die manchmal auch die Revolutionsetüde genannt wird. Chopin sagt in einem Briefe vom 16. Dezember 1831: „All das verursachte mir viel Schmerz — wer konnte es vorausahnen!" Und in einem anderen Briefe meint er: „Wie sich Mama doch freuen wird, daß ich nicht nach Hause zurückgekommen bin." Graf Tarnowski druckte in seinen Erinnerungen einige Auszüge aus einem Tagebuch ab, das Chopin selbst geschrieben

haben soll. Nach diesen Notizen muß seine Aufregung furchtbar gewesen sein. Hier einige Beispiele:

„Mein armer Vater! Meine Teuern! Vielleicht hungern sie? Vielleicht hat er kein Geld, um Mütterchen Brot zu kaufen? Vielleicht sind meine Schwestern der Raserei der russischen Soldaten zum Opfer gefallen? O Vater, ist das der Trost deines Alters? Mutter, arme Schmerzensmutter, mußtest du deshalb deine Tochter überleben? Und ich sitze unbeschäftigt da! Ich sitze hier mit leeren Händen! Manchmal jammere ich, leide und verzweifle am Klavier! O Gott, bringe die Erde zum Beben, daß sie die Menschheit dieses Jahrhunderts verschlinge. Möge das schreckhafteste Verhängnis über die Franzosen kommen, weil sie uns nicht geholfen haben." Alle diese Ausrufe klingen etwas melodramatisch und sehen gar nicht aus wie echter Chopin.

Er ging nicht nach Warschau, aber er brach Ende September nach Frankreich auf, und kam in den ersten Oktobertagen 1831 in Paris an. Polens Fall vermochte ihn aus seiner Apathie zu erwecken, wenn das Ereignis ihn auch für immer aus seinem Vaterlande vertrieben hatte. Diese Reise, so sagt Liszt „entschied über sein Geschick". Chopin war 22 Jahre alt, als er in Paris eintraf.

Seit das vorliegende Kapitel im Jahre 1900 von dem Verlag Charles Scribners sons, New York, gedruckt wurde, habe ich von meinem Freunde Jan Ignacy Paderewski erfahren, daß das neue Geburtsdatum 1810 in Wahrheit das richtige ist. Aber in beiden Jahren, 1909 und 1910, fanden Festlichkeiten anläßlich der Jahrhundertfeier von Chopins Geburt statt.

J. H.

ZWEITES KAPITEL

PARIS: IM MAELSTROM

Die Lebensfahrt Chopins während der nächsten achtzehn Jahre ist nach Niecks Angaben folgende gewesen: von Paris, Boulevard Poissonnière Nr. 27, später Nr. 5 und 38 der Chaussée d'Antin ging er nach Aix-la-Chapelle, Karlsbad, Leipzig, Heidelberg, Marienbad und London, endlich nach Majorca. Nach Paris zurückgekehrt, nahm er Wohnung in der Rue Tronchet Nr. 5, später Rue Pigalle 16, dann Square d'Orléans 9, fuhr hierauf nach England und Schottland, kam nochmals auf den Square d'Orléans 9 zurück, mietete sich auf der Place Vendôme 12 ein, und erreichte die letzte Station — den Père Lachaise. Chopin war wohl eine ruhelose und doch keine wanderlustige Natur. In späteren Jahren bekam seine Abneigung, an einer Stelle durch längere Zeit zu verweilen, einen pathologischen Einschlag. Das ist oft so bei den Schwindsüchtigen im letzten Stadium des Leidens.

Das Paris des Jahres 1831, das Paris der Künstler und Dichter, war für Liebhaber der Kultur eine der herrlichsten Städte der Welt. Der glühende Strom von Leidenschaft und farben- und formentrunkener Überschwenglichkeit, der vor achtzig Jahren über das intellektuelle Europa hinbrauste, trug auf seinen schäumenden Fluten Victor Hugo, den König der Romantiker. Ihm zunächst stand Henri Heine, der seinen Namen Heinrich am anderen Ufer des Rheines zurückgelassen, Heine, der seine Feder in Honig und Galle zu tauchen wußte, der in derselben Strophe, im gleichen Vers zu

spotten und zu schluchzen verstand. Die Sonne des Klassizismus war anscheinend untergegangen. In dem reichen Widerstreit von Genius und Talent sah man Gautier, Schumann und ihre Mitkämpfer hervortreten. Alles war nun Romantik, Fantasie und Leidenschaft, und die jungen Männer hörten den Mond in silbernen Tönen singen — man denke nur an Musset! — und die Blätter rauschten ihre Rhythmen als Musikbegleitung des verliebten Herzklopfens. „Fort mit den Graubärtigen, den Weißhaarigen", rief der Mann mit der scharlachroten Weste, und ganz Frankreich umjubelte „Ernani". Leider mußte der romantische Säugling an intellektueller Anämie zugrundegehen, und ließ als Erbteil die Erinnerungen und das Werk der eigenartigsten Gruppe, des merkwürdigsten Talents zurück, das seit dem Athen des Perikles hervorgetreten war. Die Revolution des Jahres achtundvierzig rief Männer der Ernte aus den Tiefen des Volkes hervor. Flaubert wandte sein Antlitz der Vergangenheit zu, blickte voll Trauer nach Karthago zurück, und schrieb das Epos der französischen Bourgeoisie. Zola und seine Hilfstruppen wühlten sich tief in den moralischen Morast ein, und die Welt wurde ihrer müde. Dann legte man die bleichen, welkenden Blumen der Romantik in Gedenkbücher, die ihre purpurne Harmonie, ihre subtile Form wie in einer Pflanzenpresse mit sanftem Dämmerlicht des Vergessens umfingen. Berlioz, der tolle Hector mit den brennend roten Locken, der mit dem Ozon seiner Orchestrierung die Klavierauszüge Wagners und Liszts belebte, fing auch schon an, entsetzlich hohl und blendend oberflächlich zu erscheinen. „Die Riesennachtigall" ist ja sogar heute schwer zu beurteilen, unmöglich in eine Gruppe zu reihen. Fraglos ist er ein Romantiker durch sein Temperament. Doch seine Musik, die ganz Farbe, Nuance und Glanz ist, war in ihren Themen kein echter

Abkömmling der Romantik. Man muß ihn bloß mit Schumann vergleichen. Dieser unverfälschte Romantiker übertrumpft den Virtuosen. Ich vermute, daß Berlioz ein Virtuose war, dessen Kunst durch sein eigenes Vergrößerungsglas gewaltig wurde. Die Technik seines Orchesters ist überwältigend, doch seine Musik kann sich keinen Weg in meine Seele bahnen. Sie reizt die Nerven, sie gefällt im Sinne des Gigantischen, des Seltsamen und Unförmigen, aber die Töne haben etwas Gespenstisches, als wären sie wie ein riesiger Vogel aus der Vorzeit, ein schrecklicher Pterodactylus mit Glotzaugen, einem fürchterlichen Gebiß und einer grellen Stimme. Berlioz weiß wie Baudelaire das Grauen in uns zu wecken. Es ist aber so, wie John Addington Symonds schreibt: „Von den Pseudoklassizisten, den falschen Romantikern sollten wir alle uns abwenden. Der Dichter unseres Zeitalters kann seine Andacht nicht auf einem nachgeahmten Parnaß, noch auf einem Blocksberg aus Pappe verrichten. Der Künstler schreitet offen durch die Welt und wandelt im Lichte des wirklichen Tages." All dies ereignete sich, bevor der polnische Hexenmeister sein süßes Gift, seine verführerischen, sündhaft schönen Lockungen destillierte, zur Labung der durstigen Seelen in dem morbiden Paris.

Denken wir nur an die Männer und Frauen, die der neue Mann um sich versammelte — denn sein Genius wurde sehr bald erraten: Victor Hugo, Lamartine, Père Lamenais — ach, welche Wonne boten in diesen wirren Tagen dessen „Paroles d'un Croyant", — Chateaubriand, Saint-Simon, Mérimée, Gautier, Liszt, Victor Cousin, Baudelaire, Ary Scheffer, Berlioz, Heine, der den Polen um Nachricht über seine Muse, die „lachende Nymphe" ersuchte, „ob sie noch immer fortfährt, ihre Silberschleier um die fließenden Locken ihres grünen Haares mit so berauschender Koketterie zu

drapieren; ob der alte Meergott mit seinem langen, weißen Barte noch immer diese hinterlistige Maid mit seiner lächerlichen Liebeswerbung verfolgt?“ — Musset, De Vigny, Rossini, Meyerbeer, Auber, Sainte-Beuve, Adolphe Nourrit, Ferdinand Hiller, Balzac, Dumas, Heller, Delacroix, ein Victor Hugo der Maler, Michelet, Guizot, Thiers, Niemcevicz und Mickiewicz, die polnischen Barden, und George Sand — wohl die Elite des künstlerischen und literarischen Paris.

Die wirkungsvollste Seite in Liszts „Chopin“ ist die Schilderung eines Abends in der Chaussée d'Antin, denn hier zeigt sich die literarische Gabe des ungarischen Meisters und sein Feingefühl, seine Geschicklichkeit, das rechte Wort zur rechten Zeit zu sagen. Diese Beschreibung von Chopins Wohnung „in die wir unerwartet eindringen“, übt auf mich eine hypnotisierende Wirkung. Die Einrichtungsstücke des Zimmers scheinen durch Liszts erfindungsreiche Feder geradezu Sprache zu erhalten. Wenig schmeichelhaft ist seine Behauptung, daß „die Zuckerschichte, die die Eleganz der Vornehmen deckt, wie sie ihre Dessertfrüchte umhüllt, . . . Chopin nicht befriedigt haben kann“! Für diese Epoche ist Liszt unser glaubwürdigster Zeuge, trotzdem er nach Chopins Tode diesen gern idealisierte. Chopin war ja auch in Liszts Augen ein Ideal, und er hat uns darum nichts von seinen Fehlern erzählt. Der Pole vermutete überall, bei allem und jedem eine böse Absicht, und war sehr leicht verletzt; er haßte die Demokratie, und die Masse widerte ihn an. Das ist einer der Gründe, der in Verbindung mit seiner zarten Gesundheit ihn daran hinderte, sich das große Publikum zu unterjochen. Thalberg konnte das erreichen: seine aristokratische Gestalt, seine gleichmäßige Ruhe, sein schöner Anschlag und seine ausgefeilte Technik gewannen ihm die Sympathie des Auditoriums. Liszt



Chopin

Nach der von P. Rohrbach (1870) unter Benutzung des Reliefs von A. Bovy (1837) gezeichneten Lithographie

ließ sich nie dazu herab, seinen Zuhörern zu schmeicheln. Er kam, spielte und zwang sie sich zu Füßen. Chopin wußte dies, er kannte seine eigenen Schwächen, und führte einen harten Kampf, um ihrer Herr zu werden, ohne daß es ihm jemals völlig gelang. Auch diese Enttäuschung bedeutet eine welke Blüte in dem Lebenskranz des Mannes, dem nur zu viel Überempfindlichkeit eigen war.

Liszt hat man eine Anekdote zugeschrieben, die er selbst von Chopin berichtete; es ist die Geschichte, wie dieser sich weigerte, zu spielen, da ihn der Hausherr taktlos ersuchte, nach dem Diner etwas zum besten zu geben. Zur Erklärung seines Vorgehens gab er den Bescheid: „Ach, mein Herr, ich habe so wenig gegessen!“ Der Hausherr war gewiß ungeschickt, doch die Antwort war recht grob.

Chopin traf Osborne, Mendelssohn — der ihn ein wenig begönnerte und ihn „Chopinetto“ nannte Baillot, den Violinvirtuosen, und Franchomme, den Cellisten. Mit dem letzteren verband ihn dauernde Freundschaft. Er spielte mit ihm Duette und widmete ihm seine Cellosonate in G-moll. Er besuchte Kalkbrenner, damals der erste Klaviervirtuose, der sehr erstaunt über die wunderbare Eigenart des Klavierspiels unseres jungen Polen gewesen ist. Nachdem er Herz und Hiller gehört hatte, scheute Chopin nicht davor zurück, sein E-moll-Konzert vor Kalkbrenner zu spielen. Er berichtet alles, was bei dieser Zusammenkunft vorfiel, in einem Briefe an Titus. „Sind Sie ein Schüler von Field?“ fragte ihn Kalkbrenner, der die Bemerkung machte, daß Chopin Cramers Stil und Fields Anschlag hatte. Nachdem ihm der Maßstab fehlte, mit dem das neue Phänomen zu messen war, fühlte sich Kalkbrenner gedrungen, das Spiel bekannter Virtuosen zum Vergleiche heranzuziehen. Er bat dann

Chopin, drei Jahre bei ihm zu studieren — nur drei Jahre — doch Elsner bewog seinen Schüler in einem ernsten Briefe, von solchen Experimenten abzusehen, die am Ende die Eigenart seines Stils verzerren könnten. Chopin nahm dennoch an den Kursen Kalkbrenners teil, harrte aber nicht lange aus; der wortreiche, ewig in Geldverlegenheiten steckende Pianist konnte ihn nichts Neues lehren. Die Geschichte von Hiller, die uns erzählt, wie Mendelssohn, Chopin, Liszt und Heller den brummigen alten Herrn auf dem Boulevard des Italiens zum besten hielten, liest sich sehr hübsch, ist jedoch nicht unbedingt glaubwürdig Chopin bewunderte Kalkbrenners vollendete Technik trotz seines geschmacklosen Benehmens. Heine sagte — oder zitierte eigentlich Koreff —, daß Kalkbrenner wie ein aus dem Straßenkot aufgelesenes Bonbon aussah. Niecks ist der Ansicht, daß Chopin bei Kalkbrenner dennoch technisch profitiert hat. In Gesellschaft, vor der Öffentlichkeit zeigte sich Chopin sehr bescheiden, wenn er von seinen Fähigkeiten sprach, und bezeichnete sich als Autodidakten. „Ich kann keine neue Schule begründen, weil ich doch die alte gar nicht kenne", behauptete er. Es ist gerade die völlige Abwesenheit des Lehrhaften, was sowohl die Kraft als auch die Schwäche seiner Musik ausmacht. In Wirklichkeit war sein technischer Vorgänger nur Hummel.

In Paris spielte er das E-moll-Konzert zum ersten Male mit einigen anderen kleinen Stücken am 26. Februar 1832. Wenngleich Kalkbrenner, Baillot und andere Virtuosen an demselben Abend mitwirkten, so war Chopin doch der Clou dieses Konzerts. Übrigens hatte es finanziell einen Mißerfolg, weil sich das Publikum fast ausschließlich aus vornehmen Polen zusammensetzte. Mendelssohn, der Kalkbrenner nicht leiden konnte, und sich über dessen Arroganz, Chopin

als Schüler gewinnen zu wollen, ärgerte, „applaudierte heftig". „Nach diesem Abend", schreibt Hiller, „hörte man nichts davon, daß Chopin nicht genügend Technik besitze." Die Kritiken waren sehr günstig. Am 20. Mai 1832 wirkte Chopin bei einem Wohltätigkeitskonzerte mit, das der Fürst de la Moskowa veranstaltete. Er wurde der Löwe der Gesellschaft, und schrieb an Titus, daß sein Herz in Synkopen schlage, weil ihn diese Verehrung, die Erregung der Geselligkeit und das rasche Dahinfließen des vornehmen Lebens so sehr angreife. Aber er hat noch immer sentimentale Freundschaftsworte für Titus, und wünscht ihn zu sich nach Paris.

Ein bedeutungsloser Flirt mit Francilla Pixis, der Adoptivtochter des buckligen Pianisten Pixis, den Chopin grausam verhöhnte, erweckte die Eifersucht des älteren Künstlers. Chopin freute sich darüber, denn er war voll der anmutigsten Bosheit. „Was sagen Sie dazu?" schreibt er. „Ich wäre ein gefährlicher Verführer?" Die Pariser Briefe an seine Eltern sind leider, wie Karasowski erzählt, von russischen Soldaten in Warschau 1863 vernichtet worden, und mit ihnen verbrannten auch sein von Ary Scheffer gemaltes Porträt und sein erstes Klavier. Der Verlust der Briefe ist unersetzlich. Karasowski, der ihrer einige gelesen hat, fand sie durchtränkt von Melancholie. Trotz seines künstlerischen Erfolges brauchte Chopin Geld, und begann an eine amerikanische Tournée zu denken. Glücklicherweise traf er, wie man erzählt, den Fürsten Valentin Radziwill auf der Straße, und dieser überredete ihn, auf einer Soirée bei Rothschild zu spielen. Von diesem Augenblicke an erwuchsen ihm neue Lebensmöglichkeiten, denn er erhielt zahlungsfähige Schüler. Niecks, der Bilderstürmer, hat diese Geschichte umgeworfen wie ein Kartenhaus, und bezeichnete die Quellen

als luftig romantische Fantasiegebilde. Liszt, Hiller, Franchomme und Sowinski haben diese Legende nie vernommen, wenn sie auch zu einer verbreiteten Chopin-Anekdote geworden ist.

Chopin muß geistig und musikalisch in dieser kongenialen künstlerischen Umgebung gewaltig gewachsen sein. Er ging überall hin, war mit Prinzessinnen vertraut, und das hat unzweifelhaft auf seine Kompositionen eingewirkt.

Er wurde kosmopolitischer, aber auch etwas gekünstelter in seiner ganzen Art, und einen Augenblick drohte die parfümierte, überheizte Atmosphäre des Salons sein Talent sogar einzuschläfern, und ihn seinen hohen Zielen abwendig zu machen. Glücklicherweise mischte sich hier der große Bildhauer Schicksal ein, und die wirklichen Sorgen des Lebens meißelten seinen Charakter zu tragischeren, wuchtigeren und leidenschaftlicheren Formen. Er spielt sehr oft in öffentlichen Konzerten (1832—1833) mit Hiller, Liszt, Herz und Osborne, und trug seine Kompositionen auch in geschlossenen Zirkeln vor. Es bestand jedenfalls unter diesen Pianisten eine gewisse Rivalität. Liszt, Chopin und Hiller erfreuten sich an freundschaftlichen Wettspielen, und Chopin blieb immer Sieger, sobald polnische Musik an die Reihe kam. Er fand großes Vergnügen daran, seine Kollegen, Thalberg insbesondere, zu parodieren. Adolphe Brisson erzählt uns von einer Begegnung der Sand mit Chopin und Thalberg, bei der, wie Mathias sagt, die Dame „wie eine Elster klatschte", und Thalberg von Chopin, seiner großartigen Virtuosität wegen, gelobt wurde, worauf er mit ähnlichen Höflichkeitsphrasen erwiderte; zweifellos wußte er die Lobsprüche des Polen nach ihrem Werte zu würdigen. Sobald Thalberg den Rücken gewandt, machte sich Chopin über ihn am Klavier lustig. An

diesem Abend war es auch, da Chopin der Sand seinen Schüler Georges Mathias als guten Kopf rühmte. „C'est une bonne caboche." Thalberg rächte sich, wo er nur konnte. Nach einem Konzerte Chopins setzte Thalberg seinen Kollegen Hiller in Erstaunen, indem er auf dem Heimwege immer laut brüllte. Als er gefragt wurde, antwortete er heimtückisch, daß er jetzt ein Forte brauchte, nachdem er den ganzen Abend nichts als Pianissimo zu hören bekommen!

Chopin war niemals ein enthusiastischer Anhänger der Romantik. Ihr Überschwang, ihr falscher Enthusiasmus, ihre Extravaganz, ihre Angriffe gegen Kirche, Staat und Tradition ärgerten den empfindlichen Polen, während ihr Lärm, ihre Reklame und ihr übersprudelndes Wesen ihn abkühlten und abstießen. Er wünschte sich, der Uhland Polens zu werden, aber er weigerte sich, seine Heiligenbilder zu zerbrechen, und wollte nicht in die Gosse steigen, um ein vermeintliches Ideal zu erreichen. Er war kein Kämpfer; betrachten wir aber das vergangene halbe Jahrhundert, so klingt seine zarte Stimme aus dem Getöse als die goldene Weise eines Dichters, und wir haben kein Ohr mehr für den Lärm der Kunstdemagogen seiner Zeit. Liszts Einfluß war belebend, doch was hat auch Chopin nicht für Liszt getan? Man muß hierüber nur Schumanns Schriften durchblättern. Im Jahre 1834 ging Chopin nach Aix-la-Chapelle, um dem niederrheinischen Musikfest beizuwohnen. Dort traf er Hiller und Mendelssohn bei dem Maler Schadow, und improvisierte wieder einmal prachtvoll auf dem Klavier, wie Hiller berichtet. Er ging auch mit diesem nach Koblenz, bevor er nach Paris zurückkehrte.

Professor Niecks besitzt echten Humor, den er manchmal frei schalten läßt. Er bemerkt, daß „die Ankunft seines Freundes Matuszyński und sein Aufenthalt in der

Stadt Chopin sehr erfreut haben müssen, der so sehr einen Menschen ersehnte, mit dem er seufzen könnte". Diese boshafte Anspielung wird von seiner Beurteilung der George Sand noch übertroffen. Nachdem er sie in einem besonderen Kapitel tüchtig abgekanzelt hatte, schließt er sein Werk mit der feierlichen Versicherung, daß er sich zurückhält, „ein Urteil zu fällen, weil ihn die völlige Wahrheit nicht ermächtige, dies zu tun". Das ist wirklich köstlich ausgedrückt. Als ich 1896 diesen Biographen in Bayreuth traf, sagte ich ihm, wie sehr mich sein Buch erfreut hätte, und fügte hinzu, daß es zum Wiederaufbau des Werdeganges Chopins unbedingt nötig sei. Professor Niecks sah mich milde an — er ist sehr liebenswürdig und schaut aus wie ein Gelehrter — und bemerkte: „Sie sind nicht der Einzige." Er dachte jedenfalls an alle die, denen seine „documents humains" aus Chopins Leben genützt haben. Aber Niecks baute sein System im Jahre 1888 auf Karasowski, Liszt, Schumann, Sand u. a., so daß diese Tätigkeit bis ins Unendliche fortgesetzt werden könnte. Seit 1888 ist viel über Chopin geschrieben, und noch mehr erdichtet worden.

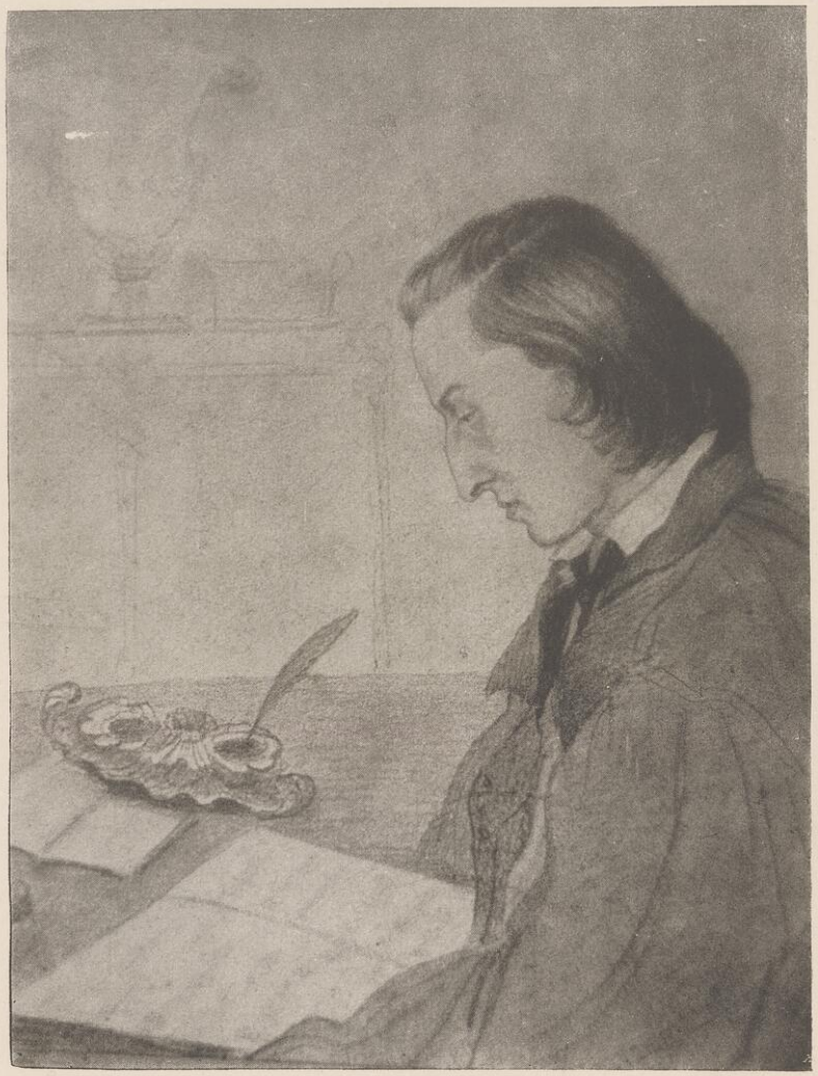
Mit Matuszyński war der Komponist glücklicher. Er liebte sein Vaterland aus ganzer Seele, und trotz seines Sarkasmus empfand er viel Zuneigung für seine Landsleute. Er war niemals ein Verschwender, und unterstützte doch regelmäßig die Polen. Nach 1834—1835 hörte Chopin langsam auf, sich als Pianist öffentlich zu betätigen. Er wurde nicht immer verstanden, und nicht immer so warm willkommen geheißen, wie er es verdiente. Und einmal, da er das Larghetto seines F-moll-Konzerts in einer Veranstaltung des Konservatoriums spielte, kränkte ihn die eisige Aufnahme desselben außerordentlich tief. Trotzdem erschien er bei einem Wohltätigkeitskonzert im Hause Habenecks am

26. April 1835. Die Zeitungen lobten ihn, doch seine Empfindlichkeit wuchs mit jedem öffentlichen Auftreten. Um diese Zeit wurde er mit Bellini bekannt, dessen sinnliche Melodien immer eine seltsame Anziehungskraft für ihn besaßen. Im Juli 1835 kam Chopin in Karlsbad mit seinem Vater zusammen. Dann ging er nach Dresden, später nach Leipzig und spielte Schumann, Clara Wieck, Wenzel und Mendelssohn vor. Schumann überströmt von Lob und Anerkennung Chopins. Aber seine Freundlichkeit wurde niemals erwidert. Auf seiner Rückfahrt nach Paris hielt sich Chopin in Heidelberg auf, wo er den Vater seines Schülers Adolphe Gutmann besuchte, und traf Mitte Oktober in der Kapitale der zivilisierten Welt wieder ein.

Während dieser Zeit hatte ihn in Dresden eine Liebesgeschichte beschäftigt. Im September 1835 sah Chopin seine alten Schulkollegen, die Wodzińskis, die in der Schule seines Vaters mit ihm zusammen Unterricht gehabt. Er verliebte sich in deren Schwester Marie, und verlobte sich mit ihr. Frédéric erzählte seinem Vater von seiner Liebe, und vergaß für den Augenblick Paris und alle Zukunftswünsche. Er erfreute sich eines kurzen Glückstraums, dachte daran, zu heiraten, sich in der Nähe Warschaus niederzulassen, dort zu unterrichten und zu komponieren, — der flüchtige Traum, der die meisten tätigen Künstler verführt, sie mit dem Wahne beruhigt, daß es auch für sie einen Hafen gibt, in dem sie sich von dem Lärm und dem Getriebe der Welt erholen können. Wieder mischten sich die Götter ein, um der Musik einen Dienst zu erweisen. Der Vater des Mädchens wollte von der Heirat nichts hören, weil Chopin mittellos war, und keine soziale Stellung hatte. In diesen Tagen waren ja die Künstler nicht alle Paderewskis. Nur die Mutter unterstützte die Fortsetzung des Romans. Die Wodzińskis

waren adelig und begütert. Im Sommer 1836 kam Chopin nochmals in Marienbad mit Marie zusammen. 1837 wurde die Verbindung gelöst, und im folgenden Jahre heiratete die unbeständige Schöne den Sohn von Chopins Taufpaten, den Grafen Fredryk Skarbek. Da die Ehe nicht glücklich wurde — vielleicht hat die Dame zuviel Chopin gespielt — suchten die Eheleute um Scheidung an, und später heiratete Marie einen Edelmann namens Orpiszewski. Graf Wodziński schrieb: „Les Trois Romans de Frédéric Chopin", und sagt in dem Buche, daß seine Schwester 1836 Chopins Werbung abgewiesen hat. Chopin überlebte den Schicksalsschlag. Er ging nach Paris zurück, und im Juli 1837 reiste er zum ersten Male nach England, in der Begleitung von Camille Pleyel und Stanislaw Kózmian. Sein Aufenthalt währte nur elf Tage, und sein Lungenleiden datiert auch aus dieser Zeit. Er spielte im Hause des Klavierfabrikanten James Broadwood, bei dem ihn Pleyel als Monsieur Fritz eingeführt hatte. Doch sein Klavierspiel lüftete bald dieses Inkognito. Seine Musik war schon von den Dilettanten und Liebhabern bewundert worden, aber die Kritiker gaben mit wenigen Ausnahmen ungünstige Urteile über ihn ab.

Nun erklingt zum ersten Male das schicksalsschwere Leitmotiv seiner Bekanntschaft mit George Sand. Ich beuge mich der Ansicht Hadows, und will es nicht eine Liaison nennen. Das war es auch nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Chopin mag ja kleinlich gewesen sein, das ist bei Künstlern nicht selten — aber er war niemals vulgär, weder in Worten, noch in Handlungen. Bevor er die Sand kennen gelernt, mochte er die „Frau mit dem düstern Auge" nicht leiden. Sie hatte einen bösen Ruf, wenn auch George Eliot, Matthew Arnold, Elizabeth Barrett Browning u. a. sie für eine verkannte Heilige hielten. Hadow widerspricht



Chopin
(Nach einer Skizze der George Sand)

allen Behauptungen, die in dem Verhältnis von Chopin und Aurore Dudevant etwas Unregelmäßiges erblicken wollen. Da er ernstlich daran glaubt, daß die Zeitgenossen sie verleumdeten, und daß man den Worten der Frau zu glauben hat, so sollten wir den Kritiker in seiner Utopie nicht stören. Maria Stuart hat ihren Méline; warum sollte die Sand nicht auch wenigstens einen Verteidiger ihrer Ehre haben — neben sich selbst? Das sage ich nicht in zynischer Absicht. Auch will ich die Einzelheiten des Verhältnisses nicht bloßlegen, die ja ad nauseam von jedem biographischen Harfenisten abgeleiert wurden. Idealisten werden darin immer nur ein Seelenbündnis sehen. Realisten — und es gab deren in Paris eine Menge, die von 1837—1847 Tagebuch darüber führten — sehen den Bund nur als Material zu Klatsch an. Die Wahrheit liegt in der Mitte.

Chopin, der Neurastheniker, begegnete der männersüchtigen Sand, die alle sozialen und ethischen Konventionen beiseite schob, und dabei doch eine Frau von größten Geistesgaben war. Zuerst stieß sie ihn ab, um ihn später durch die glühende Leidenschaft zu gewinnen, die sie für ihn bekundete. Sie war älter als er, konnte die Situation mit ihrer mütterlichen Freundschaft decken, und sie war der stärkere Geist, berühmter als er — Chopin war ja in den Augen der Menge der bloße Klavierspieler — und sie gewann durch ihren Magnetismus den Mann, den sie begehrte. Paris, das künstlerische Paris, war mit solchen Verhältnissen vertraut. Liszt protegierte die Gräfin d'Agoult, die ihm mehrere Kinder gebar, darunter Cosima Wagner. Balzac — Balzac, diese wunderbare Verschmelzung von Bonaparte und Byron, Pirat und Poet in einer Person — führte anscheinend das Leben eines Heiligen, doch sein bester Schüler Vicomte Spelboerch de Lovenjoul, dessen Name selbst von Balzac erdacht zu sein scheint,

weiß uns doch ein paar Abenteuer zu erzählen; selbst Gustave Flaubert, der asketische Riese von Rouen, erlebte einen Roman mit Madame Louise Colet, einer mittelmäßigen Schriftstellerin und Nachahmerin der Sand*, der nach Emile Faguets Aufzeichnungen von 1846–1854 dauerte. Wir finden also ein Mittel, das jenseits von Gut und Böse wirkt, eine neue Umwertung der Werte, wie Nietzsche gesagt hätte. Frédéric beklagte seinen moralischen Fall, denn er war in der Theorie Katholik. Er hat sich sogar einmal darüber aufgehalten, daß Liszt in seiner Abwesenheit mit einer Dame in seine Wohnung kam. Man kann ihn ganz gut einen Moralprotzen nennen. Im römisch-katholischen Glauben erzogen, starb er mit dem Bekenntnis seiner Religion. Von der Sandepisode abgesehen, war sein Leben nie unregelmäßig. Er haßte alles Alltägliche und versuchte auch diese Liebschaft vor seinen Eltern zu verheimlichen. Das Verhältnis behinderte die beiden nicht in ihrem künstlerischen Schaffen, trotzdem das Ende den unausweichlichen Schmerz und die Reue brachte. Chopin hatte jemanden gefunden, der sich um ihn kümmerte; das brauchte er. Und in Gesellschaft der geistvollen Französin blühte er förmlich auf. Sein Bestes ist auf Nohant und Majorca entstanden. Und auch sie hatte Gewinn davon. Nach der Bitternis ihrer Trennung von Alfred de Musset, 1833, war sie einsam gewesen, denn das Intermezzo mit Pagello währte nicht lange. Die Musset-Sand-Geschichte ist in ihrer Gänze erst 1896 bekannt geworden. Wieder muß man Spelboerch de Lovenjoul konsultieren, da er eine Sammlung von Briefen besitzt, die George Sand und Buloz, der Herausgeber der „Revue de Deux

* Eine andere Nachahmerin war die Gräfin d'Agoult, die Enkelin des Frankfurter Bankiers Bethmann und geborene Marie Sophie de Flavigny, die wir unter dem Namen „Daniel Stern" kennen

Mondes", 1858 geschrieben haben. Musset ging im Herbste des Jahres 1833 mit der Sand nach Venedig. Sie erhielten die Einwilligung der Madame de Musset zu dieser Reise, und die Mutter hatte ihren Sohn auch mit Geldmitteln versorgt. Wenn wir die Geschichte kritisch anfassen, so hören wir den echten gallischen Widerhall. Musset kehrte allein zurück, krank an Leib und Seele, und fortan blieb der Absinth sein einziger Trost. Man hat vage beunruhigende Gerüchte über einen Dr. Pagello verbreitet, dem die Sand plötzlich, wie schon so oft, besonderes Interesse entgegenbrachte. Sie leugnete das, doch Mussets Bruder sagt ganz klar aus, die Verschlimmerung der Krankheit des Dichters hätte als Ursache eine Szene gehabt, in der Alfred sich überzeugte, daß die Sand mit dem jungen Arzte flirtete, den sie zu ihm gerufen. 1896 wurde Dr. Pagello von Dr. Cabanès vom Pariser Figaro interviewt, und der gab die Geschichte der Geschehnisse des Jahres 1833. Dieser Bericht wird das Benehmen der „weißen Elster"* gegen Chopin erklären.

„Eines Abends schrieb George Sand drei Seiten voll poetischer, begeisterter Prosa, nahm ein Kuvert ohne Aufschrift, legte die Liebeserklärung hinein, und überreichte sie Dr. Pagello. Er sah keine Adresse auf dem Umschlag, begriff nicht, oder wollte nicht verstehen, wem der Brief galt, und fragte George Sand, was er damit anfangen solle. Sie riß ihm den Brief aus der Hand, und schrieb auf das Kuvert: „Dem dummen Pagello." Einige Tage später teilte George Sand Musset aufrichtig mit, daß sie ihm fernerhin nur eine Freundin sein könne."

Musset starb im Jahre 1857, und nach seinem Tode überraschte die Sand mit „Elle et Lui", das offenkundig die Antwort auf „Confessions d'un Enfant de son Siècle"

* „Le Merle Blanc", Novelle von Alfred de Musset.

bildete, also auf Mussets — übrigens für ihn nicht schmeichelhafte — Version von ihrer Trennung. Des Dichters Bruder, Paul, erhob sein Andenken in „Lui et Elle“, und sogar Louise Colet wagte sich in die literarische Schlacht, indem sie eine fadenscheinige Novelle „Lui“ herausgab. Während dieses schmutzigen Streites lebte der Zankapfel ruhig in der kleinen italienischen Stadt Belluno. Das war Dr. Giuseppe Pagello, in der Literaturgeschichte als der einzige Mann bekannt, der bei George Sand die Rolle des Josef übernommen hat.

Warum ich glaube, daß die Sand Chopin verließ, sobald er sie langweilte? Die Worte „einige Tage später“ sind bezeichnend. Ich nehme die Geschichte Pagellos nicht auf, weil sie neu ist, sondern ich brauche sie, um klarzustellen, daß George Sand in ihren Liebesaffären immer der Mann gewesen ist. Sie behandelte Chopin wie ein Kind, wie ein Spielzeug, benutzte ihn als literarischen Stoff — Hadow sollte das besser beachten — und warf ihn fort, sobald sie alle erregenden Möglichkeiten des Problems erschöpft hatte. Sie blieb sich selbst treu, sogar als sie es versuchte, ihre Herzensarmut zu verbergen. Man hüte sich vor dem Weibe, das die Blätter ihres Lebens mit den Worten „Herz“ und „mütterliche Gefühle“ beschreibt. „Wenn ich nicht mehr an Tränen glaube, so ist es, weil ich dich weinen sah!“ ruft Chopin aus. Die Sand war das Produkt anormaler Kräfte, sie selbst war anormal, und ihre geistige Tätigkeit war es ebenfalls, wenn sie auch keine ewigen Typen in der Romanliteratur geschaffen. Sie beherrschte Chopin, wie sie Jules Sandeau, Calmette, den Radierer, Musset, Franz Liszt, Delacroix, Michel de Bourges (leider kenne ich nicht die genaue chronologische Folge), und später Flaubert beherrscht hatte. Das sympathischste Begebnis in dem Leben

dieser vielgeliebten Frau war ihr rein platonisches Verhältnis mit Gustave Flaubert, da sie schon alt war. Der Briefwechsel zeigt, daß sie bis zum Schluß „mütterlich“ gewesen ist.

In den kürzlich veröffentlichten „Lettres à l'Étrangère“ von Honoré de Balzac ist der Brief über die Sand sehr interessant. Ein Besuch, den er in Nohant bei George Sand im März 1838 gemacht, brachte Madame Hanska folgende Zeilen:

„Es war sehr gut, daß ich sie gesprochen habe, denn wir unterhielten uns über Sandeau. Ich verurteilte sie noch vor kurzem, weil sie ihn verlassen hat, fühlte aber jetzt nur tiefes Mitgefühl für sie, und Sie werden dasselbe für mich empfinden, wenn Sie hören, mit wem wir in Verbindung waren, mit wem sie ein Liebesverhältnis, ich einen Freundschaftsbund hatte.

Aber sie ist mit Musset noch unglücklicher gewesen. So steht sie nun da, lebt ein Einsiedlerleben, will von Liebe und Ehe nichts wissen, weil sie in beiden nichts als Enttäuschung gefunden.

Ich will Ihnen von ihrer unendlichen, scheu versteckten Ergebenheit für die beiden Männer sprechen, und Sie werden zugeben, daß Engel und Teufel nichts Gemeinsames haben. Alle Dummheiten, die sie begangen hat, werden zu Ruhmesansprüchen in den Augen großer und schöner Seelen. Sie ist la Dorval, Bocage, Lamenais und andern nur ein Ausbeutungsobjekt gewesen; aus den gleichen Gefühlen wurde sie auch von Liszt und Frau d'Agoult zum besten gehalten.“

Machen wir es wie Balzac, der Seelenkenner, dringen wir nicht zu tief in die Einzelheiten der Kameradschaft Sand-Chopin, folgen wir ihrem ereignisreichen Weg bis zum Jahre 1847.

Chopin traf die Sand bei einer musikalischen Matinée im Jahre 1837. Niecks möchte jedes romantische Gerücht über das Paar zum Schweigen bringen, das jemals verbreitet oder gedruckt wurde. Er schöpfte seine Überzeugung viva voce von Franchomme. Wie schon erwähnt, war die Sand Chopin antipathisch. Aber ihre Geschicklichkeit, die männliche Schüchternheit

zu besiegen, war in ihrer Art ebenso bemerkenswert wie Chopins Künstlerschaft auf dem Klavier. Man sah sie bald überall zusammen. Sie war nicht musikalisch, auch nicht musikalisch gebildet, aber ihre Würdigung aller Künste mußte sympathisch berühren. Sie war keine schöne Frau, da sie einen dunkeln Teint hatte und eine wenig graziöse Figur. Sie war, wie Edouard Grenier sie schildert, „untersetzt und wohlbeleibt, aber ihr Antlitz, besonders ihre Augen zogen meine ganze Aufmerksamkeit an. Es waren herrliche Augen, vielleicht etwas zu nahe aneinander, groß, mit fleischigen Augenlidern, sehr schwarz, aber gar nicht glänzend. Sie erinnerten mich an ungeschliffenen Marmor, oder noch eher an Samt. Und das gab ihr einen seltsamen, kalten, leblosen Ausdruck. Die feingezeichneten Brauen über diesen großen, ruhigen Augen verliehen ihr einen Nimbus von Kraft und Würde, den der untere Teil ihres Gesichts nicht trug. Ihre Nase war ziemlich dick, und nicht besonders gut geformt. Ihr Mund war ebenfalls etwas grob geschnitten, ihr Kinn unbedeutend. Sie sprach mit großer Einfachheit, und ihr Benehmen war von ausgeglichenster Ruhe."

Mit übermenschlicher Macht zog sie alle an, die ihr begegneten. Liszt fühlte zu einer Zeit diese Anziehungskraft — und man munkelt, daß Chopin auf ihn eifersüchtig gewesen ist. Die Frau, die Franz Liszt in seiner Jugend besiegen konnte, muß wohl eine Zauberin gewesen sein. Denn er war auch ziemlich vielseitig.

Als 1838 Maurice, der Sohn von George Sand, erkrankte, beschloß sie, nach Majorca zu reisen. Chopin begleitete im November die Familie, und ein ausführlicher Bericht über die Mittelmeerfahrt, Chopins Krankheit, das schlechte Wetter, die Unbequemlichkeiten und alle übrigen Einzelheiten können in Sands „Histoire

de Ma Vie" nachgelesen werden. Es war eine qualvolle Zeit. „Chopin ist unausstehlich, wenn er krank ist", sagte die Sand, und sie kehrten darum im Juni 1839 nach Nohant zurück. Im Mai hatten sie sich einige Tage in Genua aufgehalten, und das ist alles, was Chopin jemals von dem gelobten Lande Italien erblickte, nach dem er sich zeitweilig leidenschaftlich gesehnt. Die Sand erfreute sich des subtilen und echt weiblichen Vergnügens, eine Stadt zu betreten, die sie vor sechs Jahren in Gesellschaft eines anderen Mannes besucht hatte, der früher der Liebhaber der Rachel gewesen war, mit Musset. Im Jahre 1839 bildete Chopins Gesundheit die Quelle großer Besorgnis für ihn und seine Freunde. Er war in Majorca und Marseille gefährlich erkrankt. Das Fieber und die schweren Hustenanfälle sollten die gefürchteten Vorboten der Krankheit werden, die ihn zehn Jahre später tötete. Nun war er gezwungen, sich sehr in acht zu nehmen, viel zu ruhen, die Stunden einzuschränken, weniger in Privathäusern und Konzertsälen zu spielen, und Aufregungen zu meiden. Die Sand begann sich abzukühlen, trotzdem ihre lebhafte Einbildungskraft noch immer fortfuhr, rührende und liebenswürdige Bilder zu malen, in denen sie sich in der Rolle der barmherzigen Schwester, der mütterlichen und diskreten Freundin zeigte und sich so mit einer sentimentalen Gefühlsschichte umgab. Ihr Rekonvaleszent war nun ihr einziger Gedanke; und für eine Frau von so tätigem Geist, so kräftigem Körper mag es peinlich gewesen sein, sich den Launen eines kapriziösen, leidenden Mannes zu unterwerfen. Er komponierte in Nohant, und sie hat uns alles Wissenswerte darüber berichtet, wie er jammerte, schrieb, das Geschriebene Stück für Stück vernichtete und von neuem abschrieb. Das erinnert an einen anderen Märtyrer des Stils, an Gustave Flaubert, der vierzig Jahre

lang in einem Zimmer in Croisset bei Rouen mit den Dämonen der Syntax und der Beiwörter rang. Chopin war ungeduldig und nervös. Um so bemerkenswerter ist darum seine Fähigkeit, jedes Werk sorgfältig durchzuarbeiten. Wie Balzac war er mit der endgültigen Revision seiner Arbeit nie zufrieden. Immer suchte er noch größere Vollendung zu erreichen. Seine Briefe aus dieser Zeit sind für den Chopinkenner interessant. Sie bestehen zum größten Teil nur aus Bitten an seine Schüler Fontana, Gutmann und die anderen, die Verleger zu bearbeiten, ihm eine neue Wohnung zu mieten, und ihm die verschiedensten Dinge zu kaufen. Wagner war nie unangenehmer und anspruchsvoller als der Pole, der die materiellen Bequemlichkeiten und Notwendigkeiten seines Lebens von anderen zu erhalten hatte, und die Beurteilung seiner Freunde und Gönner, der Leos und anderer, zeigt eine nicht ganz offene, nicht ganz aufrichtige Natur. Er zögerte nicht, sie alle mit den Ausdrücken „Schweine“ und „Juden“ zu belegen, wenn etwas geschah, das seine Nerven in Schwingungen versetzte. Geld, Geld ist das Leitmotiv der Briefe aus Paris und Majorca. Die Sand war eine Verschwenderin, und Chopin mußte oft in seine Tasche greifen, um ihre Bedürfnisse zu decken. Er nahm zwanzig Franken für eine Klavierstunde, aber er war ja keine Maschine, und vier Monate des Jahres verdiente er gar nichts. Deshalb sein Eifer, soviel als möglich für seine Komposition zu erraffen. Gerade die vom Himmel gefallenen Genies sind in finanziellen Transaktionen sehr geschickt. Es liegt auch kein Grund vor, warum sie das nicht sein sollten.

Im Jahre 1839 traf Chopin mit Moscheles zusammen. In St. Cloud spielten sie beide vor der Königsfamilie. Chopin erhielt einen goldenen Pokal, Moscheles eine Reisetasche. „Der König gab sie ihm,“ schrieb der



Chopin

(Nach einer zeitgenössischen Lithographie)

liebenswürdige Frédéric, „um ihn schneller los zu werden.“ Es wurden noch zwei Konzerte im Jahre 1841 und 1842 abgehalten, das erste am 26. April in der Salle Pleyel, und das zweite am 20. Februar im gleichen Saal. Niecks widmet diesen Konzerten ein interessantes Kapitel, in dem er die Kritiken und die Art von Chopins Klavierspiel mitteilt; davon ist noch zu sprechen. Von 1843 bis 1847 gab Chopin Klavierunterricht, und hielt sich in den Ferien in Nohant auf, dem reizenden Landsitz, den Liszt, Matthew Arnold, Delacroix, Charles Rollinat und viele andere besuchten. Sein Leben war anscheinend glücklich. Er komponierte und unterhielt sich mit Maurice und Solange, den „enfants terribles“ dieses Zigeunerhaushalts. Den Berichten zufolge lebten Chopin und Liszt dort in freundschaftlicher Rivalität. Können zwei Pianisten einander wirklich freundschaftlich gesinnt sein? Liszt ahmte Chopins Stil nach, und einmal tauschten sie im Dunkeln die Plätze, und narrten so ihre Zuhörer. Liszt will davon nichts wissen. Eine andere Geschichte erzählt, daß einer dem anderen beim Pedaltreten half, weil die Pedale gebrochen waren. Auch das läßt Liszt nicht gelten. Er kann sich gar nicht erinnern, daß er gespielt haben soll, während die Viardot-Garcia auf der Terrasse des Schlosses sang. Die Erinnerung der Garcia läßt sie bei diesen Ereignissen ebenfalls in Stich. Rollinat, Delacroix und die Sand haben ausführliche Memoiren über das Leben in Nohant und die Gesellschaften, die dort stattfanden, niedergeschrieben. Wir wollen nicht versuchen, die Einzelheiten der Chopinlegende anzufechten, die dem Ruhme des Meisters manchmal Abbruch tut. De Lenz kann über diese Zeit reichlichen Aufschluß geben: seine Zeugenschaft vollendet die Aureole der Unwirklichkeit und Unwahrheit, die solange um Chopins Haupt schwebte.

Chopin kannte alle bedeutenden Männer und Frauen in Paris. Die vornehmsten Salons standen ihm offen. Einige seiner Kollegen zögerten nicht, ihn als Snob zu bezeichnen, denn während der letzten zehn Jahre seines Lebens war er gewöhnlich unzugänglich. Man muß dabei seine zurückhaltende, mißtrauische, echt slawische Natur bedenken, insbesondere aber seine zarte Gesundheit. Wenn einer ihn der Gleichgültigkeit und der Selbstsucht anklagt, so gibt es zehn andere, die seine unveränderliche Güte, seine Großmut und seine Duldsamkeit preisen. In der Regel war er ein freundlicher und geduldiger Lehrer, und wo sich echtes Talent zeigte, verdreifachte sich sein Interesse. Kann man sich diesen Ariel des Klaviers denken, da er alltäglich den Schülern Klavierstunden gibt? Chopin erscheint uns viel natürlicher, wenn er in einem bezauberten und bezaubernden Kreise von Gräfinnen spielt, von dem Luxus und dem Lob umringt, das vergiftend wirkt; und doch gab er regelmäßig Stunden, und fand anscheinend Vergnügen daran. Er hatte nicht viel Sinn für Literatur. Voltaire gefiel ihm, wenn er auch nur wenig Bücher las, die nicht in polnischer Sprache geschrieben waren — hat er wohl an den Romanen der Sand Vergnügen gefunden? — Und wenn man ihn fragte, warum er keine Symphonien oder Opern komponierte, antwortete er, daß er sich nur für das Klavier berufen fühle, und bei diesem zu bleiben gedenke. Er sprach französisch, aber mit polnischem Akzent, und auch deutsch. Die deutsche Musik interessierte ihn wenig. Nur für Bach und Mozart hatte er große Vorliebe. Beethoven — die Cis-moll-Sonate und einige andere Sonaten ausgenommen — war ihm nicht sympathisch. Schubert fand er zu rauh, Weber in seiner Klaviermusik zu opernhaft, und für Schumann hatte er nur ein stummes Achselzucken. Er soll zu Heller

gesagt haben, daß der „Carneval“ gar keine wirkliche Musik sei. Diese Bemerkung ist eine der Raritäten des musikalischen Anekdotenwahnsinns.

Aber er hatte fröhliche Minuten, sobald er plaudern konnte, seine Bekannten nachahmen durfte, die verschiedensten Streiche zu spielen imstande war, und, wie Wagner, sozusagen Kopf stand. Vielleicht war es fieberhafte, unnatürliche Heiterkeit, doch schien dies Benehmen viel menschlicher als die ewige Thaddäusart, vermischt mit Warschauer Melancholie und unauslöschlichem Bedauern der verschwundenen Größe, des verlorenen Glückes des Königreichs Polen — Chopin haßte das Briefschreiben, und wäre meilenweit gegangen, um nur persönlich antworten zu können. Er verabscheute keinen Menschen an sich, da ihm eigentlich alle gleichgültig waren, wie es ihm auch in der Politik erging, wenn es sich nicht gerade um Polen handelte. In der Theorie haßte er Juden und Russen, doch gab er sich mit beiden Rassen ab. Wie seine Musik war er eine Mischung unvereinbarer Behauptungen und Ausnahmen, und konnte niemals und durch nichts zufriedengestellt werden. Er sagte von sich, „er sei in dieser Welt eine E-Saite der Violine, gespannt auf einen Kontrabaß“. Diese „göttliche Unzufriedenheit“ führte ihn ins Extreme. Er verstieß Freunde, weil er sich einbildete, sie hätten ihn beleidigt; er behandelte die Künstler von oben herab, die ihn manchmal besuchten; er war gegen Liszt mißtrauisch, und entfremdete sich ihm auf ganze zehn Jahre, trotzdem sie niemals einen offenen Streit hatten.

Die Kluft, die sich zwischen der Sand und Chopin langsam aufgetan, wurde im Jahre 1847 unüberbrückbar, so daß sich die beiden für immer trennten. Eine ganze Literatur ist aus diesem Ereignis erwachsen. Chopin wußte nie viel zu sagen, doch die Sand sagte

desto mehr. Auch Chopins Schüler mischten sich ein, und behaupteten steif und fest, daß sie ihren Meister getötet habe. Der Bruch war ja unausweichlich. Er ist das natürliche Ende einer solchen Freundschaft gewesen. Das Kräftegesetz wäre in der freien Liebe noch zu entdecken. Soviel wissen wir, zwei Naturen, wie diese beiden, konnten niemals ganz verschmelzen. Sobald der Reiz der Neuheit vorüber war, mußte diese Stärkere, deren Liebe Schwäche gewesen ist, sich losreißen. George Sand ergriff in der Trennung von Chopin die Initiative. Er hätte niemals den Mut oder die Willenskraft besessen. Die Gründe der endgültigen Trennung sind sehr interessant. Niecks hat den Tatbestand vor dem Gerichte und der Geschworenenbank der berufsmäßigen Verleumder wohl geprüft. Der größte Streit wurde durch die Heirat von Solange Sand mit dem Bildhauer Clésinger hervorgerufen. Die Mutter widersetzte sich der Verbindung nicht, doch später fand sie an Clésingers Benehmen alles mögliche auszusetzen. Sie sagte, er sei roh und jähzornig, und beurteilte ihn mit echt schwiegermütterlicher Strenge. Sie brach nun mit Chopin, als dieser die junge Frau und ihren Mann nach einer schrecklichen Szene in Nohant empfing. Das war eine gute Ausrede. Er hatte sie schon durch mehrere Jahre gelangweilt, und da er seine künstlerische Arbeit auf diesem Erdball vollendet hatte, auch kein Studienmaterial mehr abgab — sein psychologisches Porträt war ja schon festgehalten — so befreite sich George Sand ja auf die einfachste Weise von dem Lästiggewordenen. Die dunkeln Gerüchte von mütterlicher Eifersucht, von Chopins Vorliebe für Solange, vom Besuche der Portiersfrau, um sich bei ihm über das Benehmen der Hausfrau ihrem Manne gegenüber zu beklagen — allen diesen Unflat überlasse ich den andern. Es war eine traurige Geschichte, und es

ist nicht zu bezweifeln, daß Chopins schwache Gesundheit dadurch untergraben wurde. Warum sollte es nicht so sein? Es sterben ja auch Tiere an gebrochenem Herzen, und dieses empfindsame Produkt des Königreichs Polen, das auf einmal keine Zuneigung, kein Heim und keine zärtliche Sorgfalt besaß, mag ganz gut an Herzenspein zugrunde gegangen sein, wie De Lenz beteuert. Wieder gibt es ein Gerücht, das behauptet, die Sand wäre auf Chopins Freunde eifersüchtig gewesen — auch das ist ebenso unhaltbar wie alles andere.

Der englische Theaterkritiker A. B. Walkley sagt, daß er am liebsten während der Balzac-Zeit in Paris gelebt hätte, und fährt in seiner anschaulichen Art fort:

„Man hätte damals das Glück gehabt, George Sand auf dem Höhepunkt ihres Liebeslebens kennenzulernen. Was mich betrifft, würde ich ihr lieber begegnet sein als Pontius Pilatus. Die Leute, die mit ihr im Alter verkehrten — Flaubert, Gautier, die Goncourts — haben uns reiche Erinnerungen an ihre seltsame Erscheinung, ihr unaufhörliches Zigarettenrauchen, und ihr tolles Leben in Nohant zurückgelassen. Aber damals war sie schon ein ausgebrannter Vulkan. Sie muß unbedingt zur Zeit ihrer Tätigkeit interessanter gewesen sein. Von ihren Jugendstreichen — der Zeit von Musset und Pagello — erzählt sie uns selbst in „Elle et Lui“, und die in der „Revue de Paris“ veröffentlichten Briefe sagen uns noch mehr. Meiner Ansicht nach ist das bedeutsamste Kapitel aus diesem Abschnitt ihrer Geschichte der Teil, der von Chopin handelt, und zehn Jahre umfaßt, die Vierzigerjahre. Sie hat etwas aus dieser Zeit, selbstredend nach ihrem Gesichtspunkt, in „Lucrezia Floriani“ (1847) mitgeteilt. Denn es ist natürlich eine der hervorstechendsten Eigentümlichkeiten der George Sand, daß sie

ihre Herzensgeschichten in „Druckbogen“ verwandelte. Die Mischung von Leidenschaft und Druckerschwärze in der Zusammensetzung dieser Dame ist sicherlich einer der seltsamsten Leckerbissen, der dem Gaumen des Epikuräers jemals dargeboten werden konnte.“

Aber es war ein Leckerbissen, der der Schriftstellerin einen ungerechtfertigten Vorteil in der Anschauung der Nachwelt verleiht. Wir hören zuviel von ihren Urteilen über die Angelegenheit. Das fühlt man besonders in ihrem Bunde mit Chopin. Bei Musset mußte sie mit einem Schriftsteller rechnen, der ihr mindestens gleichwertig war; gegen ihr „Elle et Lui“ können wir seine „Confessions d'un Enfant du Siècle“ setzen. Aber der arme Chopin war ein Musiker, und deshalb für den Federkrieg nicht gewappnet. Die Gefühle, die sie in ihm auslöste, konnte er nur in Musik umwandeln, die – Entzücken für das Ohr –, unglücklicherweise als literarisches Beweisstück etwas unklar bleibt. Man sehnt sich danach, seinen ausführlichen, ungeschmeichelten und persönlichen Bericht über die sechs Monate zu besitzen, die er mit George Sand in Majorca verbrachte. Pierre Mille hat in der „Revue Bleue“ einige Briefe Chopins veröffentlicht (die zuerst, so scheint es, in einer Warschauer Zeitung abgedruckt waren); auch tut er so, als ob in Wirklichkeit in diesem Liebesverhältnisse die Dame den Mann repräsentierte. Wir sollen begreifen, daß nur Chopin weinte und stöhnte, schmollte und Szenen machte, während George Sand tröstete, begütigte und beschützte. Liszt hat uns eine charakteristische Anekdote aus dieser Zeit in Majorca mitgeteilt. Wir sehen George Sand in voller Gesundheit, mit geradezu animalischer Frische in den Sturm hinauseilen, während Chopin zu Hause bleibt, einen Nervenanfall erleidet, seiner Angst (o, über das künstlerische Temperament!) durch die Komposition eines Prélude Ausdruck verleiht, und dann seiner Dame ohnmächtig zu Füßen sinkt, als sie heil und gesund wiederkehrt. Es kann kein Zweifel bestehen, daß die Sand genug männliches Temperament besaß, um als erste die Lästigkeit des Verhältnisses zu fühlen. Da der arme Chopin meistens hustete und in Ohnmacht fiel, so ist dies kaum verwunderlich. Aber sie ließ ihn nicht gleich allein. Sie setzte die Komödie ihrer mütterlichen, beschützenden Liebe noch aus Mitleid fort, als handle es sich um ein krankes Kind.

So viel zeigen die veröffentlichten Briefe. Viele sind in Nohant geschrieben. Aber der Inhalt der Briefe ist ziemlich einförmig. Chopin komponierte nur auf der Klaviatur; mit Tinte und Papier kam er weniger gut zurecht. Wahrscheinlich waren seine Liebesbriefe sehr hölzern, und wir wissen, daß George Sand in dieser Beziehung eine empfindliche Kritikerin war. Sie hatte so viele Liebesbriefe geschrieben und erhalten! Jedenfalls hat Chopin nicht so klägliche Vorwürfe ausgesprochen wie Musset. Was er wirklich von ihr dachte, werden wir nie erfahren, und eigentlich hat es uns auch gar nicht zu kümmern. Einmal sprach sie darüber eine Wahrheit aus (die sich nicht auf Chopin bezieht): „Es gibt so viele Dinge zwischen zwei Liebenden, die nur sie allein beurteilen können.“

Chopin gab sein letztes Konzert in Paris am 16. Februar 1848 in der Salle Pleyel. Er war krank, doch spielte er wunderbar. Oscar Commettant erzählt, daß Frédéric im Künstlerzimmer ohnmächtig wurde. Die Sand und Chopin begegneten einander nur noch ein einziges Mal. Sie ergriff seine Hand, die „zitterte und kalt war“, doch er entfernte sich, ohne ein Wort zu sprechen. In einem Briefe an Grzymala erlaubte er sich, die Sand zu erwähnen. Das Schreiben ist in

London verfaßt und trägt das Datum 17.—18. November 1848: „Ich habe niemals einem menschlichen Wesen geflucht, aber jetzt bin ich so lebensmüde, daß ich beinahe Lucrezia fluchen möchte. Doch sie leidet auch, und sie leidet noch mehr, weil sie in ihrer Schlechtigkeit altert. Wie schade um Soli! Ach, alles auf der Welt ist ganz verkehrt eingerichtet.“ Ich wäre neugierig, was Hadow über diese Worte Chopins von der Sand zu sagen hätte.

„Soli“ ist Solange Sand, die gezwungen war, ihren Mann zu verlassen, weil er sie mißhandelte. Als ihre Mutter Clésinger in Nohant einmal ohrfeigte, folgte sie ihrem Beispiel. Die Sand wollte die Angelegenheit gütlich beilegen, und zerstritt sich mit ihrer Tochter. Dieser energische Sprößling der „emanzipierten Frau“ knüpfte einen Freundschaftsbund — natürlich nur auf literarischer Basis — mit dem Marquis Alfieri, dem Neffen des italienischen Dichters, an. Ihr Salon war ebenso beliebt wie der ihrer Mutter, doch ihr Geschmack neigte sich der Politik zu, besonders der revolutionären Politik. Ihre Freunde waren Gambetta, Jules Ferry, Floquet, Taine, Hervé, Weiß, der Kritiker des „Débats“, Henri Fouquier und viele andere. Sie hatte die „gebogene jüdische Nase ihrer Mutter und kohlschwarzes Haar“. Sie starb in ihrem Schlosse bei Montgivrey und wurde am 20. März 1899 in Nohant begraben, wo „ihre Mutter an den Folgen übermäßigen Zigarettenrauchens gestorben war“, wie meine Quellen mir verraten. Sie war eine kluge Frau und schrieb ein Buch „Masques et Buffons“. Maurice Sand starb im Jahre 1883. Er war der echte Sohn seiner Mutter, die am 8. Juni 1876 zu ihren vielfältigen Ahnen versammelt wurde.

In der Literatur ist George Sand ein weibliches Gegenstück Jean Jacques Rousseaus; sie ist das Sinn-



George Sand
(Nach dem Porträt von E. Delacroix)

bild einer Überfülle schlecht verdauter, verwirrter, gärender sozialer, politischer, philosophischer und religiöser Spekulationen und Theorien. Sie schrieb ein formschönes Französisch, einen glatten, fließenden und farbenreichen Stil. Ihre Naturbeschreibungen und Schilderungen des Landlebens haben entschieden großen Wert, doch wohin sind heute die Bilder ihrer von Byronischer Leidenschaft gepeitschten Frauen verschwunden? Wo sind die Lélias, die Indianas, die Rudolstadts? Wie Henry James nachweist, hatte sie keine große Fähigkeit zur Charakterisierung dieser Gestalten. Flaubert schreibt von ihr: „Trotz ihrer großen Sphinxaugen hat sie die Welt immer durch einen goldenen Nebelschleier gesehen.“ Sie bildete vage, riesenhafte Figuren, und so ist ihr Prinz Karol in „Lucrezia Floriani“, der Chopin darstellen soll, nichts als eine Groteske geworden, – wir müssen uns deshalb nicht wundern, daß er böse war, als die lieben Kinder ihn fragten: „Cher Monsieur Chopin, haben Sie Lucrezia gelesen? Mama hat Sie darin abgebildet.“ Die Sand wäre die einzige gewesen, ein treues, sympathisches Porträt ihres Freundes zu geben. Sie verstand ihn, doch hatte sie nicht die Kraft, ihn in ein Buch einzuschließen. Wenn Flaubert oder noch besser Pierre Loti Chopin so gut gekannt hätte wie sie, so würden wir Memoiren besitzen, in denen jede Gefühlsschwingung mitgeteilt wäre, jede geistige Schattierung zum Ausdruck käme, und alles und jedes das richtige Beiwort, die schöne Bezeichnung gefunden hätte.

DRITTES KAPITEL

ENGLAND, SCHOTTLAND UND DER PÈRE LACHAISE

Chopins weitere Lebensjahre waren sehr einsam. Seine Schwester Emilia starb an der Schwindsucht, sein Vater starb 1844 an einem Lungen- und Herzleiden (beide Todesfälle bildeten ein böses Omen für Frédéric), und kurz nachher verschied Jan Matuszyński. Titus Wojciechowski lebte auf seinem Landgut im Innern Polens, und Chopin hatte als Vertraute nur Grzymala und Fontana. Da sie beide Polen waren, bevorzugte er sie, war aber diplomatisch genug, dies die andern Freunde nicht merken zu lassen. Sowohl Franchomme wie auch Gutmann sagten Niecks zu verschiedenen Zeitpunkten, daß jeder von ihnen die Seele, das andere Ich Chopins gewesen war. Er schien seinen Kameraden viel von sich zu schenken, und doch blieb es meist nur oberflächliche Zuneigung. Er hatte schmeichelnde, kokette, spielerische Gewohnheiten, die ihn nichts kosteten, und die zutage traten, sobald er gut gelaunt war. So ist er immer „mehr geliebt als liebend" gewesen. Das ist ein weiterer Zug des Mannes, der im Zusammenklang mit seiner Empfindsamkeit und seiner geistvollen Schroffheit dazu beitrug, ihn rätselhaft erscheinen zu lassen. Der Verlust der Sand vollendet sein Unglück, und so ist er denn sehr leidend, als er zum zweiten und letzten Male in London am 22. April 1848 eintrifft.

A. I. Hipkins ist die größte Autorität bezüglich der Einzelheiten von Chopins Besuch in England. Diesem liebenswürdigen Manne und gelehrten Schriftsteller,

der die Klavierliteratur bedeutend förderte, sind Franz Hueffer, Joseph Bennett und Niecks für den größten Teil ihres Materials Dank schuldig. Von ihnen können die Neugierigen erfahren, was zu erfahren ist. Die Geschichte ist ja nicht besonders interessant, da sie hauptsächlich ein Tagebuch der Leiden, der Klagen, des Bedauerns bildet, und nicht über einen einzigen hervorragenden künstlerischen Erfolg berichtet.

Ein Teil der musikalischen Welt hatte Chopin den Krieg erklärt. Seine Kritiker fauchten eitel Bosheit und Dummheit. Chopin war verärgert, doch nicht so sehr als man erwarten konnte, denn er war zu krank, um sich Äußerlichkeiten besonders nahe gehen zu lassen. Er besuchte eine Soirée, verpaßte aber das Diner Macreadys, bei dem er Thackeray, Berlioz, Mrs. Procter und Sir Julius Benedict angetroffen hätte. Mit Benedict spielte er bei der Herzogin von Sutherland ein Mozartduo. Ob er auch bei Hof gespielt, hätte nur die Königin sagen können, Niecks weiß es nicht. Frédéric lernte Jenny Lind-Goldschmidt kennen, und faßte für sie große Sympathie, wie dies allen ging, die die Ehre hatten, sie kennenzulernen. In der Sand-Affäre war sie wie eine echte Frau auf seiner Seite; kamen doch Gerüchte davon auch über den Ärmelkanal hinübergeflattert. Sie besuchte ihn 1849 in Paris. Chopin gab bei Adelaide Kemble und bei Lord Falmouth zwei Matineen, am 23. Juni und am 7. Juli. Es scheint, daß sie sehr gut besucht waren. Die Viardot-Garcia sang. Antlitz und Gestalt des Komponisten waren infolge der Krankheit stark abgemagert, und Solomon spricht von seinen „langen dünnen Fingern". Er nahm viel Geld ein, und das war für ihn sehr gut, denn die Rechnungen der Ärzte hatten seine Ersparnisse aufgezehrt. Man sprach davon, daß er sich in

London niederlassen wolle, aber das Klima wäre für ihn tödlich gewesen, von der unmusikalischen Atmosphäre nicht zu reden. Wagner, der doch kräftiger war, konnte sogar beiden nicht standhalten.

Chopin ging im August nach Schottland und nahm dort im Hause seiner Schülerin Miß Stirling Aufenthalt. Ihr Name ist allen bekannt, die Chopins Musik studieren, denn die beiden Nocturnes op. 55 sind ihr zugeeignet. Man tötete ihn beinahe mit übermäßiger Güte, doch klagte er über seine verfehlte Existenz. In Edinburg wohnte er in dem Hause eines Polen, Dr. Lyszczyński, und er war so schwach, daß man ihn die Treppe hinauf und hinunter tragen mußte. Der Frau des Doktors antwortete er auf die Frage: „Ist George Sand Ihre beste Freundin?" „George Sand? Ach, nein, die gewiß nicht." Man kann ihn nicht verurteilen, wenn er unangenehmen Erinnerungen an die Vergangenheit ausweichen wollte. Er gestand, daß seine hagere Körperbeschaffenheit die Sand veranlaßt hatte, ihn als „meine liebe Leiche" anzureden. Das ist gewiß sehr liebenswürdig von ihr gewesen. Miß Stirling war jedenfalls in ihn verliebt, und die Fürstin Czartoryska folgte ihm nach Schottland, um sich zu überzeugen, ob es ihm besser ginge. Die Frauen hatten sich also nicht gänzlich von ihm losgesagt; er konnte auch tatsächlich ohne ihre Schmeicheleien und wohltuenden Aufmerksamkeiten nicht leben. Man kann ruhig sagen, daß sich eine Frau immer in der Nähe befand, sobald Chopin sie herbeiwünschte.

Er spielte am 28. August in Manchester, aber sein Freund Osborne, der dem Konzerte beiwohnte, sagt: „Sein Spiel war zu zart, um Enthusiasmus hervorzurufen, und ich fühle ehrliches Bedauern für ihn." Auf seiner Rückkehr nach Schottland wohnte er bei Herrn und Frau Salis Schwabe.

I. Cuthbert Hadden schrieb vor einigen Jahren im „Glasgow Herald“ über Chopins Besuch in Schottland im Jahre 1848. Der Tondichter war sehr leidend, doch spielte er mit charakteristischer Zähigkeit in Konzerten und besuchte seine Verehrer. Hadden fand folgende Notiz in alten Nummern des „Glasgow Courier“:

„Monsieur Chopin gibt sich die Ehre, anzukündigen, daß seine Matinée musicale Mittwoch, den 27. September in Merchant Hall, Glasgow stattfinden wird. Beginn um ½2 Uhr. Karten werden in beschränkter Anzahl zu einer halben Guinea abgegeben. Alle Einzelheiten sind bei Mr. Muir Wood, Buchananstreet 42 zu erfahren.“

Hadden fährt fort:

„Der Reinertrag dieses Konzerts soll sechzig Pfund betragen haben, eine lächerlich geringe Summe, wenn wir sie mit dem Einkommen unserer Virtuosen vergleichen; nein, noch lächerlicher, wenn wir uns daran erinnern, daß 16 Jahre früher Paganini für zwei Konzerte in Glasgow 1400 Pfund eingenommen hatte. Muir Wood, der seither gestorben ist, sagt: „Ich war damals ziemlich fremd in Glasgow, aber ich habe erfahren, daß so viel Privatequipagen noch niemals bei einem Konzerte in der Stadt gesehen worden sind. In Wirklichkeit war es der Landadel, der dem Konzerte beiwohnte, und einige wenige aus der Elite der Glasgower Gesellschaft. Es war ein Morgenkonzert, deshalb waren die Städter anderweitig beschäftigt, und eine halbe Guinea galt als zu hohe Ausgabe für ihre Frauen und Töchter.“

Der verstorbene Dr. James Hedderwick aus Glasgow erzählt in seinen Erinnerungen, daß er beim Eintritt in den Saal nur ein Drittel desselben besetzt gefunden. Augenscheinlich bestand die Zuhörerschaft zu großem Teile aus persönlichen Freunden Chopins. Dr. Hedderwick erkannte den Komponisten sofort in einem kleinen, zierlichen Manne in hellgrauem Anzug — Frack und Beinkleider von gleicher Farbe — der sich in der Gesellschaft bewegte, mit verschiedenen Gruppen konversierte und manchmal auf die Uhr sah, die nicht größer als ein Achat auf dem Zeigefinger eines Aldermans zu sein schien. Völlig bartlos, mit hellem Haar, bleichem, mageren Gesicht war er doch interessant und beachtenswert in der Erscheinung, und als er nach

einem letzten Blick auf seine Miniaturuhr das Podium betrat und sich an das Klavier setzte, erzwang er sich sofort die allgemeine Aufmerksamkeit. Dr. Hedderwick sagt, es sei ein Salonkonzert gewesen, mehr piano als forte, wenn auch ab und zu durch Episoden von besonderer Kraft und Größe unterbrochen. Es war ihm ganz klar, daß Chopin einem frühen Tod verfallen wäre.

Soviel wir heute konstatieren können, leben noch zwei Teilnehmer an diesem Glasgower Konzert des Jahres 1848. Einer davon ist Julius Seligmann, der ehrwürdige Präsident der Glasgower Musikgesellschaft, der einige Fragen über den Gegenstand so beantwortet:

„Wenige Wochen vor dem Konzert lebte Chopin bei Freunden oder Schülern, die ihn auf ihre in der Umgebung befindlichen Landsitze eingeladen hatten. Ich glaube, daß alle diese Anordnungen durch Miß Jane Stirling getroffen waren. Muir Wood bereitete alles Nötige für das Konzert vor, und ich erinnere mich ganz deutlich, daß er mir gesagt, er hätte niemals so viele Schwierigkeiten bei Veranstaltung eines Konzertes gehabt, als bei dieser Gelegenheit. Chopin überlegte sich die Sache tausendmal. Wood suchte ihn mehrmals im Hause des Admirals Napier in Milliken Park bei Johnstone auf, doch kaum war er nach Glasgow zurückgekehrt, so wurde er wieder gerufen, um Änderungen vorzunehmen. Das Konzert wurde in der Merchant Hall in der Hutchesonstreet gegeben, in dem Saale, der jetzt für die Grafschaftssitzungen benützt wird. Der Saal war zu drei Vierteilen gefüllt. In den Pausen zwischen Chopins Klaviernummern sang Madame Adelasio de Margueritte, die Tochter eines berühmten Londoner Arztes, und Mr. Muir begleitete sie. Chopin schien sichtlich sehr unwohl. Sein Anschlag war kraftlos, und während die Vollendung, die Grazie, die Eleganz und die Zartheit seines Vortrages von den Zuhörern sehr bewundert wurden, gestaltete der Mangel an Wucht sein Spiel etwas eintönig. Ich erinnere mich nicht an das ganze Programm, aber seine Mazurka in B (op. 7, Nr. 1) mußte er vollständig wiederholen, was er mit ganz anderen Nuancen tat, als er zuerst angewendet hatte. Die Zuhörer waren fast sämtlich Aristokraten und hauptsächlich Damen, unter denen man die Herzogin von Argyll und ihre Schwester Lady Blantyre bemerkte.“

Der andere Überlebende ist George Russell Alexander, Sohn des Besitzers von Theatre Royal in der Dunlopstreet, der in einem Briefe an den Verfasser dieses Berichtes besonders Chopins bleiches, leichenhaftes Aussehen erwähnt. „Meine Rührung,“ sagt er,

„war so groß, daß ich zwei oder dreimal gezwungen war, mich aus dem Saale zu entfernen, um mich zu erholen. Ich habe die größten und berühmtesten Sterne am musikalischen Himmel gehört, doch nie hat ein Künstler einen solchen Eindruck in meiner Seele hinterlassen."

Chopin spielte am 4. Oktober in Edinburg, und kehrte, nachdem er mehrere Besuche gemacht hatte, im November nach London zurück. Wir hören von einem polnischen Ballfest und einem Konzert, bei dem er mitwirkte, aber auch da blühte ihm kein Erfolg. Er verließ England im Januar 1849, und war sehr froh, daß er abreisen konnte. „Sehen Sie die Rinder auf dieser Wiese?" fragte er, als er sich auf der Fahrt nach Paris befand: „Ça a plus d'intelligence que des Anglais", was gewiß nicht hübsch von ihm gewesen ist. Vielleicht hat Niedzwiecki, dem er dies sagte, einen kleinen Scherz zu ernst genommen, vielleicht! Jedenfalls konnte er England und die Engländer nicht ausstehen.

Nun muß der Vorhang bald fallen, da das letzte öde Finale von Chopins Leben abgespielt wird, ein Leben, das nicht einen Augenblick lang heroisch gewesen, das er jedoch in seinem Geiste lebte, und das ganz frei von Schmutz und beschmutzendem Kontakt gewesen ist. Jules Janin sagt: „Er lebte zehn wunderbare Jahre in einem Atemzug, den er jeden Augenblick auszuhauchen bereit war", und wir wissen, daß sein Diener Daniel ihn immer ins Bett tragen mußte. Zehn Jahre lang hat er soviel gelitten, daß der Rückfall in die Krankheit von der Welt gar nicht beachtet wurde. Sogar sein Tod wurde zuerst ungläubig aufgenommen, denn, wie Stephen Heller sagte: man hatte die Todesnachricht so oft vor seinem Tode verlautbart, daß man an dessen Wirklichkeit nicht glauben mochte. Im Jahre 1847 begannen seine Füße anzuschwellen, und das quälte ihn sehr. Mathias spricht hiervon als einem „beklagens-



Marcelina Czartoryska

werten Schauspiel, dem Bilde größter Ermattung“, sein Rücken war gebeugt, sein Kopf fiel haltlos nach vorne — und doch immer blieb er noch liebenswürdig und voll Würde.“ Seine Börse war leer, und seine Wohnung in der Rue Chaillot wird von dem stolzen Manne vermeintlich ganz bezahlt, weil man ihm den halben Mietzins verschweigt, den die Gräfin Obreskoff, eine russische Dame, erlegt. Wie ein Roman klingt die Übersendung von 25000 Franken durch Miß Stirling, aber es ist trotzdem die reine Wahrheit. Die hochherzige Schottin hörte von Madame Rubio, einer Schülerin Chopins, daß er Not leide, und so brachte sie schleunigst die bedeutende Summe auf. Das Paket mit dem Gelde wurde von der Portiersfrau Chopins verlegt oder verloren, doch fand es sich wieder, als man sie beschuldigte, es entwendet zu haben.

Nun war Chopins Zukunft gesichert, und er zog in die Place Vendôme Nr. 12. Dort starb er auch. Man sandte ihm seine Schwester Louise aus Polen nach Paris. In den ersten Tagen des Oktober konnte er nicht mehr ohne Stütze aufrecht sitzen. Gutmann und die Gräfin Delphine Potocka, seine Schwester Louise und Gavard waren fortwährend um ihn. Turgenjeff hat von dem halben Hundert Gräfinnen in Europa gesprochen, die behaupteten, den sterbenden Chopin in ihren Armen gehalten zu haben. In Wirklichkeit starb er in Gutmanns Armen; er zog die Hand dieses Schülers an seine Lippen und murmelte: „Cher ami!“ als er den letzten Atemzug aushauchte. Solange war Sand bei seinem Tode anwesend, doch ihre Mutter blieb fern. Man sagt, daß sie gekommen sei und abgewiesen wurde. Gutmann leugnet, sie weggeschickt zu haben. Andererseits hätten Chopins Freunde sie gewiß von ihm ferngehalten, wenn sie erschienen wäre, da er doch zwei Tage vor seinem Tode zu Franchomme ge-

äußert hat: „Sie sagte mir, daß ich in den Armen keines anderen Menschen sterben dürfe, denn in den ihren.“ Sicherlich (sonst wäre sie ja in ihrem Egoismus hassenswert gewesen, und sie war es nicht) hat George Sand diese traurigen Worte nicht ohne Tränen und grenzenlose Reue vernehmen können. Ach, den Wartenden kommen alle Ereignisse zu spät.

Tarnowski erzählt, daß Chopin seine letzten Wünsche bei vollem Bewußtsein aussprach. Er bat seine Schwester, alle minderwertigen Kompositionen zu verbrennen. „Das bin ich dem Publikum schuldig“, sagte er, „und auch mir selbst bin ich's schuldig, nur gute Sachen zu veröffentlichen. Mein ganzes Leben lang habe ich an diesem Grundsatz festgehalten, und wünsche ihm nun treu zu bleiben.“ Dieser Wunsch ist nicht beachtet worden. Die posthumen Publikationen sind größtenteils sehr schwach.

Chopin starb am 14. Oktober 1849 zwischen 3 und 4 Uhr morgens, nachdem der Abbé Jelowicki ihm die letzte Ölung gegeben. Sein letztes Wort war, nach Gavard, auf die Frage, ob er noch litte, die verneinende Antwort „Plus“. Was die rührende und etwas melodramatische Szene am Totenbett betrifft, die tags vorher stattgefunden haben soll, da Delphine Potocka Stradella und Mozart sang, man spricht auch von Marcello, so können sich Liszt, Karasowski und Gutmann nicht darüber einigen.

Der folgende authentische Bericht über die letzten Stunden Chopins erscheint hier zum erstenmal. In Liszts bekannter Chopin-Biographie, II. Auflage, 1879, wird ein Gespräch erwähnt, das er mit dem Abbé Jelowicki über Chopin geführt hat. In Niecks Chopin-Biographie sind einzelne Sätze aus Briefen des Abbés zitiert. Diese Briefe sind in französischer Sprache geschrieben, übersetzt und in der „Allgemeinen Musik-

zeitung“ veröffentlicht worden, der sie Prinzessin Marie Hohenlohe, die Tochter der Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, Liszts Universalerbin und Testamentsvollstreckerin, die im Jahre 1897 starb, überlassen hat.

Dies ist der Text des Dokumentes:

„Durch viele Jahre war Chopins Leben nichts als ein Hauch. Sein zarter, schwächlicher Körper war augenscheinlich für die Kraft, für die Macht seines Genius nicht geeignet. Es war ein Wunder, wie er in seiner Schwäche überhaupt leben, und manchmal sogar mit größter Energie handeln konnte. Sein Leib schien beinahe durchsichtig, seine Augen waren fast immer von einer Wolke umschattet, aus der zeitweilig die Blitze seines leuchtenden Blickes hervorzuckten. Er war mild und gütig, sein Geist voll echten Humors und immer sehr liebenswürdig; es war, als ob er dieser Erde kaum angehörte, wo er doch leider selten oder nie an den Himmel gedacht. Er hatte gute, aber auch viele falsche Freunde. Diese waren Schmeichler, darum seine Feinde, durchaus Männer und Frauen ohne Prinzipien oder eigentlich mit schlechten Prinzipien. Selbst sein unbestrittener Erfolg, der unendlich subtiler und deshalb befeuernder war, als der Erfolg aller anderen Künstler, trug den Kampf in seine Seele, und hielt ihn so vom Glauben und vom Gebet ab. Die Lehren der gütigen, frommen Mutter waren ihm nur eine Erinnerung der kindlichen Liebe. Statt des Glaubens hatte ihn der Zweifel erfaßt, und die Gesittung seines edlen Herzens allein verhinderte ihn, heilige Dinge mit Sarkasmus und Spott zu behandeln, die Tröstungen der Religion zu verhöhnen.

In dieser geistigen Verfassung ergriff ihn das Lungenleiden, das ihn uns so bald entreißen sollte. Die Kenntnis dieser grausamen Krankheit wurde mir auf meiner Rückkehr von Rom. Mit klopfendem Herzen eilte ich zu ihm, um noch einmal den Freund meiner Jugend zu sehen, dessen Seele mir tausendmal wertvoller war als sein Talent. Ich fand ihn nicht abgemagert, das war schon unmöglich, aber noch mehr geschwächt. Seine Kraft hatte ihn verlassen, seine Lebensfrische welkte sichtlich dahin. Er umarmte mich voll Zärtlichkeit, mit Tränen in den Augen, dachte nicht seines eigenen Schmerzes, wohl aber meines Kummers; er sprach von meinem armen Freunde Eduard Worte, den ich gerade verloren hatte, Sie wissen ja auf welche Weise. (Er fand als Märtyrer der Freiheit am 10. November 1848 in Wien

denselben Tod wie Robert Blum und Wenzel Messenhauser: durch Kugel und Blei.)

Ich benützte seine milde Stimmung, um ihm von seiner Seele zu sprechen. Ich rief ihm seinen Kinderglauben, die Frömmigkeit seiner geliebten Mutter in Erinnerung. ‚Ja, um meine Mutter nicht zu kränken, würde ich ohne die letzte Ölung nicht sterben wollen, ich selbst aber sehe sie nicht in dem Geiste, wie Sie wünschen. Ich verstehe die Segnungen der Beichte nur insoweit, als sie die Entlastung eines schweren Herzens in die Seele eines aufnahmsfähigen Freundes bedeutet, doch nicht als ein Sakrament. Ich bin bereit, Ihnen zu beichten, wenn Sie es verlangen, weil ich Sie lieb habe, nicht weil ich es für nötig halte.‘ Genug. So antireligiöse Reden erfüllten mich mit Schrecken und Sorge für diese auserwählte Seele, und ich fürchtete nichts mehr, als zu seinem Beichtiger berufen zu sein.

Einige Monate vergingen unter ähnlichen Gesprächen, mir als dem Priester und als seinem aufrichtigen Freunde gleich schmerzlich. Doch ich klammerte mich an die Überzeugung, daß Gottes Güte den Sieg über diese rebellische Seele erringen müßte, selbst wenn es mir nicht klar werden sollte, auf welchem Wege dies zu geschehen hätte. Nach all meinen Bemühungen blieb das Gebet meine einzige Zuflucht. Am Abend des 12. Oktober hatte ich mich mit meinen Brüdern zurückgezogen, um eine Wandlung in Chopins Seele zu erflehen, als ich durch den Arzt herbeigerufen wurde, der befürchtete, Chopin würde die Nacht nicht mehr überleben. Ich eilte zu ihm. Frédéric drückte mir die Hand, doch bat er mich, gleich fortzugehen, und versicherte mir, daß er mich lieb hätte, aber nicht wünsche, mit mir zu sprechen.

Wenn Sie es vermögen, so stellen Sie sich vor, welche Nacht ich verbrachte! Am nächsten Tage war der 13., St. Eduard, der Schutzpatron meines armen erschossenen Glaubensbruders. Ich las eine Messe für sein Seelenheil, und betete auch für Chopin. ‚Mein Gott‘, rief ich, ‚wenn dir die Seele meines Bruders Eduard wohlgefällig ist, so schenke mir heute Frédérics Seele‘. In doppelter Verzweiflung ging ich in die düstere Wohnung unseres armen Kranken. Ich fand ihn beim Frühstück, das ihm ebenso sorgfältig wie immer serviert wurde, und nachdem er mich ersucht hatte, daran teilzunehmen, sagte ich: ‚Mein Freund, heute ist der Namenstag meines armen Bruders,‘ ‚O, sprechen wir nicht davon‘, rief er. ‚Liebster Freund,‘ fuhr ich fort, ‚Sie müssen mir etwas zum Namenstage meines Bruders

schenken.‘ ‚Was soll ich Ihnen geben?‘ ‚Ihre Seele.‘ ‚Ach, ich verstehe. Da ist sie, nehmen Sie sie hin!‘

Bei diesen Worten erfaßte mich unsagbare Freude und zugleich tiefste Kümmernis. Was sollte ich ihm sagen? Was sollte ich tun, um ihm seinen Glauben wiederzugeben? Wie sollte ich diese geliebte Seele retten, und sie nicht endgültig verlieren? Was sollte ich beginnen, um sie zu Gott zurückzuführen? Ich warf mich auf die Knie nieder. Nachdem ich einen Augenblick meine Gedanken gesammelt, rief ich aus der Tiefe meines Herzens aus: ‚Erhebe diese Seele zu dir, zu dir allein, mein Gott!‘

Ohne ein Wort zu sprechen, hielt ich unserem geliebten Kranken das Kruzifix hin. Strahlen des göttlichen Lichtes, Gluten des himmlischen Feuers fluteten, so darf ich wohl sagen, sichtlich aus dem Bilde des gekreuzigten Erlösers, und erleuchteten mit einem Male die Seele, entflammten das Herz Chopins. Brennende Tränen entflossen seinen Augen, sein Glaube war neu belebt, und mit unsagbarer Andacht beichtete er, und empfing hierauf das heilige Abendmahl. Nachdem er das Viaticum entgegengenommen, und von der himmlischen Weihe durchdrungen war, die die Sakramente in fromme Seelen ergießen, verlangte er nach der letzten Ölung. Er wünschte den Sakristan, der mich begleitet hatte, reichlich zu entlohnen, und als ich bemerkte, daß die von ihm gezahlte Summe das Zwanzigfache des üblichen Honorars betrage, antwortete er: ‚O nein, es ist nicht zu viel, denn was ich erhielt, ist unbezahlbar.‘

Von dieser Stunde an war er ein Heiliger. Der Todeskampf begann, und währte vier Tage. Geduld, Gottvertrauen, ja sogar heitere Ruhe verließen ihn nun nicht mehr, trotz all seiner Leiden, bis zum letzten Atemzuge. Er war in Wahrheit glücklich, und nannte sich glücklich. Inmitten der furchtbarsten Schmerzen drückte er nur ekstatische Freude und rührende Andacht aus, die Dankbarkeit, daß ich ihn zu Gott zurückgeführt hatte, die Verachtung der Welt und ihrer Güter, und den Wunsch, bald zu sterben.

Er segnete seine Freunde, und als er nach der vermeintlichen letzten Krisis sich von einer Menge umringt sah, die sein Zimmer Tag und Nacht füllte, fragte er mich: ‚Warum beten sie nicht?‘ Bei diesen Worten fielen alle auf die Knie, und selbst die Protestanten sangen die Litaneien und Sterbegebete mit.

Tag und Nacht hielt er meine Hand in der seinen, und erlaubte mir nicht, von ihm zu gehen. ‚Nein, Sie werden mich

im letzten Augenblick nicht verlassen!‘ sagte er, und lehnte sich an meine Brust, wie sich bei drohender Gefahr ein kleines Kind in den Armen seiner Mutter verbirgt. Er rief Jesu und Maria mit einer Inbrunst, die bis in den Himmel reichen mußte. Er küßte das Kruzifix in einer übermächtigen Anwandlung von Glauben, Hoffnung und Liebe. Er sprach die rührendsten Worte. ‚Ich liebe Gott und die Menschen‘, sagte er, ‚und bin glücklich, so zu sterben. Weine nicht, Schwester. Meine Freunde, weinet nicht. Ich bin glücklich. Ich fühle, daß ich sterbe, lebet wohl, betet für mich!‘

Durch den Todeskampf ermattet, sagte er zu den Ärzten: ‚Laßt mich sterben. Haltet mich nicht länger in dieser Welt der Verdammten. Laßt mich sterben! Warum verlängert Ihr mein Leben, da ich auf alles verzichtet habe und Gott meine Seele erleuchtet hat? Gott ruft mich; warum haltet ihr mich zurück?‘ Ein anderes Mal sprach er: ‚Oh, schöne Wissenschaft, die nur dazu da ist, damit wir länger leiden. Könnte sie mir doch meine Kräfte wiedergeben, mich zu etwas Gutem tauglich machen, mich ein Opfer bringen lassen — aber so beschert sie mir ein Leben der Schmerzen, der Trauer, des Leidens für alle, die mich lieben, offenbart mir nur darin ihre Macht, indem sie mir ein solches Leben noch ausdehnt. O schöne Wissenschaft!‘

Und später bemerkte er: ‚Ihr laßt mich grausam leiden, vielleicht habt ihr euch in meiner Krankheit geirrt, aber Gott wird sich nicht irren. Er straft mich, und ich segne ihn dafür. O, wie gut ist Gott, mich noch hier auf Erden zu strafen. O, wie gut ist Gott!‘

Die Sprache, die er führte, war immer formschön und bewegte sich in wohlgewählten Worten. Aber zum Schluß, um seine Dankbarkeit auszudrücken, und gleichzeitig auf das Elend derer hinzuweisen, die mit Gott unversöhnt sterben, rief er aus: ‚Ohne Sie wäre ich wie ein Schwein krepiert!‘

Als er starb, rief er nochmals die Namen von Jesus, Maria und Josef an, küßte das Kruzifix und preßte es mit dem Aufschrei an sein Herz: ‚Nun bin ich an der Quelle der Seligkeit!‘

So starb Chopin, und sein Tod ist in Wahrheit das schönste Konzert seines ganzen Lebens gewesen.“

Der würdige Abbé muß ein phänomenales Gedächtnis gehabt haben. Ich hoffe, daß es auch wahrheitsgetreu funktionierte. Seine Geschichte ist hier in ihrer Gänze wiedergegeben, weil sie völlig neu ist. Was mich ein wenig skeptisch macht, ist, daß La Mara*

* Pseudonym der Musikschriftstellerin Ida Maria Lipsius.

diese Briefe ins Deutsche übersetzte. Aber alle Zeugen sind darin einig, daß Chopins Ende ein friedliches gewesen sei. Es ist eines der harmonievollsten Totenbetten der Geschichte, ebenso friedlich wie das Mozarts. Chopins Antlitz war schön und jung, als er in dem blumenübersäten Sarge ruhte, erzählt uns Liszt. Sein Leichenbegängnis wurde am 30. Oktober von der Madeleine-Kirche mit der Feierlichkeit abgehalten, wie sie einem genialen Manne zukommt. Der Trauermarsch in B-moll in der Orchestrierung Henri Rebers wurde gespielt, während der Trauerfeier trug Lébure-Wely auf der Orgel die Préludes in E und H-moll vor. Berühmte Männer, Meyerbeer, Delacroix, Pleyel und Franchomme trugen den Sarg — so berichtet wenigstens Théophile Gautier seiner Zeitung. Selbst bei seinem Grabe am Père Lachaise halten sich kaum zwei seiner Freunde an dieselbe Aussage. Dieser Widerstreit ist sehr charakteristisch, denn Chopin ist immer der ruhige Pol, umbraust von wildem Gezänke, gewesen.

Er wurde im Frack beerdigt, in dem Anzug, den er bei seinen Konzerten trug, doch nicht auf seinen eigenen Wunsch. Kwiatkowski, der Porträtist, teilte dies Niecks mit. Es ist eine polnische Sitte, daß die Sterbenden ihre Totengewänder selbst auswählen, und Lombroso schreibt, Chopin habe „in seinem Testament angeordnet, daß er mit weißer Krawatte, Halbschuhen und Kniehose begraben werden solle“, und schließt natürlich hieraus auf seine Unzurechnungsfähigkeit. Er fügt noch hinzu: „Er verließ die Frau, die er zärtlich liebte, weil sie einmal einen andern zum Sitzen einlud, bevor sie ihn gebeten hatte, Platz zu nehmen.“ Auch da haben wir eine Sand-Geschichte, die zur Würde eines diagnostischen Symptoms erhoben wird. Sie ist ebenso wie alle übrigen barer Unsinn.

Chopins Totenmaske



VIERTES KAPITEL

DER KÜNSTLER

Chopins Persönlichkeit war anziehend und liebenswürdig, wenn auch nicht so fesselnd und so dramatisch wie die Liszts. Als Jüngling hatte er eine zu große Nase, dünne Lippen, deren eine, die Unterlippe, etwas vorspringend war. Moscheles sagte, daß er später wie seine Musik ausgesehen hätte. Zartheit und eine gewisse aristokratische Haltung, ein harmonisches Wesen lösten in allen, die ihn kennen lernten, die angenehmsten Empfindungen aus. „Er war von schlankem Körperbau, mittelgroß; von zierlichem aber wundervoll biegsamem und gelenkigem Gliederbau; seine Hände waren fein geformt, er hatte sehr kleine Füße, ein sanftes, ovales Profil, bleichen, durchsichtigen Teint, langes, seidiges Haar von lichtkastanienbrauner Färbung, das er seitlich gescheitelt trug, zärtliche, braune Augen, die eher klug als träumerisch dreinblickten, eine leicht gebogene Adlernase, ein mildes, wissendes Lächeln und graziöse, lebhafte Gesten.“ Diese genaue Beschreibung hat Niecks von ihm gegeben. Liszt sagt, er hätte blaue Augen gehabt, doch ist er überstimmt worden. Chopin liebte elegante kostbare Kleidung, und war sehr genau in der Wahl der Hemdknöpfe, Spazierstöcke und Krawatten. Er war nicht der ideale Musiker, wie er im Buch steht, doch Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle. Berlioz veranlaßte Legouvé, Chopin kennen zu lernen: „Denn er ist ein Mensch, wie Sie einen solchen noch nie gesehen haben, einer, den Sie nie vergessen werden.“ Er war eine orchideenhafte Individualität.

Bei so viel persönlicher Verfeinerung blieb er doch ein pünktlicher Mensch, der seine Gewohnheiten treu

und unverändert beibehielt. Er stand immer in Berührung mit vornehmer Gesellschaft, wo sich seine natürliche Würde noch erhöhte. Chopin war Aristokrat – es gibt dafür kein anderes Wort – und es lag ihm nicht viel daran, mit Musikern kollegial zu verkehren. Eine gewisse Steifheit und Schroffheit machten ihn nicht gerade beliebt. Beim Unterricht wurde er warm; der ernste Künstler in ihm erwachte, alle Zurückhaltung in seiner Rede, alle höflichen Unwahrheiten mußten der Begeisterung weichen. Seine Schüler vergötterten ihn. In diesem Gefühl waren sie wirklich alle einig. De Lenz ist Chopins strengster Kritiker und war ihm nicht besonders gewogen. Diese Abneigung beruhte auf Gegenseitigkeit, denn der Pole glaubte seinen Schüler von Liszt angestellt, um ihn über seine Methode auszuhorchen. Das hat man mir in Paris erzählt.

Chopin war ein ausgezeichneter Lehrer. Unter seinen Schülern befand sich freilich nur ein einziges Genie, der kleine Filtsch, jener ungarische Knabe, von dem Liszt sagte: „Wenn der einmal spielt, dann sperre ich die Bude zu.“ Der Knabe starb 1845 als Fünfzehnjähriger. Auch der im gleichen Jahre verstorbene Paul Günsberg war sehr begabt. Als Filtsch einmal das E-moll-Konzert des Meisters prächtig gespielt hatte, nahm ihn Chopin in eine Musikalienhandlung mit, und schenkte ihm den Klavierauszug von Beethovens Fidelio. Das Talent dieses jungen Schülers schätzte er sehr hoch. Lindsay Sloper und Brinley Richards studierten bei Chopin. Caroline Hartmann, Gutmann, Lysberg, Georges Mathias, Miß O'Meara, viele polnische Edeldamen, Delphine Potocka, Frau Streicher, Carl Mikuli, Madame Rubio, Madame Peruzzi, Thomas Tellefsen, Casimir Wernik, Gustav Schumann, Werner Steinbrecher und viele andere wurden ausgezeichnete Pianisten. Ob der Amerikaner Louis Moreau Gottschalk auch sein Schüler gewesen ist? Seine Freunde behaupten es, aber Niecks erwähnt ihn nie. Ernst Pauer stellt es als zweifelhaft hin. Wir wissen, daß Gottschalk in Paris bei Camille Stamaty gelernt hat, und im Jahre 1847 zuerst öffentlich auftrat. Das war kurz vor Chopins Tod, da dessen Interesse an der Musik schon sehr abgenommen hatte. Zweifellos hat Gottschalk vor Chopin spielen dürfen. Er war es, der die Musik des polnischen Komponisten in Amerika zuerst einführte.

Chopin achtete besonders auf den Anschlag, und gab Clementis Präludien als erste Aufgabe. „Bellt ein Hund?“ rief er, wenn der Schüler zu scharf ins Zeug ging. Er lehrte die Skalen staccato und legato spielen, und begann stets mit E-dur. Biegsamkeit, Ruhe und Grazie waren seine Hauptziele; Steifheit und Härte im Ton ärgerten ihn. Die Komponisten, die er durchnehmen ließ, waren Clementi, Moscheles und Bach. Bevor er in einem Konzert spielte, schloß er sich ein und übte. Aber nicht Chopin, sondern Bach!, einzig und allein Bach. Die absolute Unabhängigkeit der Finger, die Treffsicherheit im Anschlag und in der Tonfarbe sind ja am besten durch das Spiel der Präludien und Fugen von Bach zu erreichen. Chopin begann eine Methode auszuarbeiten, die jedoch nie vollendet wurde. Seine Schwester gab das Manuskript nach seinem Tode der Fürstin Czartoryska. Es ist nur ein Fragment. Aus der Übersetzung der Janotha verdient eine Stelle zitiert zu werden:

„Keiner wird die Ungleichheit in der Kraft bei Noten einer Skala bemerken, wenn sie sehr schnell und gleichmäßig gespielt wird, gleichmäßig hinsichtlich der Zeitdauer. Eine gute Technik strebt danach, nicht alles im gleichen Ton zu spielen, sondern eine schöne

Anschlagsqualität und eine vollkommene Schattierungsfähigkeit zu erreichen. Lange Zeit hindurch haben die Klavierspieler der Natur entgegengearbeitet, indem sie versuchten, jedem Finger die gleiche Kraft zu geben, während im Gegenteil jedem eine besondere Rolle anzuweisen wäre. Der Daumen hat die größte Kraft, weil er der dickste und der beweglichste Finger ist. Dann kommt der gegenüberstehende kleine Finger. Die Hauptstütze der Hand ist der Mittelfinger und wird vom Zeigefinger assistiert. Der vierte ist eigentlich der schwächste. Was diesen siamesischen Zwilling des Mittelfingers betrifft, so versuchten manche Pianisten, denselben mit all ihrer Macht dazu zu zwingen, unabhängig zu werden. Das ist unmöglich und auch gar nicht notwendig. Es gibt dann noch viele andere Qualitäten des Klanges, geradeso wie es mehrere Finger gibt. Der Schwerpunkt soll darin bestehen, die Verschiedenheiten auszunützen; das ist die Kunst des Fingersatzes."

Mir erscheinen diese Worte als die praktischsten Wahrheiten, die jemals von einem Lehrer ausgesprochen wurden. Pianisten vergeuden Tausende von Stunden mit dem Versuch, unbiegsame Muskeln zum Gehorsam zu zwingen. Chopin hat alles selbst herausgefunden, hat den Zeitverlust und die Einbuße an Kraft eingesehen. Ich kann seinen Rat auf das wärmste empfehlen. Er war bezüglich des Fingersatzes sehr genau, doch seine Neuerungen entsetzten die Puristen. „Spielen Sie nach Ihrem Gefühl", war sein Leitspruch, eine vielleicht etwas gefährliche Vorschrift für Anfänger. Seine Schüler mußten die vorsichtig nach der Schwierigkeit abgestuften Konzerte und Sonaten von Beethoven, Mozart, Scarlatti, Field, Dussek, Hummel, Mendelssohn, Weber und Hiller spielen, und die vierhändigen Stücke und Tänze von Schubert üben. Liszt stand nicht sonderlich in seiner Gunst, was begreiflich ist,

da dieser zu Chopins Lebzeiten kaum anderes als brillante Paraphrasen geschrieben hatte. Die Musik des späteren Liszt ist natürlich etwas ganz anderes.

Auf Chopins Genialität in der Verwendung des Pedals, seine Erkenntnis der Möglichkeiten, dasselbe zu subtilsten Vibrationen zusammengehöriger Saiten in den Obertönen zu benutzen, werde ich noch zurückkommen. Rubinstein sagte:

„Chopin war der Barde, der Rhapsode, der Geist, die Seele des Klaviers. Tragisch, romantisch, lyrisch, heroisch, dramatisch, fantastisch, seelenvoll, süß, träumerisch, glänzend, groß, schlicht — alle erdenklichen Empfindungsausdrücke sind in seinen Werken enthalten, sie alle singt sein Instrument."

Chopin ist erst wenige Jahrzehnte tot. Doch sein Ruhm hat das halbe Jahrhundert leicht überdauert, und unsere Urenkel werden ihn sicherlich ebenso innig lieben wie wir. Die sechs Buchstaben, aus denen sein Name gebildet wird, steigen geisterhaft aus jedem Flügel hervor. Chopin und die moderne Klaviermusik, das moderne Klavierspiel sind untrennbar, und man kann die Zeit nicht ausdenken, da die beiden geschieden würden. Chopin war der größte Interpret seiner eigenen Werke; nach ihm kamen die Giganten späterer Tage, Liszt, Tausig und Rubinstein.

Er besaß niemals so bildungsfähige Schüler wie Liszt, und hat doch einige ausgezeichnete Klaviervirtuosen herangebildet. Sie alle hielten oder halten noch — die alte Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht — seiner Tradition die Treue, doch vermag keiner zu sagen, was eigentlich Chopins Tradition gewesen. Als ich Anton Rubinstein zuletzt hörte, spielte er Chopins Kompositionen unnachahmlich. Ich werde niemals die Balladen, die zwei Polonaisen Fis-moll und As-dur, das B-moll Prélude, den A-moll „Winterwind", die beiden C-moll Etüden und die F-moll Fantasie vergessen.

Trotzdem spielten sich Chopins Schüler in Paris als Gerichtshof auf, da Rubinstein dort seine historischen Konzerte gab, und sträubten sich, ihn als Interpreten anzuerkennen. Sein Anschlag sei zu reich und voll, sein Ton zu laut gewesen. Chopin hatte für Liszts Auffassung seiner Musik nichts übrig, und erbebte doch, als er ihn seine Eroica-Polonaise gewittern hörte. Ich bezweifle, daß der tadellose Künstler, der vorbildliche Chopinspieler Karl Tausig dem Komponisten gefallen hätte. Chopin spielte, wie es ihm seine momentane Stimmung eingab, zur Verzweiflung und zum Entzücken seiner Hörer. Rubinstein wußte mit der Koda der Barcarolle — ach, welch ein Wunderwerk! — tausend Teufelskünste auszuführen, was jedoch Sir Charles Hallé als „geschickt, aber nicht chopinesk“ bezeichnete. Und Hallé hörte Chopin bei seinem letzten Pariser Konzert im Februar 1848 gerade die beiden Fortepassagen in der Barcarolle „pianissimo mit allen erdenklichen dynamischen Feinheiten“ spielen. Das ist die Art, in der Rubinstein die Koda auffaßte, und sein Pianissimo glich einem Flüstern. Bülow hämmerte zu stark auf dem Klavier, um die poetischen Qualitäten Chopins zu offenbaren, trotzdem er diesem in seiner geistigen Eigenschaft gerecht wurde. Auch war sein Anschlag nicht schön genug. Die slawischen und magyarischen Rassen sind die berufensten Chopininterpreten. Wir brauchen nur an Liszt, den Herrlichen, an Rubinstein, den Leidenschaftlichen zu denken. An Tausig, der in seiner Person alle Elemente der künstlerischen Größe vereinte, an die bezaubernde und echt weibliche Essipoff, an den poetischen Paderewski, an Pachmann, den Fantastischen, an Joseffy, den Subtilen, und an den phänomenalen Rosenthal.

Frédéric François Chopin gehörte zu den ganz großen Pianisten. Er spielte, wie er komponierte: einzig. Be-

geistert bezeugen dies alle seine Zeitgenossen. Seine Skalen waren wie Perlen, sein Anschlag voll, süß, weich und singend, seine Technik kannte keine Schwierigkeiten: das machte seine Künstlerschaft auf dem Klavier aus. Er vergeistigte sein Instrument, bis der Ton etwas Unirdisches erhielt, das mit seiner ursprünglichen Natur nichts Verwandtes hatte. Sein Pianissimo war ein bezauberndes Flüstern, sein Forte erschien durch den Gegensatz mächtig, weil die Abstufungen zahllos waren, und seine Dynamik sich immer anders färbte. Der elbische Klang seines Spiels, die hauchzarte Harmonie, der fließende Ton, die Pedalisierung — all das war das Werk eines Genies, das lebenslang an sich gearbeitet. Die rührende All-Liebe, die aus seinem Anschlag strömte, schenkte den Hörern ungeahnte Freude, dem Übernatürlichen verwandt. Das ist aus den Berichten der Kritiker, der Berufsgenossen und der Freunde zu entnehmen. Sein Vortrag muß hypnotische Macht besessen haben, die Hörer in jene Stimmungen zu zwingen, die der Dichter just beschwören wollte. Alle Überlieferungen hierüber tragen den Stempel überschwenglicher, überhitzter Begeisterung. Kristallene Perlen, auf brennenden, rotglühenden Samt gefallen, tausend und tausend Farbenspiele eines endlos wirbelnden Kaleidoskops, silberner Glockengesang: das ist so ein kleiner Auszug der enthusiastischen Berichte. War es nicht Heine, der Thalberg einen König, Liszt einen Propheten, Chopin einen Dichter, Herz einen Anwalt, Kalkbrenner einen Minstrel, Madame Pleyel eine Sybille und Döhler — einen Pianisten nannte? Die Klarheit, die Glätte und die Leichtigkeit von Chopins Spiel standen eigentlich im Zusammenhang mit seiner Körperbeschaffenheit. Seine poetische Melancholie, seine Hoheit, seine fantastische Gemütsart wußten mehr auszudrücken als sinn-

liche Süße. Chopin besaß bekanntlich auch Vorzüge, die nur für den Salon bestimmt waren. Und da spielte er manchmal mit Eleganz, mit glänzender Koketterie. Doch er hatte dunkle Stunden, in denen ihm die Klaviatur zu eng wurde, und seine Ideen zu mächtig, um sie auszusprechen. Dann setzte er seine Zuhörer in Staunen und Schrecken. Das waren seltene Augenblicke. Seine Launenhaftigkeit spiegelt sich in seinen vielfarbigen Tondichtungen, in seinen kapriziösen Rhythmen. Das Instrument erbebte in diesen neuen, fremden Tönen, wie in Paganinis Händen die Geige erzitterte. Es war ein Märchentraum, ein betörendes, verführerisches Gedicht. Man nannte ihn den Ariel, die Undine des Klaviers. In seiner Musik war ja etwas Unfaßbares, Fließendes, Nebelhaftes, Luftiges, das sich der Analyse entzog und die hartgesottensten Kritiker verblüffte. Die Neuheit seiner Art gehört zu den Gründen, aus denen er ein „talentierter Amateur" genannt wurde, und noch heute betrachten ihn viele Musiker als geschickten Erfinder von Klavierpassagen und reichen Notenfiguren, statt ihn als das anzuerkennen, was er wirklich ist – einer der kühnsten Harmoniker seit Bach.

Chopins kleine, magere, biegsame Hand, mit den schlanken Gelenken war imstande, Dezimen mit Leichtigkeit zu spannen. Um sich davon zu überzeugen, muß man nur seine erste Etüde prüfen. Sein Handgelenk war außerordentlich nachgibig. Stephen Heller meinte „es sei ein wunderbarer Anblick gewesen, Chopins Hände an der Arbeit zu sehen, wie sie sich spannten und dehnten, und ein Drittel der Klaviatur umfaßten. Es sah aus, als öffne eine Schlange ihren Rachen, um ein Kaninchen lebendig zu verschlingen". Er spielte die Oktaven der Polonaise in As pianissimo und mit größter Leichtigkeit. Wo bleibt da die „Tradition",



Chopins Hand

wenn wir als Gegensatz die dröhnenden Schläge Rosenthals in diesem Teil der Polonaise vernehmen? Von Karl Tausig sagt Weitzmann: daß „er den romantischen, sentimentalen Chopin von seinem Weltschmerz befreite, ihn in seiner schöpferischen Urkraft, in dem Reichtum seiner Fantasie zu zeigen wußte“. In Chopins Musik sind viele Pianisten, viele Stile möglich, und alle sind korrekt, wenn sie poetisch und musikalisch, logisch und von individueller Wahrhaftigkeit sind. In dem Kapitel, das ich den Mazurkas widme, spreche ich von seinem Rubato und mache auch den Versuch, den „żal“ seiner Musik und seines Spiels zu definieren.

Solange Chopin sich wohl fühlte, benützte er ein Pleyelklavier, als er krank war, einen Erardflügel. Auch das scheint mir von Liszt erfunden zu sein. Chopin behauptete, daß er den Erardflügel sehr gerne hätte, aber in Wahrheit bevorzugte er die Pleyelklaviere mit ihren verschleierten Tönen. Was hätte er nicht auf dem modernen Konzertflügel des zwanzigsten Jahrhunderts ausführen können!

In dem Zimmer, das die Maison Pleyel dem Andenken des Künstlers gewidmet hat, steht das Klavier, auf dem Chopin die Préludes, das G-moll-Nocturne, den Trauermarsch, die drei Etüden, die nicht im Heft enthalten sind, die A-moll-Mazurka, die Tarantella, die Fantasie in F-moll und das Scherzo in H-moll komponiert hat. Ein Messingtäfelchen an der Innenseite des Instruments erinnert an diese Tatsache. Das Klavier ist noch in gutem Zustande, sowohl was den Ton als auch die Leistungsfähigkeit des Pedals betrifft.

Mikuli behauptet, daß Chopin im Cantabile einen „mächtigen“ Klang aufbringen konnte. Jedenfalls hat er eine ungewöhnliche Fähigkeit besessen, den Ton zu bilden, aber es war nicht der orchestrale Ton unserer

Tage. Wie konnte das überhaupt der Fall sein, da doch in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die französischen Klaviere auf leichten Anschlag und zarten Klang berechnet waren. Chopin suchte nach qualitativen und nicht nach quantitativen Vorzügen. Jeder seiner zehn Finger war eine fein differenzierte Stimme, und diese Stimmen konnten zuweilen wie die Geheimnisse einer Mondnacht raunen und singen.

Rubinstein meint, daß in Chopins Werken alle Bezeichnungen für den Gebrauch des Pedals falsch wären. Ich glaube, daß keine Ausgabe jemals die richtige Bezeichnung wiederzugeben imstande ist, denn hier kommt ja nur die persönliche Note in Frage. Außer einigen grundlegenden Regeln zum Gebrauch des Pedals können keine pädagogischen Vorschriften für die geheimnisvolle Kunst des Nuancierens in Anwendung gebracht werden.

Fast alle Bilder Chopins sind voneinander grundverschieden. Da haben wir die Porträts von Ary Scheffer, von Vigneron, das Mathias besonders lobte, die Medaille von Bovy, die Zeichnung von Duval und die Kopfstudie von Kwiatkowski. Delacroix versuchte mit seinem machtvollen Pinsel Chopins wechselnden Gesichtsausdruck in einem Ölporträt festzuhalten. Felix Barrias, Franz Winterhalter und Albert Graefle haben dasselbe mit mehr oder weniger Erfolg angestrebt. Anton Kolberg malte Chopin in seiner Reife 1848–49, Kleczyński reproduziert das Bild. Ich habe die Medaille von Clésinger am Père Lachaise gesehen. Sie ist sehr mittelmäßig und leblos. Kwiatkowski hat etwas von Chopinschem Geist in den Holzschnitt aufgenommen, der in dem ersten Bande der Nieckssschen Biographie zu finden ist. Das Porträt Winterhalters in Hadows Buch zeigt zu semitische Züge, und das Graefles wirkt

etwas unheimlich. Das ist wohl der tote Chopin. Die Nase aber scheint der Gesichtsvorsprung eines Vogels der Vorwelt zu sein, sie ist viel zu gebogen. Das „Echo Muzyczne“ (Warschau, Oktober 1899), das in polnischer Sprache vom „17. Pazdziernika“ datiert ist, hat ein Bild des siebzehnjährigen Komponisten gebracht. Die Abbildung zeigt einen gedankenvollen, poetischen, aber unschönen Jungen, dessen Haare sich über einer feingezeichneten Stirn kräuseln, mit femininem Mund, großer Adlernase, feingeschnittenen Nasenlöchern, um den schlanken Hals einen Kragen à la Byron. Im ganzen ein interessantes Bild, und wie die Wiedergabe Chopinscher Werke selten befriedigt, so ist ein authentisches Porträt Chopins außerordentlich selten zu finden.

Da es ziemlich schwierig war, die Identität der Gräfin Delphine Potocka festzustellen, so wandte ich mich im Jahre 1899 an Jaroslaw de Zieliński, einen Pianisten aus Buffalo im Staate Neuyork, eine Autorität bezüglich aller polnischen und russischen Musiker und slawischer Musik. Hier die Tatsachen, die er mir mitzuteilen so freundlich war: „Im Jahre 1830 kamen drei schöne polnische Frauen nach Nizza, um dort den Winter zu verbringen. Es waren die Töchter des Grafen Komar, des Verwalters bei dem reichen Grafen Potocki. Alle drei Damen hatten ungewöhnliche Geistesgaben. Sie beherrschten mehrere europäische Sprachen, zeichneten und malten vorzüglich und sangen auch vortrefflich. Sie brauchten nur Geld, um wirklich als Königinnen der Gesellschaft hervorzutreten. Auch das konnten sie bald erringen, und damit auch einen hohen Rang und Namen. Ihre graziösen Manieren und ihre Schönheit gewannen ihnen die Herzen von drei Edelleuten, die zu den mächtigsten ihrer Zeit gehörten. Marie heiratete den Prinzen

von Beauvau-Craon, Delphine wurde Gräfin Potocka, und Natalie Marquise Medici Spada. Die letztgenannte starb in jungen Jahren als Opfer der Nächstenliebe in Rom an der Cholera. Die beiden andern Schwestern lebten in Paris und wurden durch ihre Prachtliebe und Eleganz berühmt. Ihre luxuriösen Hotels waren den bedeutendsten Männern ihrer Zeit geöffnet. Chopin kam, um mit einer Verehrung begrüßt zu werden, die nicht nur seinem Genie galt, die sich mit zarter, schwesterlicher Freundschaft vereinte, und eine der größten Tröstungen seines Lebens geblieben ist. Der liebenswürdigen Prinzessin Beauvau widmete er seine berühmte Polonaise in Fis-moll op. 44, die in dem brillanten bravourösen Stil geschrieben ist, wie ihn erstklassige Pianisten fordern. Delphine Potocka widmete er den lieblichsten seiner Walzer op. 64 Nr. 1, den Joseffy zu einer Terzen-Etüde umwandelte."

Das Bild der Gräfin Potocka in der Berliner Galerie hat keinerlei Beziehungen zu Chopins treuester Freundin.

Eine andere Geschichte des Grafen Tarnowski berührt auch eine Potocka-Episode. „Chopin verstand und liebte die Charakteristik einzelner Personen in Tönen wiederzugeben. Damals war es Sitte, die Eigenart einer Gesellschaft in sogenannten ‚Porträts' aufzuzeichnen, eine Übung, die geistvollen Menschen Gelegenheit gab, ihre Menschenkenntnis und die Feinheit ihrer Beobachtung bewundern zu lassen. Chopin vergnügte sich nun darin, auf dieser Basis musikalische Porträts zu entwerfen. Er sagte nicht, an wen er eben dachte, illustrierte die Eigenschaften einiger Anwesenden und tat dies auf dem Klavier mit so großer Klarheit und Gefühlssicherheit, daß die Hörer immer erraten konnten, wen er meinte, deshalb also die Ähnlichkeit seiner musikalischen Zeichnung anstaunen

mußten. Mit dieser Gewohnheit verknüpft sich eine kleine Anekdote, die etwas von seinem Geist und Witz enthüllt, seinen Sarkasmus verrät.

Als Chopin die größte Popularität, den höchsten Glanz seiner Laufbahn im Jahre 1835 erreicht hatte, spielte er musikalische Porträts in einem polnischen Salon, in dem die drei Töchter des Hauses bisher widerspruchslos als die Königinnen des Festes anerkannt wurden. Nachdem einige der Porträts viel Beifall gefunden hatten, erbat Delphine Potocka auch das ihre. Statt zu antworten, nahm ihr Chopin den Schal von den Schultern, breitete ihn über die Klaviatur und begann so zu spielen. Damit bewies er seine tiefe Kenntnis der Charaktereigenschaften dieser glänzenden und berühmten Königin der Mode. Er war imstande, sie zu zeichnen, ohne auf die Tasten sehen zu müssen. Auch wollte er damit ausdrücken, daß sich diese Seele verbarg unter den Schleiern und Girlanden des eleganten weltlichen Lebens, wie der Schal, das Symbol der Eleganz und der Mode jener Tage, die Töne des Klaviers dämpfte.'"

Chopin gab seinen Werken nur allgemeine Bezeichnungen; Balladen, Scherzi, Etüden, Préludes und ähnliche Namen. Seine Musik klingt darum noch besser, denn der Hörer ist nicht gezwungen, sich einer gewissen Stimmung zu unterwerfen, die Musik kann ihren eigenartigen Zauber frei ausüben, ohne literarische Krücken für fantasielose Gemüter zur Verfügung zu haben. Dr. Niecks gibt uns Beispiele, wie der findige Verleger, dem gewiß jeder Humor abging, an Chopinschen Kompositionen gesündigt. So nannte er das Rondo op. 1 „Adieu à Varsovie"; die Variationen op. 2 wurden zu: „Hommage à Mozart"; die Introduktion und die Polonaise op. 3 für Klavier und Violoncell nannte man: „La Gaité";

das Rondo à la Mazur op. 5 taufte er — man denke! — „La Posiana“, die Nocturnes op. 9 „Murmures de la Seine“; die Nocturnes op. 15 „Les Zéphirs“, den Walzer op. 18 „Invitation à la Valse“; den Bolero op. 19 — ein so durch und durch polnischer Bolero — „Souvenir d'Andalousie“; das erste Scherzo op. 20 — welch ein Mißgriff — „Le Banquet Infernal“; die G-moll Ballade „Ballade ohne Worte“; die Nocturnes op. 27 „Les Plaintives“, das Scherzo Nr. 2 in B-moll — das nichts weniger als eine Meditation ist! — „La Méditation“; die Nocturnes op. 32 „Il Lamento e la Consolazione“; die Nocturnes op. 37 „Les Soupirs“; und die Polonaisen op. 40 „Les Favorites“. Im übrigen ist gerade diese C-moll-Polonaise des erwähnten Heftes weder früher noch später vom Publikum bevorzugt worden. Die Mazurkas wurden für gewöhnlich „Souvenirs de la Pologne“ betitelt.

Zum Andenken an den fünfzigsten Todestag Chopins wurde am 17. Oktober 1899 in Warschau eine Medaille geprägt, die auf der Aversseite ein künstlerisch ausgeführtes Profil des polnischen Tondichters trägt. Die Zeichnung stellt auf der Reversseite eine lorbeerumwundene Leier dar, unter der die ersten Takte der Mazurka in As-dur zu lesen sind. Am Rande ist noch der Name des großen Komponisten, mit seinem Geburts- und Todesdatum. Paderewski steht an der Spitze einer Gemeinde, deren Ziel es ist, die Asche des Pianisten von Paris nach Warschau überführen zu lassen, doch es scheint fraglich, ob das gelingen kann. Paris wird sich wohl weigern, die teuern Gebeine herzugeben.

Chopins akustische Parallelismen sind nicht so lebensvoll, nicht so konkret wie die Wagners. Auch sind sie nicht so dramatisch, so in die Augen springend. Jedenfalls braucht man nicht zu viel Einbildung, um „die Trommeln und die Hufschläge dreier Siege“ in der Eroica-Polonaise oder dem Fis-dur-Impromptu zu hören. Die Rhythmen der Berceuse und der Barcarolle sind suggestiv genug; in seinen Kadenzen regnet es wirkliche Tautropfen, in der A-moll-Etüde pfeift der Wind ganz naturgetreu. Von seiner A-moll-Etüde sagte Chopin: „Denken Sie sich einen kleinen Schafhirten, der sich vor dem nahenden Sturm in eine schützende Höhle flüchtet. In der Ferne rauscht der Wind und plätschert der Regen, während der Schäfer seiner Flöte eine ganz zarte Melodie entlockt.“ Diese Worte werden von Kleczyński zitiert. So hören wir ein Geflüster in der nächsten Etüde in F-moll, während im Walzer, in der Mazurka, der Polonaise, dem Menuett, dem Bolero, der Écossaise, dem Krakowiak und der Tarantella der Symbolismus des Tanzes in all seiner Eigenart prachtvoll zum Ausdruck kommt. Die Glocken des Trauermarsches, der elbische Charakter des letzten Satzes aus der B-moll-Sonate, die reizende Schmetterlingsetüde in Ges op. 25, das Wispern der Äolsharfen in der Etüde in Es op. 10, das Klirren der Silberhufe in der F-dur-Etüde op. 25, die flackernde Flammenmelodie der C-dur-Etüde Nr. 7 op. 10, das Spinnrad in der Valse in Des und das Brausen des Zyklons in chromatischen Doppelnoten im Es-moll-Scherzo — das sind nicht konstruierte Nachahmungen der Natur, sondern spontane Transpositionen von echten, ursprünglichen Naturerscheinungen in idealste Musik.

Chopins System — insofern man es überhaupt ein System nennen kann — in der Erfindung von Kadenzen, Fiorituren und Ornamenten könnte auf östliche Einflüsse, auf den Orient zurückgeführt werden. H. E. Krehbiel zitiert in seinen „Studien über die Volksmusik“ die Beschreibung „einer rhapsodischen

Figur, „alap“, die, nachdem sie verschiedene Passagen ad libitum ausführte, wieder zur Melodie zurückkehrt, und dabei so viel Grazie entwickelt, als wäre sie von ihr niemals getrennt gewesen, während die musikalische Begleitung fortgesetzt das gleiche Tempo eingehalten hat. Diese Passagen sind nicht integrierende Bestandteile der Melodie, sie werden als Verschönerungen aufgefaßt, nach Geschmack von dem Sänger angewendet, und der Vortragende ist nur an die eine Norm gebunden, einzig und allein die zu der Melodie nötigen Töne zu verwenden, und das Zeitmaß sorgsamst einzuhalten.“

Chopin hat keine Schule gegründet, trotzdem er alle Möglichkeiten des Klavierspiels in neue Bahnen lenkte. Im Spiel und in der Komposition kann man nur den deutlichen Wegweisern seiner Erfindungen folgen, denn seine Auffassung war wohl eine Besonderheit, aber keine Methode. In gewissem Sinn waren Liszt, Rubinstein, Mikuli, Zarembski, Nowakowski, Xaver Scharwenka, Saint-Saëns, Scholtz, Heller, Nicodé, Moritz Moszkowski, Paderewski, Stojowski, Arensky, Leschetitzky, die beiden Wieniawski, und eine ganze Gruppe jüngerer Russen, wie Liadoff, Scriábine und andere seine Nachfolger, die Erben seiner Art. Sogar Brahms verrät in seiner Fis-moll-Sonate und in seinem Es-moll-Scherzo den Chopinschen Einfluß. Ohne ihn wäre ein großer Teil der modernen Musik undenkbar.

Trotzdem gibt es keine wirkliche Chopin-Schule. Henselt war nur ein Deutscher, der schlummernd von Chopin träumte. Er hatte mit der Thalbergischen Euphonie eine technische Auffassung verknüpft, die Chopins Wesensart fast gleichkam, doch seine Sentimentalität beschwerte ihn. Rubinstein nannte Chopin die Inkarnation der dritten Kunstepoche. Jedenfalls



Chopin

Radierung von Stas Stattler nach dem Porträt Ary Scheffers

hat er eine Epoche abgeschlossen. Chopins Musik wäre zu parfümiertem Impressionismus degradiert worden, hätte sie einen weniger starken rhythmischen Impuls und einen geringeren Formensinn besessen. Die französische Klavierschule seiner Zeit, die ja auch die Schule unserer Tage geblieben ist, gefiel sich zu sehr in Anbetung kalter Ausschmückung, gefühlloser Ornamentik. Der Meister wies manche Maniriertheit auf — welcher große Künstler hat sie nicht — aber sein Hellenismus bewahrte ihn wie Heine vor aller Verschwommenheit. Er ist kein Landschafter, versteht aber, wenn es sein muß, geschickt nach der Natur zu zeichnen. Er bringt feine, künstlerische Töne auf für die Atmosphäre, die frische Abendluft, und gilt es das Übermenschliche zu schildern, zeigt er sich befähigt, mit unseren Nerven die unwahrscheinlichsten Zauberkunststücke anzustellen. Man muß sich nur erinnern, daß in Chopins Jugendtagen die Byronsche Pose, die Anbetung des Grandiosen und des Schrecklichen vorherrschte. Dafür zeugen am besten die Bilder von Ingres und Delacroix, — und daß Jean Paul mit seinem Herzblut schrieb, vermischt mit Mondschein und Tränen. Chopin konnte sich den Todsünden seiner Generation nicht völlig entziehen. Als Mensch war er ein wenig Poseur — trug er doch sein Bärtchen nur auf einer Seite des Gesichtes, der beim Konzert dem Publikum zugewandten, gewiß ein Anflug von Snobismus — aber er blieb doch immer ein Verächter der Pseudokunst. Er war aufrichtig, und daß er sich ganz erhalten hat, während manches von Mendelssohn, vieles von Schumann und der halbe Berlioz von der Zeit verdrängt wurden, ist der sicherste Beweis seiner Lebenskraft. Den Früchten seiner Versuche in der Tonbildung begegnen wir in der modernen Schule der Klaviervirtuosen, der Opernkom-

ponisten und der Symphoniker. Ich weiß nicht, ob Chopin zu der Entwicklung und zu der Vervollkommnung der neuen enharmonischen Skalen, der „homotonen Skalen“ beigetragen hat. Diesen Tonleitern prophezeit M. A. de Bertha den größten Einfluß auf die Zukunft der Musik. Er schreibt:

„Die Melodie bewegt sich mit leichter Grazie auf den engen Stufen der enharmonischen Skalen; jetzt wird sie durch Nebelschleier hindurch vom magischen Licht des Abendhimmels beleuchtet, und schwebt über die Grenzen der Dur- und Moll-Tonarten, dann scheint sie wieder als Grabgesang aus dem Herzen der Erde aufzuklingen. In langsamem oder in schnellem Tempo nimmt sie den Ausdruck der schicksalsschweren Unmöglichkeit an, denn die Gesetze der Mathematik sind ihr vorangeeilt, und immer umwebt sie eine Atmosphäre voll stolzer Steifheit. In der Schwermut wie in der Leidenschaft bewahrt sie die Reflexlinien einer primitiven Ursprünglichkeit, die der homotonen Skala trotz ihrer erkünstelten Zusammensetzung eigen ist.“ Aber all das wird erst in künftigen Tagen Wirklichkeit werden, sobald unsere einfache Klaviatur von einer komplizierten vielstufigen Jankoklaviatur verdrängt sein wird, wenn die orientalische „Srootis“ Krehbiels in Anwendung kommt, und Apthorps Vorschlag befolgt sein wird, überhaupt keinen Violinschlüssel im Klavierspiel, keine Tonart und kein Tempo zu verwenden. Dann mag vielleicht ein neuer Chopin erstehen, — was ich wohl bezweifle.

Trotz seiner individuellen Behandlung des Klaviers darf nicht vergessen werden, daß Chopin unter der Einwirkung der Sontag und Paganinis sowohl die menschliche Stimme als auch den Geigenton auf dem Klavier nachahmte. Sein Lyrismus ist tief menschlich,

während das Portamento, die Stakkati, die Läufe, Triller und unbeschreiblich zarten Tonfiguren in das Gebiet der Violine gehören. Wagner sagte zu Dannreuther — siehe Fincks „Wagner und seine Werke“ —, daß „Mozarts Musik und Mozarts Orchester die vollkommenste Vermählung sind; ebenso vollkommenes Gleichgewicht besteht bei Palestrinas Chor und Kontrapunkt, und ich finde eine ähnliche Verwandtschaft bei Chopins Klavierspiel und einigen seiner Etüden und Préludes. Mir liegt nichts an dem Chopin der Damen; in dem steckt zu viel vom Pariser Salon, aber er hat uns viele Dinge gegeben, die höher stehen als der Salon“. Diese Äußerung ist nicht frei von einer erklärlichen Herablassung. Erinnern wir uns hier an Chopins stille Geringschätzung Schumanns. John F. Runciman, der englische Kritiker, behauptet, daß „Chopin nur in Klaviergedanken und am Klavier gedacht hat. Wenn wir also Chopins Orchestermusik oder Wagners Klaviermusik hören, so erkennen wir, daß keiner darin seine Muttersprache gesprochen — die Sprache, für die ihn die Natur erschaffen“. In dem Kapitel: „Chopin und die Kranken“ bewährt sich Runciman als feiner Psychologe:

„Einige der größten und wunderbarsten Musiker unseres Jahrhunderts waren von schweren körperlichen Leiden bedrängt, wodurch ihre irdische Hülle lebensuntauglich wurde. Der Wunderbarste von ihnen ist Schubert gewesen, aber Chopin kommt ihm sehr nahe ... Er hat weniger geschrieben, viel weniger als Schubert, aber wenn er auch in der Opuszahl zurückblieb, so ist seine Vollkommenheit doch staunenswert. Ob er uns nun fieberhaft kommt, voll Trauer, mit Totenliedern oder in friedlich reiner Schönheit, nicht eine einzige Phrase ist von geringerer Glätte, als die andern, alle sind sie bis zur letzten Möglichkeit

gefeilt und geschliffen. Es ist einzigartige Musik; trotzdem aber kranke, vergiftete Musik."

„Liszts Einschätzung der technischen Bedeutung von Chopins Werken ist nicht uneingeschränkt. Chopin hat die Kunst, das Pedal zu gebrauchen, in ein System geschlossen, hat uns gezeigt, wie beide Pedale zu verwenden sind, um wunderbare Farbenwirkungen hervorzurufen, die in der Ausführung seiner Werke so notwendig erscheinen", schreibt B. I. Henderson. „Das harmonische Schema der einfachsten Kompositionen Chopins ist ein Wunder an Originalität und musikalischer Lieblichkeit, und ich habe die Kühnheit, zu behaupten, daß seine Behandlung der flüchtigen Noten sehr dazu beigetragen hat, den späteren Tondichtern zu zeigen, wie die ruhelose und unendliche Harmonienfülle der Orchestermusik zu erzielen ist."

In seinen Aufsätzen über deutsche Musik bringt Heinrich Pudor für Chopin wenig Lob auf. Ihm ist Wagner durch und durch dekadent, ein Einzelner, ein Epigone, nicht ein Progone. Seine Wangen sind bleich und hohl – aber die Deutschen haben volle, rote Wangen. Ebenso dekadent ist ihm Liszt. Liszt ist ein Ungar, und die Ungarn wären nach ihm als vollkommen desorganisiertes, sich selbst überlebendes, aussterbendes Volk bekannt. Nicht weniger dekadent ist ihm, Pudor, auch Chopin, dessen Figur uns im Fleische erscheint, als wäre er ganz ohne Knochen, dieser morbide, frauenhafte, weibische, mondsüchtige, kraftlose, kränkliche, gebleichte, karamelsüße Pole. – Das klingt an Nietzsche an, der jedoch stolz war auf seine polnische Herkunft. Hören wir nun den fatalistischen Polen Przybyszewski:

„Im Anfang war das Geschlecht, außerhalb des Geschlechtes war nichts, und alles war im Geschlechte zu finden. Und das Geschlecht brachte den Geist her-

vor, aus dem die Seele geboren ward." Vance Thompson, der zuerst diese „Totenmesse" ins Englische übersetzte, schrieb: „Er malt große Gemälde in ungeheuren kosmischen Symbolen, verziert sie mit leidenschaftlichen und mystischen Andachtsworten, zeigt uns den seltsamen Kampf zwischen der erblühenden Seele und dem Geschlecht, von dem sich der Geist gerne erlösen würde." Arno Holz parodiert Przybyszewski auf folgende Weise: „In unserer Seele surren und singen die siegreichen Bakterien seltsamen Sang. Unserem Blute fehlen die weißen Blutkörperchen. Auf dem klingenden Tonbrett unseres Bewußtseins hören wir das Echo der furchtbaren Symphonie des Fleisches. In Chopin wird sie objektiv, er allein, der moderne Urmensch, sendet unsere Geister auf grüne Wiesen, er allein denkt in übereuropäischen Dimensionen. Er allein baut das zerstörte Jerusalem unserer Seelen wieder auf." Diese komischen Delirien zeigen, bis zu welchen Ausartungen man bei solch verbohrter Seelenprüfung gelangen kann.

Es wäre gut, das Wort „dekadent" und seine krankhaften Möglichkeiten scharf ins Auge zu fassen. In der Kritik besteht jetzt die Mode, den physischen und moralischen Schwächen des Künstlers übermäßige Bedeutung beizulegen. Lombroso hat diese Methode erfunden, Nordau hat sie bis zur logischen Absurdität verfolgt, und doch ist sie nichts Neues. Hazlitt hat sich schon beklagt, daß das Genie von den Dummen verrückt genannt wird. Newman schreibt in seinem Wagnerbuche, daß „die Kunst im allgemeinen und die Musik im besonderen nicht nur als Anzeichen der physischen Degeneration oder Abnormität der Künstler verdammt werden sollte. Einige der herrlichsten Werke der Kunst und der Literatur sind ja wirklich von Männern geschaffen worden, die nicht

als normal gelten können. Bei Flaubert, Maupassant, Dostojewski, Poe und vielen anderen war der Organismus mehr oder minder angegriffen, das Werk aber entbehrt nicht jenes göttlichen Einschlags, der auch den Schöpfungen abnormaler Menschen künstlerischen Ewigkeitswert verleiht.“ Newman hätte ja noch andere Namen in seine Liste einsetzen können, so die Michelangelos, Beethovens und Swinburnes. Gibt es ein großes Genie, das der Philister als normal ansieht? Die Antwort muß verneinend lauten. Der Erbfeind hat seine Angriffsmethode nur geändert; jetzt ist das Genie nicht gleich wahnsinnig, die Abnormalität ist nun abnormal verteilt, man klagt den Unglücklichen manchmal mit Recht an, moralisch und physisch degeneriert zu sein, wenn auch sein Talent dadurch nicht herabgesetzt wird. Philipp Hale frägt ganz richtig: „Warum sind wir so dagegen, dekadent genannt zu werden? Was liegt an dem Namen?“

Havelock Ellis spricht in seiner meisterhaften Studie über Joris Karl Huysmans, von dem vielfach so mißverstandenen Phänomen in der Kunst, genannt Dekadenz. „Vom technischen Standpunkte können wir von einem dekadenten Stil nur in Verbindung mit dem klassischen Stile reden. Er ist nichts als eine weitere Vervollkommnung des klassischen Stiles, eine weitere Spezialisierung; das Homogene in Spencers Phraseologie ist hier heterogen geworden. Der erste Stil ist schön, weil sich die Einzelheiten dem Ganzen unterordnen, und der zweite ist ebenso schön, weil sich das Ganze in die Einzelheiten fügt.“ Dann fährt er fort, uns in der Literaturgeschichte nachzuweisen, daß Thomas Browne, Emerson, Walter Pater, Carlyle, Poe, Hawthorne und Whitman Dekadenten sind — nicht in tieferem Sinne, sondern nur dadurch, „daß sie das Ganze zum Wohle der Glieder in Fragmente

zerlegen“. Er zitiert Nietzsche, um zu beweisen, daß „zur Zeit des Verfalls, wie er in der Evolution der Gesellschaft zu bemerken ist, wir sehr leicht die Tatsache übersehen, daß die Energie, die in primitiveren Zeiten die Bewegungen eines Volkes als Ganzes kennzeichnete, nun einfach auf die einzelnen Individuen übertragen wurde, und daß diese Überlebensgröße des Individuums in Wirklichkeit eine viel bedeutendere Summe an Energie erfordert“. Havelock Ellis sagt noch: „Jede Kunst ist die Hebung und die Senkung der Hügelkette einer rhythmischen Kurve zwischen den Extremen: Klassizismus und Dekadenz. Die Dekadenz stellt das Sinken, den Sturz, die Zerstörung vor. Wenn wir einen wirklichen Hügel hinabgehen, ist es uns nicht bewußt, daß wir etwas Schlimmeres tun, als unser Aufstieg bedeutete . . . Die römische Architektur ist klassisch und wird in ihrer byzantinischen Vervollkommnung gänzlich dekadent. San Marco ist das vollendete Beispiel künstlerischer Dekadenz. Wir müssen erkennen, daß die Dekadenz eine ästhetische, nicht eine moralische Begriffsform ist. Die Macht der Worte ist groß, doch sie darf uns nicht betören . . . Wir sind nicht dazu berufen, unsere moralische Entrüstung über den musikalischen Baßschlüssel auszudrücken.“ Dieses ganze Kapitel würde ich Lombroso, Max Nordau und Heinrich Pudor anempfehlen, die erst lernen sollten, daß „alle Verwirrung der intellektuellen Substanzen töricht ist“.

Oskar Bie urteilt über den Fall Chopin in ausgezeichneter Durchdringung des Materials:

„Chopin ist ein Dichter. Es ist eine merkwürdige Unsitte geworden, diesen Dichter unserer Jugend in die Hand zu geben. Die Konzerte und Polonaisen ausgenommen, eignet sich niemand weniger zur Jugendlektüre, als Chopin. Weil dem jungen Gemüte seine

Feinheiten pervers erscheinen müssen, ist er in den Ruf gekommen, ein Kranker zu sein. Der Erwachsene, welcher versteht, Chopin zu spielen, dessen Musik dort anfängt, wo die andere aufhört, dessen Töne die unerhörteste Souveränität in der Sprache und Musik bedeuten, der wird an ihm nichts Krankhaftes entdecken können. Chopin schlägt als Pole wehmütige Saiten an, die dem gesunden Normalmenschen nicht so zahlreich zur Verfügung stehen. Warum soll aber ein Pole weniger recht haben als ein Deutscher? Wir wissen, daß die Blüte der Kultur sich mit den ersten Reizen jenes Duftes der Verwesung mischt; denn erst, wo Reife zur Fäulnis da ist, ist überhaupt Reife da. Freilich wissen Kinder das noch nicht. Und Chopin wäre viel zu nobel gewesen, um jemals der Welt seine Krankheiten vorzuspielen. Gerade daß er sich auf der messerscharf feinen Höhe hielt, ist seine Größe.

Seine Größe ist Aristokratie. Er steht unter den Musikern da in seinem tadellosen Kleid, ein Adel vom Scheitel zur Sohle. Die sublimsten Empfindungen, an deren Verfeinerung Generationen von Familien und eine rauschende Reihe von Soireen gearbeitet haben, die letzten Dinge in unserer Seele, deren Ahnung mit dem Geheimnis des jüngsten Tages umwoben ist, haben in seiner Musik Form gefunden."

Im weiteren Verlaufe meines Buches will ich versuchen, eine Art Chopin-Variorum zu verfassen, um darin die hervorstechendsten technischen und ästhetischen Eigenschaften seiner Musik zu analysieren. Sie in Prosa wiederzugeben, die Bilder, die durch seine Kompositionen erweckt werden, in irgendeine Sprache zu übertragen, ist unmöglich, seien nun die gewählten Worte noch so poetisch. Ich bin gezwungen, gegen meine Überzeugung die technische Terminologie anderer Künste anzuwenden. Man muß zu



Chopin

(Triptychon von Ballestieri)

(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft in Charlottenburg)

diesem Zwecke W. F. Apthorps entmutigendes Diktum in seinem Buche „By the Way“ ansehen. „Die bezaubernde Fantasmagorie von Bild und Geschehnis, die wir auf der wogenden See der Musik vor uns zu sehen glauben, ist in Wahrheit nichts als eine betörende Fata Morgana, die nur aus dem Gesichtswinkel unserer Augen gesehen werden kann. Niemals kann die Musik wirklich existieren. Sie kann nur übersetzen, was in ihrem Inhalt charakteristisch und wichtig erscheint. Was wir sehen, ist nur etwas, das wir in halber Bewußtlosigkeit aus der Musik erdichtet haben, nichts was in der Musik wirklich vorhanden wäre.“

Die schattenhafte Sprache, die Chopins Seele uns gegeben, bedeutet unserer Generation doch mehr als das. Jetzt regiert das Brutale, das Realistische, das Unmögliche in der Musik. Die Vollendung der Form wird vernachlässigt, und die Programmusik hat die Kunst in die Tiefen der Anekdote herabgezerrt. Chopin predigt nicht, und er malt nicht, aber seine Kunst ist dekorativ und dramatisch, lebt sie auch auf den Höhen des Ideals. Nur in seinen polnischen Melodien berührt er die Erde und irdische Gemütsstimmung, sonst ist seine Musik reines, ästhetisches Entzücken, künstlerische Verklärung, die nicht mit ethischen oder theatralischen Botschaften belastet ist. Es ist Klang gewordene Poesie, Seele, die in Tönen redet. Was ich hier nur schwach andeuten kann, ist die Art, wie diese Musik mit den Blütenblättern einer glühenden Rose, mit dem Kelch, der zu grauer Asche verbrannt ist, mich ergreift. Ihre Analogien mit Poe, Verlaine, Shelley, Keats, Heine und Mickiewicz sind nur kritische Signale, denn Chopin ist unvergleichlich, Chopin ist einzig. „Unser Intervall ist kurz“, schreibt Walter Pater. Wenige von uns wissen es in Besonnen-

heit zu verbringen, und wenige verstehen seine breiten Rhythmen, seine fordernden Farben. Viele ertragen es mit Frivolität und Roheit, die meisten in gelangweilter, mürrischer Unterwürfigkeit. Chopin, der neue Chopin ist ein Feind der Langeweile und des Geistes, der verneint; in seiner schönen Seelentrauer, in seinem süßen Weltschmerz könnten wir reichen, unpersönlichen Genuß finden und Erlösung.

FÜNFTES KAPITEL

POET UND PSYCHOLOGE

I.

Die Musik ist ein System mystischer, sinnlicher Mathematik. Ein klingender Spiegel, die aurische Art der Bewegung, wendet sie sich in der Form an den Intellekt, ihr seelischer Inhalt wirkt auf die Empfindungen ein. Der ausgezeichnete Psychologe Ribot zaudert nicht, die Musik als die gefühlsstärkste aller Künste zu bezeichnen. „Sie wirkt wie eine Brandwunde, wie Hitze, Kälte oder eine zärtliche Berührung, und hängt am meisten mit unserem physiologischen Zustande zusammen.“

Musik ist darum die am schwersten verständliche Kunst, wenn es darauf ankommt, das Greifbare und Konkrete darzustellen; sie ist das schnellste, sicherste Mittel, um dem Gefühl nahe zu kommen. Sie ist, wie Wagner sagt, die geoffenbarte Sehnsucht, eine Sehnsucht, die fantastische Formen annimmt, und die jede Seele in individueller Auffassung interpretiert. Musik und Schönheit sind Synonyme. Ebenso wie ihre Form und ihr Inhalt unteilbar sind. Havelock Ellis ist nicht der einzige Ästhetiker, der die Vermählung von Musik und Geschlecht anerkannt hat. „Keine andere Kunst weiß uns solch alte vergessene Geheimnisse über uns selbst zu berichten . . . Die Musik wurzelt in dem mächtigsten aller Instinkte, in den primitiven Traditionen der Rasse, des Geschlechtes, die bestanden haben, bevor der Mensch gewesen ist . . . Die Schönheit ist das Kind der Liebe.“

Dante Gabriel Rossetti hat in folgendem Sonett die kaum faßbaren Empfindungen eingefangen, die in uns durch die Musik ausgelöst werden, das Gefühl, daß wir in traumhafter Vergangenheit den „Weg des Unsagbaren“ zurückgelegt hätten.

Ist es das Meer, ist es das Himmelsall,
Das Leben selbst, das mir den Atem raubt,
Da an geheime Mächte ich geglaubt,
Die abgrundwärts mich ziehn zu tiefem Fall?

Ist's Leben oder Tod? So sturmgekrönt
Braust meine Welle an den Uferboll,
Sie trotzt der wilden Fluten grimmem Groll.
Ob sie in Sicherheit den Feind verhöhnt?

Wer kennt die Straße, die ich eben kam?
Aus Flamme wurde Hauch, aus Wolke Brand.
Wer kennt die Pfade, die ich keuchend nahm,

Bis mich der sonnenheiße Südwind fand?
Was zieht mein Auge zauberkräftig an,
Webt mich in der Verzweiflung schwülen Bann?

Diese „Psychologie in Blau“ gibt der Musik ihre Macht. Sie steuert durch das Zellengewebe hindurch, geradenwegs zur Seele.

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurden zwei Männer die Beherrscher der musikalischen Empfindung: Richard Wagner und Frédéric François Chopin. Die Musik Chopins ist die berauschendste Tat, die in der Kunst je vollbracht ward. Wagner und Chopin, der Makrokosmos und der Mikrokosmos! „Wagner hat die größte unpersönlichste Synthese erreicht, da er die persönlichen Einflüsse erfaßte, die unser Leben regieren“, ruft Havelock Ellis aus. Chopin, der junge Mensch mit der schlanken Gestalt, der in rasendem Spiel auf der Klaviatur seine Seele gibt, die Seele seiner Nation, die Seele seiner Zeit, er ist der individuellste Tondichter, der jemals den Webstuhl unserer Träume in Tätig-

keit setzte. Wagner und Chopin haben ein bewegendes Element in ihrer Musik, das wilder, intensiver und feuriger ist als die Eingebung aller anderen Komponisten. Für sie existiert nicht das buddhistische Chaos, in dem sich die Formen langsam bilden, um langsam zu verschweben, ihr psychisches Tempo ist ein verzehrendes Feuer. Sie gaben ihrem Zeitalter die Stimme, sie verliehen ihm die Gestalt, und wir lauschen ihnen aufmerksam, wir hören diese vibrierenden prophetischen Stimmen, die so süß verführerisch, bardenhaft und flehentlich rufen. Chopin war in der Wahl der Form dem Ursprünglichen viel näher. In Stil und Struktur ist er naiver als Wagner, und sein Gefäß ist weniger künstlich, ist leichter zu füllen als der ungeheure Rahmen des Theaters. Das Endziel erreichen beide durch die Intensität ihrer Konzeption und ihres Lebens, trotz ihrer völligen Verschiedenheit in allem andern. Chopin besaß ein größeres melodisches und ein ebenso großes harmonisches Genie wie Wagner. Er gestaltete mehr Themen wie dieser. Er war, wie Rubinstein schrieb, einer der letzten originellen Komponisten, aber sein Schlachtfeld war nicht das Theater. Er zog die Bühne seiner Seele den luftigen Räumen des Musikdramas vor. Sein Reich war das Schauspiel des Herzens, der ewige Kampf zwischen Körper und Seele. Er schaut in die Musik mit seinem Temperament, und sie wird so unergründlich, so körperlos, daß sie uns eine vierte Dimension in der Kunst erklärlich macht. Der Raum wird hier vergessen. Bei Chopin hat man nicht, wie bei Beethoven, das Gefühl der geistigen Unendlichkeit, des Ungeheuren und des Sublimen. Bei ihm finden wir das Pathos der psychischen Distanz, doch es ist Pathos, nicht sublim. „Seine Seele war ein Stern und wohnte in den Höhen“, wenn dies auch nicht in dem Sinne Miltons

oder Wordsworths Gültigkeit hat. Zuweilen wird sein Gedanke durch eine Zartheit beflügelt, die ihn Shelley ähnlich gemacht, und er ist inmitten des Reizes der Schöpfer eines neuen Reizes. Der Zauber des Spätherbstes, die unsagbare Kadenz des Bedauerns, der Sehnsucht nach der toten Liebe ist in seiner Musik; wie John Keats ahnt er manchmal:

„Der Fenster Zauberrund blickt auf die Wogen
Der wilden See in fernstem Wunderland."

Chopin, der „Psychologe mit der subtilen Seele", ist Keats näher verwandt wie Shelley. Er ist als Künstler größer denn als Denker. Seine Philosophie beschäftigt sich mit dem Schönen, wie es Keats getan, und während er am Rande des Flusses weilt, um dem Sange des Schilfs zu lauschen, haftet sein Blick noch oft an den leuchtenden Sternen. Er ist das sensitivste Instrument der Natur und schwingt mit ihr in einer Vibrationsfähigkeit, einer Farbe und Lebendigkeit mit, in der niemand ihm gleich kommt. Seine Freude ist immer mit Melancholie gesättigt, ist niemals der Jubel eines starken Mannes, der seiner Muskelkraft eingedenk ist. Und doch bleibt seine Zartheit tonisch, stärkend, und sein Ruf, sein Schrei immer durch den attischen Sinn für das Ebenmaß zurückgehalten. Wie Alfred de Vigny wohnte er in einem „Turm aus Elfenbein", dessen Fenster nach Westen gingen, für ihn gab es keinen Sonnenaufgang. Welch wunderbare Monde hat er entdeckt, welchen Sonnenuntergang hat er gesehen, und wie konnten die Wolken für ihn glänzen! Seine Töne werfen große, reiche Schatten. Es sind Ketten aufgeblühter Rosen, mit dem Tau der Schönheit getränkt. Pompejanische Farben sind zu matt und zu gewöhnlich. Er enthüllt eine Welt von Zwischentönen, er „entfaltet uns sonnbeglänzte grüne Oasen", er singt im silbernen Schatten

den Sang chromatischer Entrücktheit, es erscheinen „ungeheure Fragmente, die erklingen, als werde der niederrauschende Hagel von der Erde wieder zum Himmel geworfen", und es gibt Klangfarben, die uns schwarz in schwarz ertönen. Chopin ist das Farbengenie des Klaviers. Sein Auge war Schattierungen zugänglich, die in ihrer Zartheit, in ihrer Feinheit nur ihm allein erstanden: er weiß Harmonien zu weben, so geisterhaft wie ein Regenbogen im mondbeleuchteten Zauberreich. Und in des Mondes bleichem Glanze erscheinen auch manche seiner Melodien — seltsame, ins Unermeßliche dringende Strahlen aus einer fremden Welt.

Seine Sprache ist immer dynamisch, und manchmal steigt er empor, als käme er aus dem Grabe Goyas, und zeichnet dann mit sardonischem Finger das Wort „Nada", Nichts in den Staub. Aber dieser Geist der Verneinung gehört nicht zu seiner bleibenden Wesensart; Chopin wirft ein Netz aus Tönen über die Seelen, ermüdet unter einem Übermaß von Kummer und Kränkung, er überbrückt „salzige, seltsame Meere" von Tränen, und einen Augenblick später bewundern wir die Spiegelung eines Fabellandes, in dem der Tod tot ist, und die Liebe als höchste Königin des Alls regiert.

2.

Nach Heines geistvollem Ausspruch ist jede Epoche eine Sphinx, die in den Abgrund taucht, sobald ihr Rätsel gelöst ist. Im ersten Aufklingen der romantischen Revolution geboren, einer Revolution, die mehr durch die Intensität des Gefühls, als durch die Macht der Ideen erweckt wurde, war Chopin nicht gerade ein Insurgent der Kunst. Man kann auch nicht sagen, wann es in seiner innersten Seele zur

Gärung kam. In seiner Jugendmusik entdecken wir die Wurzeln und das Gerippe von Hummel und Field; sein Wachstum ist ein unwillkürliches, unausbleibliches gewesen, hat wunderliche Schößlinge getrieben, und er sah in dem Klavier, dem Instrumente zweier Dimensionen, schon die dritte Dimension, und deshalb vertiefte sich seine Musik und nahm die wunderbarsten Färbungen an. Niemals hatte die Klaviatur so gesungen wie unter seinem Wundergriff. Er allein hat die Formel gefunden, um das Klavier von allen fesselnden Banden zu befreien. Neue apokalyptische Beschwörungen von Melodie und Harmonie standen in seinem Zauberbuche. Klingende Verzierungen, köstliche Arabesken in leuchtenden Tinten gemalt, kriegerische, lyrische Zeilen, „smaragdene Resonanzen“, das Schluchzen der Springbrunnen, wie Paul Verlaine, jener Chopin der Gosse, es so gut verstand, die im Herabrieseln von glühender Wange gefrorenen Tränen, mondscheinleuchtende Perlen klangen in seiner Musik mit, und Europa fühlte neuen Schauder tiefsten Entzückens.

Literarische Qualitäten fehlen ganz, und auch ethische Eigenschaften sind nicht vorhanden. Chopin kann prophezeien, doch niemals flammt seine Stimme im Zusammenklang mit den Tönen des siebenten Himmels. Wenn wir Brahms in seiner leidenschaftlichen Hingabe an den Tanz mit ihm vergleichen, so sehen wir in dem deutschen Musiker den Lao-Tse der Töne, ein großes Kind, das mit grauen Haaren zur Welt kam und das unbewußte Lächeln der Kinderzeit bewahrte. Chopin lächelt selten, und während viel in seiner Musik wahrhaft jung ist, erhebt er sich doch nicht zu den fantastischen Bildern eines närrischen Jugendromans. Seine Leidenschaft ist gereift, gehalten; ihr fehlt niemals der rechte Ausdruck. Mit welchen unerhörten Nuancen weiß er die Leidenschaften darzustellen; er



Chopin
(Nach einem Gemälde von E. Delacroix)

umkränzt sie mit Orchideen, mit großen, weißen Tuberosen, aber das dunkle, tragische Motiv wird über den Zieraten dieses in allen Künsten bewanderten Zauberers niemals vergessen. Als der Mann mächtiger wurde, ließ er die lieblichen Blumengewinde sinken, seine Linie wurde straffer, ernster, seine Zeichnung erhielt gotischen Charakter. Bach ist seine Gottheit gewesen, und in den Tongeweben seiner berückenden Harmonie singt er die Geschichte einer Seele, die von dem Wahnsinn der Urzeit ergriffen wurde, einer Seele, von der Schönheit in geheime Tallichtungen verlockt, wo heilige Bräuche zu den feierlichen Klängen einer unirdischen Musik vollzogen werden. Wie Maurice de Guérin, suchte Chopin immer das Rätsel der Schönheit zu entziffern, und fragte in wilder Leidenschaft die Sphinx, die ihm Trotz bot:

„Wo haben sie den Stein hingerollt, der sie verbirgt, auf welche Ufer der Ozeane rollten sie ihn, o Macaräus?“

Sein Name war den Romantikern wie Glockenton; und trotzdem blieb er ihnen fern, wenn sie sich ihm auch in Zuneigung näherten. Der Klassiker ist nichts als die Leiche eines Romantikers, sagte ein weiser Kritikus. Chopin war ein Klassiker des Unbewußten. Er hat für die Tänze seines Landes getan, was Bach in den älteren Tanzformen vollbrachte. Mit Heine leitete er den Geist der Revolte, aber die Noten seiner Erregung sind in einen schönen Rahmen eingeschlossen. Die Farbe, die „leichte, ewige Flucht“ aus der Form täuschten seine Kritiker, Schumann ebenso wie die andern. Chopin war wie Flaubert der letzte Idealist, der erste Realist. Die Neuheit seiner Form, die Linie seines Kontrapunkts führten seine Beurteiler irre, die gerade als Mangel tadelten, was in Wirklichkeit sein wahrer Besitz gewesen. Schumanns Formfehler rauben

seiner Musik viel von ihrem Reiz, und Wagner sowie Chopin werden fortleben, weil sie den Genius der Form besitzen.

Die Worte Sar Merodack Peladans könnten an Chopin gerichtet sein:

„Wenn deine Hand eine vollkommene Zeile schreibt, so steigen die Cherubim herab, um sich daran wie an einem Spiegelbild zu erfreuen.“ Chopin hat viele vollkommene Zeilen geschrieben; er ist vor allem der Lyriker ohne Fehl und Tadel, der Swinburne, der Meister feuriger, vielfältiger Rhythmen, der Barde, der seine Lieder vor Sonnenaufgang gesungen, der von der Qual alles Fleischlichen, dem Stachel des Begehrens berichtet, und großzügige Balladen voll glühenden Freiheitsdranges gedichtet. Seine Musik ist nach Thoreau „eine stolze, süße Satire auf die Niedrigkeit unseres Lebens“. Er hatte kein Verständnis für die Epik, sein Genius war zu konzentriert, und trotzdem er wild dramatisch sein konnte, war ihm die verhaltene Majestät des Blankverses versagt. Immer befruchteten ihn musikalische Ideen, und ihre Kraft ist ihrer Kürze verwandt, Es soll nicht vergessen werden, daß bei Chopin die Form durch die Idee bedingt war. Er bediente sich der Tanzfiguren seines polnischen Vaterlandes, weil sie sein stürmisches Innenleben symbolisierten; er wandelte sie um, idealisierte sie, erreichte in ihnen eine umfangreichere Phraseologie, eine wuchtigere Architektur, die er in seinen Balladen und Scherzi zum Ausdruck brachte, — aber diese Gestaltungen sind leidenschaftlich, niemals philosophisch.

Alle Künstler sind androgyn; bei Chopin überwiegt oft der weibliche Zug, doch darf dabei nicht übersehen werden, daß diese Eigenschaft ein hervorragendes Zeichen des männlichen lyrischen Genius

bedeutet, der im Augenblick, da er weicher wird, kokettiert, graziöse Bekenntnisse ablegt, in gesangvoll lyrischen Tönen das Schicksal verklagt, dann lugt das Geschlecht seiner Mutter über seine Schulter, das Bild der kapriziösen, schönen, tyrannischen Polin. Wenn seine Seele sich aufrichtet, wenn der Hauch Rußlands in seine Lunge dringt, dann zeugen der Rauch und die Flamme seiner Polonaisen, die Tantalusqualen seiner Mazurkas für die starke Mannesseele, die gegen die Übermacht rebelliert. Oft ist das nur eine psychische Maskerade. Der melancholische Nachgeschmack ist leicht zu spüren, und der alte, der subjektive Chopin seufzt von neuem in melodischer Launenhaftigkeit.

Daß er auch die höchsten Flüge wagen konnte, erkennen wir in seiner B-moll-Sonate, in seinen Scherzi, in mehreren Balladen, vor allem in der F-moll-Fantasie. In diesem großen Werk hält die technische Erfindung mit der Inspiration Schritt. Beide verschmelzen; in dem glänzenden Marmor finden wir keinen Fehler, keine Lücke im Gedankengang. Da Chopin als Todkranker ein solches Schloß der Träume erbauen konnte, was hätte er nicht wagen dürfen, wäre er gesund gewesen? Aus seinen Leiden flossen die Süße und die Stärke, es war, als schenke uns ein Löwe Honigseim. In den letzten zehn Jahren seines Erdendaseins wuchs er wunderbar. Seine Größe versprach so vieles, daß wir hier an Keats, Shelley, Mozart, Schubert und all die andern denken müssen, die zu den früh hingeschiedenen seraphischen Künstlergestalten gehören. Sein Feuergeist flammte auf und verloderte in den stürmischen Überraschungen eines enttäuschungsreichen Lebens. Er beugte sich zur Erde herab, um hier Trost zu finden, und hörte das Echo der kosmischen Komödie, vernahm aus weiter

Ferne das Lachen der Hügel, die Klagen des Meeres und das Murmeln der feuchten Tiefe. Es vermählten sich ihm diese Offenbarungen mit den Fabeln von finstern Wolken und schimmernden Himmeln, dem Geflüster fremdartiger Wunderwesen, die ihre Tänze in perlmutterfarbigem Zwielicht aufführten; dies übertrug er auf die elfenbeinernen Tasten seines Instruments, und die Welt ist um einen Dichter reicher geworden. Chopin ist ja nicht allein der Dichter des Klaviers, er ist auch der Dichter der Musik, der poetischste aller Komponisten. Im Vergleich mit ihm scheint uns Bach der Verfasser harter, polyphoner Prosa, Beethoven wird uns zu einem Sterngucker, zu dem Meister der grollenden Stürme, Mozart erscheint uns als Weber farbenfroher Teppiche und Schumann als göttlicher Stammler. Von allen Komponisten gleicht ihm Schubert allein in seiner lyrischen Verschwendungssucht. Beide waren Meister der Melodie, aber Chopin ist in der Arbeit genauer und größer gewesen. Nachdem er sein Thema aus dem Feuer seiner Esse geholt, hämmerte er es zurecht, glättete und schliff es, bis es leuchtete. Er wußte wohl, daß die starke Hand des Schmiedes nötig war, um „seine schluchzenden Iliaden“ zu vollenden, und es ist ihm klar gewesen, daß es für das Genie nichts Schwierigeres gibt, als seine Gabe wirklich zu bewahren. Von allen Naturen, die dem Pessimismus, der Selbstanbetung, der Überhebung und Eitelkeit am meisten zugänglich sind, ist der Künstler am ehesten in Gefahr, durch seine Arbeit gelangweilt zu werden. Es ist nicht leicht, stets im Brennpunkt zu bleiben, mit mächtigem Feuer immer neu aufzuflammen, lodernd emporzuglühen. Chopin wußte dies und arbeitete an seinem Ich. Er sah auch, daß die Liebe zur Schönheit um der Schönheit willen verführerisch war,

doch auf den Weg des Wahnsinns leiten konnte. So grub er seine Kunst in markigen Grund, setzte ihre Wurzeln in polnische Erde, und ihr Verfall ist erst an dem Tage zu erwarten, da ein neues System musikalischen Ästhetentums das alte verdrängt hat, da das Häßliche auf der Erde herrschen wird, und da die Melodie die Magd der Wissenschaft geworden ist. Bis zu dieser schrecklichen, unerwünschten Zeit wird Chopin die Musik unserer Seelen gefangennehmen, sie zu Tönen gestalten, in Fleisch und Blut aufleben lassen.

3.

Chopin bedeutet uns das geöffnete Tor der Musik. Er war ein Dichter, und dem Wirklichen bebenden Ausdruck gebend, wurde er noch mehr, ein Pionier. Er war es darum, weil er sich in seiner Jugend der Tyrannei der diatonischen Skala gebeugt hatte und die unerlaubten Freuden der chromatischen Tonleiter genoß. Es ist merkwürdig, daß Chopin bei den Musikern als Dichter und nicht als praktischer Fachmann betrachtet wird. Sie werden auf ihn als auf einen phänomenalen Virtuosen schwören, aber ein Theoretiker oder ein Dirigent wird überlegen die Stirne runzeln, sobald wir Chopin schöpferisch nennen. Ein kluger Erfinder von Fingerkunststückchen, ein Zeichner dekorativer Muster, ein Meister in neuen Figuren, all das gibt man zu; sprechen wir aber von Chopin als von dem Pfadfinder in der harmonischen Wildnis – diesem echten „Zahlenwalde“ – von dem Schmiede des melodischen Metalls, der den süßesten reinsten Klang herauszuhämmern wußte, dann wird man an unserer Vernunft zweifeln. Chopin erfand viele harmonische Neuerungen, er löste die Akkorde, die durch die Oktave gefesselt waren, leitete sie in das gefährliche, romantische

Land der erweiterten Harmonie. Und wie wußte er die prüde, steife Blumenhecke der deutschen Harmonik chromatisch zu illustrieren, wie gut verstand er es, sie mit glitzernden, wogenden Gewässern zu besprengen, bis sie stark und leuchtend emporwuchs in junger, blühender Verheißung. Ein französischer Theoretiker, Albert Lavignac, nennt Chopin das Produkt der deutschen, romantischen Schule. Das klingt, als wollte man einen Stern an einen Lastwagen ketten. Chopin beeinflußte Schumann. Das kann hundertfach bewiesen werden. Und Chopin ist von Schumann verstanden worden, sonst hätte der nicht in seinem Carneval die Takte „Chopin" schreiben können, die aus der Kenntnis Chopinschen Wesens hervorgingen.

Chopin ist die musikalische Seele Polens. Er verkörpert dessen politische Leidenschaft; ein Slawe durch die Geburt, ein Pariser durch seine Lebensgewohnheiten, ist er das geöffnete Tor, weil er die musikalischen Ideen des Ostens in den Westen einließ, die Tonalität, den Rhythmus des Ostens, das Slawische, alles, was darin zu verurteilen ist, weil es dekadent und gefährlich werden muß. Er weihte Europa in die Geheimnisse und Verführungen des Orients ein. Seine Musik ruht auf einer schwankenden Wagschale zwischen Osten und Westen. Er war ein Neurastheniker, seine Fibern bebten, seine Sensibilität flammte auf; für den Nachkommen einer Nation, die zum Leid und zur Zerrissenheit verdammt war, ist es nur natürlich gewesen, wenn er nach Frankreich ging — Polen blieb immer der historische Klient Frankreichs —, in das Frankreich, das ganz Europa mit einer überhitzten Atmosphäre erfüllte. Chopin ist nach zwei Revolutionen geboren, wählte als echtes Kind der Insurrektion Paris zu seiner zweiten Heimat. Die Revolte war seinen ererbten aristokratischen Instinkten ungemein sympathisch — kein Proletarier ist ein so tüchtiger Revolutionär wie der geborene Aristokrat, sagt Nietzsche —, und Chopin wird in dem unblutigen Kampfe der Romantiker, in dem stillen Kriege der Slawen und Teutonen, der Gallier und Angelsachsen immer als der Protagonist der Tragödie des Künstlerlebens erscheinen. Alles, was nun folgte, die Zerstörung der alten festgelegten Grenzen auf der musikalischen Landkarte, ist Chopins Verdienst. Er ist ein Pionier gewesen, und wurde mit höflicher Ignorierung und liebenswürdiger Herablassung belohnt. Er zerbrach die Riegel der Konvention, die den Mann verhinderten, der Menge seine Seele zu zeigen. Die Psychologie der Musik hat dadurch gewonnen. Chopin konnte wie Velasquez Einzelgemälde vortrefflich malen, aber er blieb den großen Masseneffekten fremd. Wagner hat von seinen prachtvoll gezeichneten Seelengemälden gelernt. Chopin lehrte sein Jahrhundert das Pathos des Patriotismus und zeigte Grieg den Wert der Volksgesänge. Er rekonstruierte die harmonischen Gesetze, gab der Individualität erst die Stimme, war er doch selbst der Nachkomme eines Volkes, das durch zuviel Individualität vernichtet worden war. Wie Schumann uns versichert, ist er „der stolzeste und poetischste Geist seiner Zeit". Chopin, der durch seinen vaterländischen Dämon bedrückt wird, stellt ein echtes Beispiel für Nietzsches Übermenschentum dar, das nichts anderes bedeutet als die Überseele Emersons, der man die Flügel gestutzt hat. Chopins transzendentales Schema der Technik ist das Abbild einer übernormalen Kraft in der Komposition. Manchmal entkleidet er die Musik ihrer körperlichen Gestalt, und sein Transzendentalismus liegt nicht allein in seinem Streben nach ungewöhnlichen Tonalitäten und Rhythmen, sondern in der Suche nach dem Unerreichbaren in der Empfindung.

Von Selbstquälerei gepeinigt, immer „einer, der auf der Schwelle stand“, sieht er Visionen, die den Haschischrausch übertrumpfen, und seine nervendurchzuckte Seele weiß die subtilste Musik in verschwenderischem Geben darzubringen. Seine Vision lebt in Schönheit; er greift immer nach dem Saum ihres Kleides und sucht niemals die Alltäglichkeiten des Lebens zu transponieren oder abzutönen. Er kann es Schubert nicht verzeihen, daß er imstande war, dies zu tun. Solche Intensität kann nur auf Kosten der logischen Größe erkauft werden, und sein Lebensspiegel ist nicht so erhaben, so umfassend, so sublim oder so grauenvoll wie der Beethovens. Er ist ebenso selbstverständlich, ebenso aufrichtig und von ebenso großer tragischer Durchdrungenheit.

Stanislaw Przybyszewski nähert sich in seinem Buche: „Zur Psychologie des Individuums“ dem morbiden Chopin – dem Chopin, der der Welt den Osten öffnete, der Liszt, Tschaikowsky, Saint-Saëns, Goldmark, Rubinstein, Richard Strauß, Dvořak und ganz Rußland mit seinen konsonantischen Komponisten durch seine chromatische Wünschelrute an sich gelockt. Dieser polnische Psychologe – ein glänzender Kommentator Nietzsches – findet in Chopin den Glauben und die Manier, das wahre Stigma des tollen Individualisten, den Menschen, der ja nichts anderes sein müßte als ein Apparat zur Verbrennung des Sauerstoffes. Nietzsche und Chopin sind nach ihm die aufrichtigsten Individualitäten ihres Zeitalters – er vergißt Wagner –, Chopin selbst ist die zarteste Blüte einer morbiden seltenen Kultur. Seine Musik ist eine Reihe von Psychosen; er hat die Sehnsucht einer wunderbar veranlagten Dichternatur, und die schrille Dissonanz seiner Nerven, wie wir sie in den physiologischen Aufschreien des B-moll-Scherzos sehen, ist die

Agonie einer gequälten Seele. Diese Komposition ist die Ilias Chopins. In ihr sprechen die Geister, die in den dunkelsten Winkeln der Seele lauern, hier aber hervorkommen, um uns zu verhöhnen und unseren Jammer zu verlachen.

Der Horla Guy de Maupassants, der düstere Doppelgänger der Menschheit, der mit ihm bis zum Lande der Ewigkeit eilt, um ihn vielleicht bei seinem nächsten evolutionären Erdengange einzuholen und zu beherrschen, wie der Mensch vorher die fühllose Umwelt bezwang – dieser Horla hat nach Przybyszewski Chopin überwunden, läßt seine Stimme in seiner Musik ertönen – er hat auch Nietzsche besiegt, der im tiefsten Wahnsinn der Welt jene Bibel des Übermenschen geschenkt hat, das tanzende lyrische Prosagedicht: „Also sprach Zarathustra“.

Nietzsches Schüler hat nicht ganz unrecht. Chopins Stimmungen sind oft morbid, seine Musik ist oft pathologisch. Auch Beethoven ist morbid, aber in seinem ungeheuren, belebten Königreich wird die Stimmung selten gefühlt, geht wohl ganz verloren, während in Chopins Fürstentum die Laune aufschießt wie ein giftiger Upasbaum, mit Blüten des Elends, mit Blättern, die in Sinnlichkeit aufglänzen. So kühn die Symmetrie in allen Ausdrücken ist, die uns die Schönheit der Form darlegen sollen, so selten wird in Chopin seine Morbidität zu Wahnsinn, seine Wollust zu Gift. In seiner Musik gibt es Sümpfe, aber auf seinem Hügellande bläst der Sturm in erfrischender Schärfe. Vielleicht ist alle Kunst ein leichtes Abgleiten von dem Normalen, wie der unverbesserliche Nordau erklärt. Ribot spottet jedenfalls über die Existenz eines allgemeinen Maßstabes für das Normale. Der Fleischer und der Lichtzieher haben auch ihren Horla, ihre geheimen Seelenkämpfe, die sie vielleicht mit zu hoher Steuer-

bemessung, mit Kopfschmerzen oder schlechtem Wetter in Verbindung bringen.

Chopin hat die musikalische Krankheit des Jahrhunderts entdeckt. Er ist ihr wichtigster Wortführer. Nach den vagen, tollen, edlen Träumen Byrons, Shelleys und Napoleons kam das Erwachen in den enttäuschten Seelen eines Wagner, Nietzsche und Chopin. Wagner suchte in der epischen Neubelebung des verschwundenen Walhall eine Zuflucht aus dem Weltschmerz. In vollem Bewußtsein wählte er sein Gegengift und berührte in den „Meistersingern" tröstenden Grund. Chopin und Nietzsche, durch ihr Temperament empfindlicher und unsicherer als Wagner, der eine durch seine Musik, der andere durch seinen Intellekt, ergossen sich in Musik und Philosophie, weil dies ihre Konstitution so verlangte. Ihre Nerven führten sie dem Tode zu. Keiner fand die Gemütsruhe und die Erholung, die Wagner gefunden, denn keiner war so gesund, und beide litten tödlich an einer Hyperästhesie, der tragischen Schuld jedes kranken Genies. Chopins Musik ist das ästhetische Symbol einer Persönlichkeit, die mit Patriotismus, Stolz und Liebe genährt wurde; durch das Klavier war dies am besten auszudrücken, weil dieses Instrument die Idiosynkrasie der verklingenden Töne, des sensiblen Anschlags und der dynamischen Kunststücke aufweist. Es ist Chopins Leier, das „Orchester seines Herzens", aus dem er die wahrste Musik zog, die seit Sappho geschrieben wurde. Unter den modernen Lyrikern gleicht Heine dem Polen am meisten. Beide sangen, beide litten, stimmten einzige und ironische Melodien an. Beide werden bestehen, weil sie tapfere Aufrichtigkeit und unbezwingliche Kunst besaßen. Die musikalische, die psychische Geschichte des XIX. Jahrhunderts wäre ohne den Namen Frédéric François Chopin unvollkommen. Wagner hat

ihre dramatische Seele gebildet; in Chopin spricht der tolle Lyrismus des Zeitgeistes; seine Musik moduliert die Poesie seiner Zeit; er ist ein Held seiner Zeit, ein Held, von dem Swinburne gesungen hätte:

> Beflügelte Seele, wie heiß und prophetisch
> Erglüh'n deine Lippen in pulsendem Klang;
> Das Pochen des Herzens durchbebt ihn magnetisch,
> Erschallt auch dein Rufen in donnerndem Drang,
> Akkorde verschmelzen zur Stimme des Sehnens,
> Durchbohren die Seelen wie Schwerter. Des Wähnens
> Entsühnt und erlöst sie melodisch dein Sang.

SEINE MUSIK

SECHSTES KAPITEL

TITANISCHE EXPERIMENTE: DIE ETÜDEN

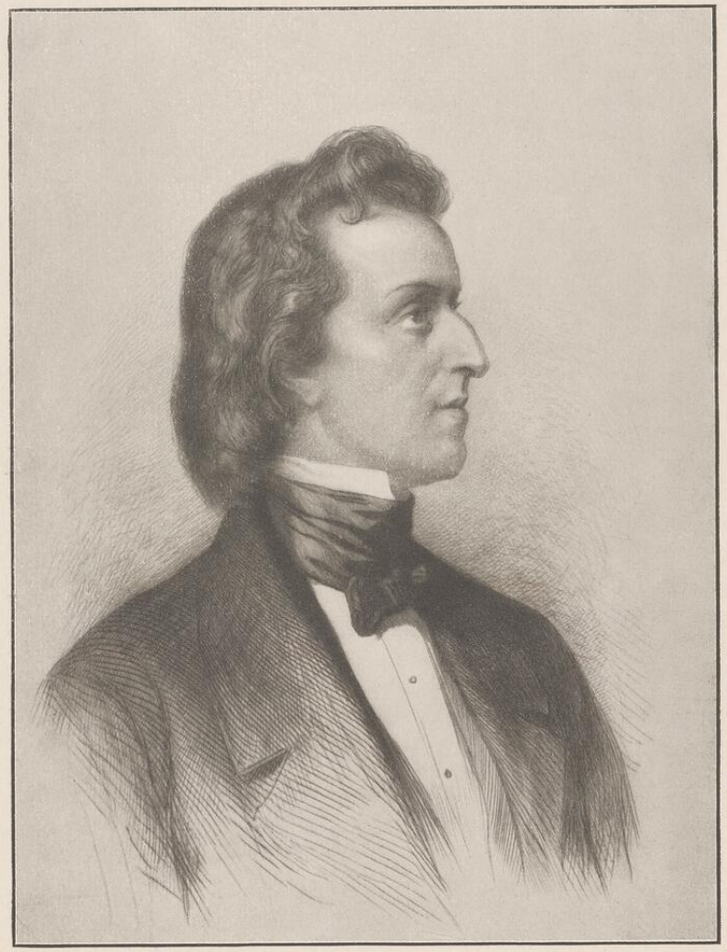
I.

Am 20. Oktober 1829 schrieb Frédéric Chopin im Alter von 20 Jahren aus Warschau an seinen Freund Titus Wojciechowski: „Ich habe eine Studie auf meine Art komponiert"; und am 14. November desselben Jahres: „Ich habe einige Etüden geschrieben, wenn du da wärest, so würde ich sie gut spielen." So kündete der große polnische Komponist ganz einfach, sozusagen ohne Kanonendonner und Glockengeläute ein Ereignis an, das für die klavierspielende Welt von größtem Interesse und höchster Bedeutung war. Niecks glaubt, diese Studien seien im Juli oder im August 1833 veröffentlicht worden und hätten die Opuszahl 10 erhalten. Ein anderes Etüdenheft, op. 25, fand erst im Jahre 1837 einen Verleger, trotzdem der größte Teil zur selben Zeit komponiert wurde wie das frühere Heft. Ein polnischer Musiker, der die französische Hauptstadt 1834 besuchte, hörte Chopin die Etüden spielen, die dann als op. 25 erschienen. Die C-moll-Etüde op. 10, Nr. 12, allgemein als die Revolutionsetüde bekannt, erblickte im September 1831 das Licht der Welt, „während ich mich unter der Einwirkung der Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen befand, am 8. September 1831". Die Daten sind so gegeben, um alle Verdachtsmomente zu vernichten, die den Gedanken aufkommen ließen, daß Liszt gerade hier Chopin in der Komposition seiner Meisterwerke

beeinflußt hat. Lina Ramann sagt in ihrer erschöpfenden Liszt-Biographie rund heraus, daß Nr. 9 und 12 aus op. 10 und Nr. 11 und 12 aus op. 25 den Einfluß des ungarischen Virtuosen beweisen. Nun kann man die Unzuverlässigkeit ihrer Behauptung mit Ziffern widerlegen. Im Gegenteil hat Chopin auf Liszt Einfluß gehabt, wie dessen drei Konzertetüden zeigen, von anderen Kompositionen nicht zu reden. Als Chopin in Paris eintraf, war sein Stil schon ausgebildet, war er schon der Schöpfer einer neuen Klaviertechnik.

Die drei Etüden, die wir als Trois Nouvelles Études kennen, erschienen im Jahre 1840 in der „Methode der Methoden" von Moscheles und Fétis, und wurden später in einem Einzelhefte veröffentlicht. Das Datum ihrer Entstehung kennen wir nicht.

Es existieren viele Ausgaben von Chopins Etüden, doch wenn wir sie prüfen, findet man nicht mehr als ein Dutzend, das des Studiums und der Beachtung wert scheint. Karasowski gibt 1846 als das Datum der ersten vollständigen Ausgabe von Chopins Werken an, die bei Gebethner & Wolff in Warschau erschienen waren. Dann folgten nach Niecks die Ausgaben bei Tellefsen, Klindworth, Bote & Bock, Scholtz, Peters, Breitkopf & Härtel, Mikuli, Schuberth, Kahnt, Steingraber (die besser unter dem Namen Mertke bekannt ist) und Schlesinger, an dessen Ausgabe der große Pädagoge Theodor Kullak mitwirkte. Xaver Scharwenka hat die Ausgabe von Klindworth für den Londoner Verlag Augener & Comp. bearbeitet. Mikuli kritisierte die Tellefsen-Ausgabe, und doch waren beide Männer Schüler von Chopin. Das ist eine bezeichnende Tatsache, die zeigt, wie wenig man sich auf die großen Worte der Tradition verlassen kann. Mikuli hat ja doch die Unterstützung eines halben Dutzend von Chopins „Lieblingsschülern", und Ferdinand Hiller half ihm bei



Chopin
Nach einer Radierung von Ludwig Michalek

seiner Aufgabe. Hermann Scholtz, der die Werke bei Peters herausgab, begründete seine Folgerungen auf sorgfältige Prüfung von Originalausgaben der französischen, deutschen und englischen Verleger. Außerdem hat er Georges Mathias, einen bedeutenden Chopin-Schüler, konsultiert. Wenn Fontana, Wolff, Gutmann, Mikuli und Tellefsen, die doch Chopins Manuskripte unter der Oberaufsicht des Komponisten aus dem Original kopierten, nicht einig werden können, auf welcher Grundlage sind dann die modernen kritischen Ausgaben aufgebaut? Die ersten französischen, deutschen und polnischen Ausgaben sind fehlerhaft, ja unbrauchbar, weil sich darin Druckfehler und Irrtümer aller Art vorfinden. Jede nachfolgende Ausgabe hat mit den Fehlern aufgeräumt, aber nur in Karl Klindworth fand Chopin einen würdigen, wenn auch nicht fehlerfreien Herausgeber. Seine Ausgabe ist ein geniales Werk und wird von Bülow „die einzige Musterausgabe“ genannt. In manchen Abschnitten haben ihn vielleicht Hans von Bülow, Kullak und Dr. Hugo Riemann übertroffen, doch als Ganzes ist die Klindworth-Ausgabe durch die Genauigkeit, die Lehrmethode, die Fülle von neuen Fingersätzen und die künstlerische Gabe der Phrasierung bewundernswert. Sie erschien in Moskau im Jahre 1873, und wurde 1876 abgeschlossen.

Die siebenundzwanzig Etüden Chopins sind von Riemann und Bülow einzeln herausgegeben worden.

Beschränken wir unsere Forschungen und kritischen Vergleiche auf Klindworth, Bülow, Kullak und Riemann. Karl Reineckes Ausgabe der Etüden, die in der Sammlung von Breitkopf & Härtel erschien, bietet nichts Neues, ebenso ist das bei Mertke, Scholtz und Mikuli der Fall. Doch sollte man die letztere Ausgabe im Auge behalten, weil hier der Text weniger Fehler

enthält, an Phrasierungen und Fingersatz gibt sie uns nicht viel. Man muß nicht vergessen, daß die Studien wohl den ganzen Umfang von Chopins Genie darlegen, doch die Hauptsache bleibt bei ihnen, wie sie gespielt werden. Die Poesie, die Leidenschaft der Balladen und Scherzi schlingen sich durch diese technischen Probleme gleich einem flammenden Webfaden. Mit dem modernen Heißhunger für Äußerlichkeiten und dem Interesse für innere Analyse haben Mikuli, Reinecke, Mertke und Scholtz wenig Sympathien. Deshalb werde ich am häufigsten aus den meisterhaften Ausgaben Kullaks, Bülows, Riemanns und Klindworths zu schöpfen haben. In ihrer verschiedenen Art geben sie uns mit ihrer musikalischen Individualität wie mit ihrer präzisen Schulbildung einen Schlüssel zu dem Werk. Klindworth ist der künstlerischste und geistvollste, Bülow der größte Pädagoge, Kullak der poetischste, Riemann der gelehrteste; er gibt auch mehr auf die Phrasierung als auf den Fingersatz. Die Chopin-Etuden sind Gedichte, die des Parnasses würdig sind, und doch dienen sie in der Pädagogik dem nützlichsten Zweck. Es sollten hier beide Anschauungsarten, die geistige und die materielle, studiert werden. Mit vier Wegweisern, wie die Genannten, kann sich der Schüler nicht verirren.

In der Liszt zugeeigneten ersten Etüde des ersten Heftes, op. 10, erreichte Chopin mit einem Sprunge neues Land.

Akkorde sind schon von Hummel und Clementi sparsam verwendet worden, aber die Harmonie in eine epische Etüde verwandeln und die Dezime zu heroischem Klang erheben, das konnte nur Chopin glükken. Und diese erste Etüde in C ist heroisch. Theodor Kullak schreibt darüber: „Über einem stolz und kühn dahinschreitenden Grundbaß fließen mächtige

Tonwogen. Die Etüde, deren technisches Ziel die rasche Ausführung von erweiterten Akkorden bildet, die eine Oktavenspannung übertreffen, muß durchaus forte gespielt werden. Mit scharfen Dissonanzen einsetzend, steigt das Forte zum Fortissimo und senkt sich dann zu klangvollen Harmonien. Man übertreibe den Akzent nicht. Der Effekt wird vermehrt, wenn man die Hand elastisch hält.“

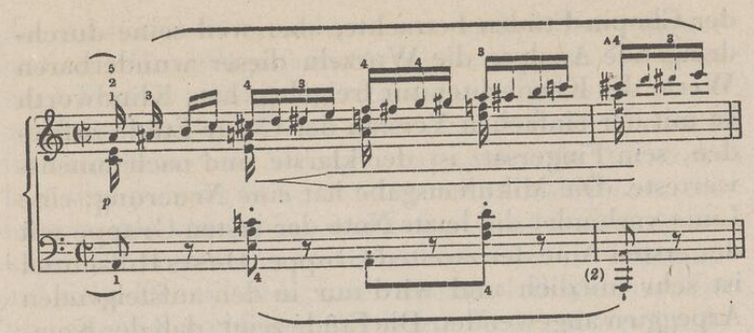
Die unregelmäßigen schwarzen auf- und absteigenden Notenstufen erfüllen den Neophyten mit Grauen. Wie Paranesis wunderbare Träume von luftigen Bauten üben diese schwindelnden Höhen und Tiefen in Chopins Etüden einen hypnotischen Zauber auf Auge und Ohr. Hier ist die neue Technik in all ihrer Nacktheit, neu im Sinne der Figur, der Zeichnung, des Musters, des Gewebes, neu in ihrer harmonischen Eigenart. Die alte Schule entsetzte sich über die modulationsfähige Härte; die jungen Sprossen der neuen Schule waren bezaubert und beinahe erschreckt. Man mußte mit einem Manne rechnen, der eine Mine sprengen konnte, um die Sterne damit anzugreifen. Der Schwerpunkt der modernen Klaviermusik liegt in der Etüde, die uns der rücksichtslose Chopin in vollendetster Form niedergeschrieben. Kullak gibt Chopins bevorzugtes Metronomzeichen mit hundertsechsundsiebzig auf das Viertel an, aber dieser Herausgeber glaubt mit Recht, daß dadurch die majestätische Größe gefährdet ist und schlägt uns hundertzweiundfünfzig vor. Der Vorteil ist leicht ersichtlich. Kullak, der vorsichtige Künstler, ist in seinen Beschränkungen der Tempi Chopins recht berichtet. Diese Tempi kamen ja von dem nachgibig weichen Mechanismus der Klaviere aus Chopins Tagen. Bülow meint, daß die Geschmeidigkeit der Hand in der Spannung und der Zusammenziehung sehr schnell zu erreichen sei, wenn

der Ausführende es nicht versäumt, den Akkord, der doch die Grundlage jedes Arpeggio ist, mit den richtigen Fingern anzuschlagen. Das ist eine gesunde, pädagogische Ansicht. Er ist auch dagegen, die Oktaven im Baßschlüssel als Arpeggien zu spielen. In Wirklichkeit sind ja diese Bässe das Argument des Spieles. Sie müssen wie von Stein, eindrucksvoll und mächtig erklingen. Dieselbe Autorität lenkt die Aufmerksamkeit auf einen Druckfehler C, der eigentlich B heißen sollte und im Violinschlüssel die letzte Note im neunundzwanzigsten Takt ist. Bülow ordnet die Markierung von Chopins Metronom an.

Erst Riemann wollte radikale Änderungen zustande bringen. Dieser gelehrte Herr setzte vor einigen Jahren die musikalische Welt durch seine neue Phrasierung der Beethovensymphonien in Erstaunen. Sie stellte die alte Ordnung auf den Kopf. Bei Chopin sind eine neue Dynamik und neue Vortragszeichen noch gefährlicher, wenigstens für die Ruhe der Anbeter und Fetischisten Chopins. Riemann vereinigt zwei Takte zu einem einzigen. Das ist für ihn eine vollendete Periode, und indem er einige Sechzehntel der ersten Gruppe, und zwar die erste und die vierte Note abtrennt, macht er den Akzent wenigstens für das Auge klar. Er will den Alla-Breve-Takt mit achtundachtzig auf die halbe Note gespielt wissen. Bei späteren Etüden gebe ich Beispiele von dieser Phrasierung, einer Phrasierung, die bei dem Herausgeber zur Manie wird. Er bietet keinen überraschenden Fingersatzwechsel. Der Wert seiner Kritiken scheint im ganzen Werk nur die Phrasierung zu betreffen, und diese richtet sich keineswegs nach den anerkannten Traditionen, nach deren Art Chopin interpretiert werden muß. Ich will mehr von Riemann als von den andern zitieren, nicht weil ich ihn als den Pfadfinder in der Erforschung

der Chopin-Etüden betrachte, aber weil seine durchdringende Analyse die Wurzeln dieser wunderbaren Werte der Klavierliteratur freigelegt hat. Klindworth ist mit der einfachen Version der C-dur-Etüde zufrieden, sein Fingersatz ist der klarste und nachahmenswerteste. Die Mikuliausgabe hat eine Neuerung: eine Linie verbindet die letzte Note der ersten Gruppe mit der ersten Note der zweiten Gruppe. Dieses Hilfsmittel ist sehr nützlich und wird nur in den aufsteigenden Arpeggien angewendet. Die Etüde zeigt, daß der Komponist die Exposition seines glänzenden technischen Systems mit der Darlegung seiner Grundsätze beginnen wollte. Es ist der Baum, den man entrindet hat, die Blume ohne Blätter, und ist der Eindruck auch streng, so findet sich Macht, Würde und unwiderlegliche Logik in der Ausführung. Diese Etüde ist der Schlüssel, mit dem Chopin wohl nicht sein Herz, aber das Königreich der Technik aufschloß. Sie sollte nur auch unisono mit beiden Händen gespielt werden, natürlich mit Ausnahme der Oktaven im Baß.

Bülow schreibt mit kluger Einsicht, daß die zweite Etüde in A-Moll ein chromatisches Verwandtschaftsverhältnis mit der Etüde op. 70, Nr. 3 von Moscheles aufweist, und daß man mit letzterem Stücke beginnen sollte, um sich zu Chopins tieferem musikalischen Werk vorzubereiten. In verschiedenen Graden der Tempi, der Stärke und des rhythmischen Akzents sollte sie mit Auslassung des Daumens und Zeigefingers geübt werden. Mikuli gibt als Metronom 144 auf das Viertel an, Bülow 114, Klindworth dasselbe Maß wie Mikuli, und Riemann 72 auf die halbe Note im Alla-breve-Takt. Der Fingersatz dreier dieser Autoritäten ist fast identisch. Riemann hat eigene Ideen, sowohl in der Phrasierung als auch in der Figuration. Sehen wir uns diese ersten zwei Takte an:
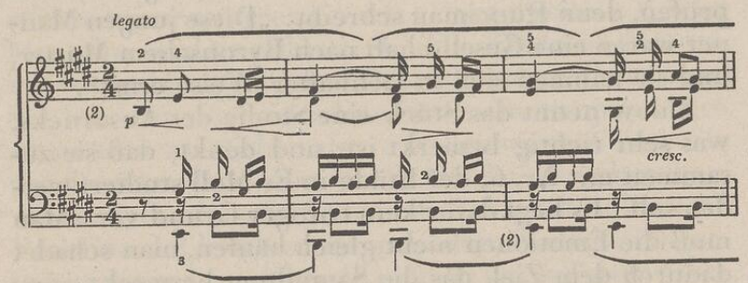


Bülow will die mittleren Harmonien durchaus vernehmlich und doch flüchtig gespielt wissen. In Wahrheit ist die ganze Komposition mit ihrem Gemurmel, ihrem Stöhnen und ihrem chromatischen Charakter ein Vorläufer des Geflüsters, des Webens, der Mondlichteffekte seiner späteren Etüden. Das technische Ziel ist klar, aber nicht aufdringlich. Die Etüde ist für den vierten und fünften Finger der rechten Hand bestimmt, wird sie aber von beiden Händen zusammen gespielt, so ist sie eine wirkliche, aber rühmenswerte Tortur für den Daumen der linken Hand. Mit der doppelten Verwendung des Zeigefingers im 36. Takte hat Bülow eine Variation des Fingersatzes gefunden. Kullaks Fingersatz ist folgender: „Überall, wo zwei weiße Tasten nacheinander angeschlagen werden, muß der fünfte Finger für C und F in der rechten Hand und für F und E in der linken Hand in Gebrauch kommen". Er sagt auch etwas über die Haltung: „Die Hand muß seitlich gehalten werden, so daß Handrücken und Arm einen Winkel bilden". Die Frage der Handhaltung ist besonders bei Chopin eine Angelegenheit individuellster Art. Es gibt kaum zwei Hände, die einander gleich sind, und es gibt gewiß nie zwei Pianisten, die dieselben Muskelbewegungen anwenden können. Man muß so spielen, daß der leichteste, der geringste Widerstand zu verspüren ist.

Nun sind wir bei der dritten Etüde angelangt, in der sich Chopin verinnerlichter zeigt. Diese Etüde in E gehört zu den zartesten Blüten im Garten des Tondichters. Sie ist einfacher, weniger morbid, weniger melancholisch und überhitzt, deshalb gesünder als die viel gelobte Etüde in Cis-Moll Nr. 7, op. 25. Niecks schreibt, daß diese Etüde „zu Chopins lieblichsten Kompositionen gezählt werden kann". In ihr ist „klassische Reinheit der Kontur mit dem Duft der Romantik" vereint. Chopin vertraute seinem treuen Gutmann an, daß „er in seinem Leben niemals eine ähnliche Melodie geschrieben hätte", und einmal, als er die Etüde hörte, hob er seine Arme und rief aus: „Oh, ma patrie!"

Den Ausruf kann ich auf seine Aufrichtigkeit kaum prüfen, denn Runciman schreibt: „Diese jungen Männer waren eine Gesellschaft nach Byronschem Muster, und sie nahmen sich in lachhafter Weise ernst".
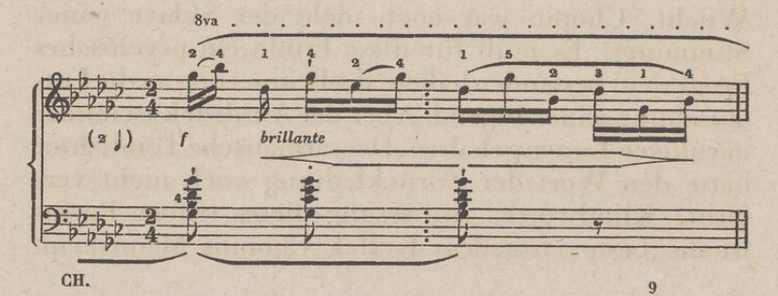
Bülow nennt das Stück eine Studie des Ausdrucks, was sehr richtig bemerkt ist, und denkt, daß sie zusammen mit Nr. 6, der Etüde in Es-Moll studiert werden soll. Es liegt dafür kein triftiger Grund vor. Man muß die Emotionen nicht gleich häufen, man schadet dadurch dem Ziel, das die Sammlung bezweckt, eine Vielfältigkeit der Stimmung und der Technik zu erreichen. Bülow war ja immer ein feuriger Anhänger der Systematisierung. So versucht er das Rubato zu regulieren, denn diese Etüde ist die erste, in der wir die Rechte des Rubato anerkennen müssen. Sogar die Takte bezeichnet er: 32, 33, 36, und 37, in denen einige Freiheit im Tempo erlaubt ist. Natürlich kann uns in dieser Hinsicht nichts leiten als der angeborene Geschmack und das Gefühl. Ein echtes Chopin-Rubato – nicht die kindische Nachahmung desselben – ist ebensowenig zu lehren, wie man einen Maul-

esel in Kants Philosophie unterrichten kann. Das Metronom bleibt sich in allen Ausgaben gleich. Es kommen 100 auf das Achtel. Kullak hat diese liebliche Etüde ganz richtig „ein wunderschönes, poetisches Tonstück" genannt, das mehr im Stile des Nocturnes als in dem der Etüde gehalten sei. In der bravourösen Kadenz schlägt er eine Alternative für kleine Hände vor; aber kleine Hände sollten dieses Stück nicht anfassen, wenn sie die Doppelsexten nicht bezwingen können. Klindworth achtet bei dieser Etüde besonders auf den Fingersatz. In drei Ausgaben bleibt sich die Figuration gleich, nur Mikuli trennt die einzelnen Stimmen voneinander. Riemann wendet all seine Geschicklichkeit an, um den Anfangstakt für das Auge verständlich zu machen.



Welchen Genuß bietet uns die nächste Etüde, Nr. 4! Wie gut kannte Chopin den Wert des Gegensatzes in der Tonalität und im Gefühlsinhalt! Dieses Stück ist wahrhaft klassisch, da es trotz seiner dunkeln Farben — Cis-Moll dient hier gleichsam als Folie der vorhergehenden Etüde in E — von Leben übersprudelt und Funken sprüht. Es erinnert uns an die Geschichte von den polnischen Bauern, die am glücklichsten sind, wenn sie in Molltönen singen können. Kullak nennt die Komposition „eine Bravour-Etüde für die Geläufigkeit und Leichtigkeit beider Hände. Die Akzentuierung sei feurig", während Bülow glaubt, daß das unwiderstehliche Interesse, welches uns der geistvolle Inhalt dieses wahrhaft klassischen Musters der Musik einflößt, ein Hemmschuh in der Überwindung der technischen Schwierigkeiten werden kann. Auch das ist nicht zu bestätigen, denn die Technik dieses Tonstücks liegt kaum unter der Oberfläche. Ungeschickte Finger und ein hartes Handgelenk werden sie schwerlich bewältigen können. Die Metronombezeichnung für alle fünf Ausgaben lautet: Presto 88 auf die halbe Note. Klindworth kommentiert es nicht weiter, aber mir gefallen sein Fingersatz und seine Phrasierung am besten. Riemann wendet auch hier den Trick an, eine Gruppe in ihre Teile zu zergliedern, indem er besondere Emphase auf eine Note legt; trotzdem bewahrt er vorsichtig den Legatobogen. Man wundert sich, warum diese Studie nicht öfters auf Konzertprogrammen steht. Sie ist ein glänzender, gesunder technischer Prüfstein voll Formenschönheit, und die Koda ist sehr dramatisch. Zehn Takte vor der Wiederholung des Themas gibt es eine stachlige Hecke für den Studierenden. Diese Studie wird zu einem wahren Pfeilregen von Tönen, wenn sie richtig gespielt wird.
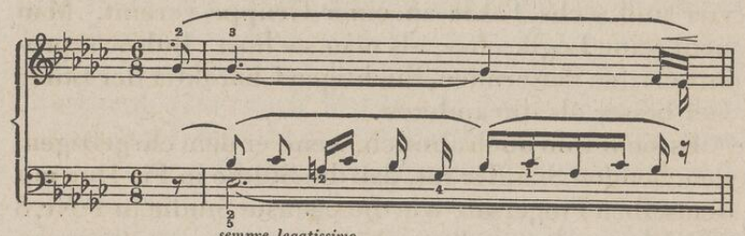
Riemann hat über die Phrasierung der folgenden, der fünften, sehr bekannten Etüde auf „schwarzen Tasten" seine besondere Auffassung. Sehen wir den ersten Takt an:



Bülow wäre eifersüchtig geworden, hätte er diese fantastische Phrasierung gesehen. Sie ist ein wenig überspannt, trotzdem sie hübsch aussieht. Mir gefällt eine Phrasierung von größerem Atem. Der Schüler kann jedenfalls aus dieser Analyse Vorteil ziehen. Das Stück ist nach Kullaks Ausspruch „voll polnischer Eleganz". Bülow spricht davon mit leiser Verachtung, als von einer Damensalon-Etüde. Sie ist graziös, von feinem Witz, ein wenig boshaft, schlau und schelmisch, und von vorzüglicher Erfindungskraft. Technisch verlangt sie biegsame, samtene Finger und ein weiches Handgelenk. Im vierten Takt der dritten Gruppe in der dritten Note setzen Klindworth und Riemann ein Es statt eines Des. Mikuli, Kullak und Bülow verwenden das Des. Was ist nun richtig? Das Des ist vorzuziehen, es sind ja schon zwei Es im vierten Takt, Deshalb ist der Tonwechsel angenehm. Joseffy hat aus dieser Etüde Variationen für den Konzertvortrag gemacht. Das Metronom des Originals gibt 116 auf die Viertelnote.

Nr. 6 in Es-moll ist ein dunkles, klagendes Nocturne. Niecks lobt es mit der vorhergehenden Studie in E. Das Stück ist schön, wenn so traurige Musik schön genannt werden kann, und die Melodie ist voll erstickten Schmerzes. Die Figuren sind genial gedacht, doch unterordnen sie sich dem Thema. In dem Teil in E-dur erhebt sich das Gemälde zu dramatischer Wucht. Chopin war noch nicht der Sklave seiner Stimmung. Es muß für diese Etüde ein psychisches Programm bestanden hahen: die Erinnerung an die Enttäuschung seiner Jugend. Aber der Ausdruck ist immer in ruhigen Linien gehalten. Der sarmatische Tondichter hatte den Wert der Zurückhaltung noch nicht verlernt. Klindworths Auffassung dieses trüben Poems ist die beste, trotzdem Kullak Chopins Manuskript

benutzt hat. In diesem Manuskript stand keine Vorschrift für das Metronom. Tellefsen gibt 69 auf die Viertelnote an, Klindworth 60, Riemann 69, Mikuli ebensoviel, Bülow und Kullak 60. Kullak führt auch einzelne Varianten des Textes vor, fügt der letzten Gruppe im elften Takt ein As zu. Auch Riemann und die andern nehmen die gleiche Note. Dieser Ton ist wahrscheinlich durch Zufall im Chopinschen Manuskript ausgelassen worden. Zwei Takte mögen darlegen, was Riemann leisten kann, sobald er sich's vornimmt, deutlich zu sein, und der Fantasie wenig Arbeit übrigzulassen.



Diese Nocturne-Etüde fordert einen satten Ton und eine verständnisvolle Seele.

Wir gelangen mit der C-Dur-Etüde Nr. 7 in eine klarere, kräftigendere Atmosphäre. Das ist eine wirkliche Tokkata, mit Momenten zartesten Zwielichts, die doch einem bestimmten technischen Zwecke dient, der Studie der Doppelgriffe und des Wechsels in einer Tonart — und sie ist ebenso gesund, wie die Tokkata von Robert Schumann. Hier haben wir einen tapferen, unbezwinglichen Chopin, einen heiteren Kavalier, um dessen Haupt das Sonnenlicht schimmert. Zuweilen scheint diese Etüde wie klares Licht, das durch die Bäume eines geheimnisvollen Waldes glitzert. In den zarten Tönen vernehmen wir das Rascheln und die Streiche Pucks, und unablässig kann ein Klavier-

spieler ohne Fantasie dabei Handgelenk und Finger in technischen Übungen bewegen! Ist jemals Schönheit und Pflicht so trefflich in einem Gespann vereinigt worden? Es scheint, als flöge Pegasus in einer Wolke voll erquickenden Regens über das ausgetrocknete Land. Um das Stück zu studieren, ist es ratsam, dasselbe mit besonderem Druck des Handgelenkes zu spielen. Das wird eine klare Tonbildung, ein Stakkato und das Fingergedächtnis erleichtern. Bülow phrasiert die Etüde in doppelten Gruppen, Kullak in Gruppen zu sechs Takten, Klindworth und Mikuli ebenso, während Riemann abwechselnd zwei, vier und sechs Takte zu einer Gruppe vereint. Man sieht seine Logik eher, als man sie hört. Bülow reproduziert den flatternden, flüchtigen Charakter der Etüde viel besser als die anderen.

Es sieht ihm auch ähnlich, wenn er dem ehrgeizigen, keuchenden Schüler rät, daß die Studie in Fis-Dur mit demselben Fingersatz wie die nächste Studie in F Nr. 8 gespielt werden müßte. Gewiß wäre es gut, sie so zu spielen. Ebenso könnte ja die F-Moll-Sonate, die Appassionata Beethovens in Fis-Moll ausgezeichnete Erfolge aufweisen. Das war eines seiner Steckenpferde, und ist vermutlich aus der Fabel hervorgegangen, daß Beethoven die Bachschen Fugen in alle Tonarten transponierte. Man erzählt dieselbe Geschichte von Saint-Saëns.

In seinen Anmerkungen zur F-Dur-Etüde spricht Theodor Kullak von seiner Lieblingsidee und sagt, daß Chopin nicht nach seiner eigenen Metronommarkierung gespielt werden solle. Das Manuskript setzt 96 auf die halbe Note, die Tellefsen-Ausgabe 88, Klindworth 80, Bülow 89, Mikuli und Riemann 88. Kullak nimmt das langsamere Tempo von Klindworth, und glaubt, daß die alten Geläufigkeitsideale eines

Herz und eines Czerny geschwunden sind, daß der gehaltlose Ton der Klaviere aus der Zeit Chopins sehr viel Einfluß auf die Schnelligkeit und Leichtigkeit seines Spiels nehmen mußte. Der edlere, klangvollere Ton des modernen Klaviers erfordert eine gewisse Größe des Stils und weniger flüchtige Passagen. Man kann an der Klugheit dieser Behandlung nicht zweifeln, denn das reizende Vortragsstück gewinnt durch ein breiteres Tempo. Wie seine Töne das Klavier klingen lassen, welch reiche, glänzende Notenkette es uns schenkt! Die Sopranstimme wird darin bis zum letzten euphonischen Gipfel erhoben, sie glitzert und wogt, verschwindet dann, als sei das Meer melodisch geworden und könnte sich in tönenden Schaum auflösen. Der Gefühlsinhalt ist nicht so scharf umrissen. Das Stück wurde für den Salon oder den Konzertsaal bestimmt. Am Schlusse vernimmt man wie in einer Ahnung die Obertöne lärmenden Applauses, das Klatschen behandschuhter Damenhände. Biegsamkeit, aristokratische Leichtigkeit, ein zarter Anschlag und eine flüssige Technik werden dieser Etüde mit ausgezeichneter Wirkung beikommen. Sie ist technisch sehr nützlich, man muß sogar bei diesen durch Musik gefangenen irisierenden Seifenblasen von der Nützlichkeit Chopins sprechen. In der vierten Zeile, im ersten Takt der Kullakschen Version, finden wir einen Dominante-Septakkord in der Zerlegung, der in anderen Ausgaben nicht vorkommt. Und doch muß er von Chopin oder einem seiner Schüler herrühren, denn das Manuskript befindet sich in der königlichen Bibliothek in Berlin. Kullak glaubt, der Akkord sei auszulassen, außerdem beanstandet er ein Es in der vierten Gruppe des 20. Taktes vor dem Schluß, das in allen anderen Ausgaben vorkommt.

Die F-moll-Etüde Nr. 9 ist die erste von Chopins Tonstudien, in der die Stimmung eher eigensinnig als stürmisch ist. Die Melodie ist morbid und beinahe aufreizend, jedoch nicht ohne gewisse Ansprüche auf Größe. Man findet hier eine Stetigkeit der Wiederholung, die schon den Chopin der späteren, traurigeren Jahre vorausahnen läßt. Die Figur in der linken Hand ist die erste, in welcher der linken Hand ein so hervorragender Anteil eingeräumt wird. Sie ist nicht so edel und so klangvoll wie die Figur in der C-Moll-Etüde, und ist eine ausgesprochene Vorgängerin der Baßtöne in dem D-Moll-Prélude. In der F-Moll-Studie wird die Spannung zum technischen Zweck. Für eng aneinanderliegende Finger ist sie nicht geeignet. Bülow hat den besten Fingersatz. Die erste Figur zeigt das Schema 5, 3, 1, 4, 1 und 3. Alle anderen Ausgaben, nur nicht Riemann, empfehlen den fünften Finger auf F und den vierten Finger auf C. Bülow glaubt, daß kleine Hände, die mit seinem System beginnen, schneller zu einem Resultat kommen werden, als durch den Chopinschen Fingersatz. Das ist wahr. Riemann phrasiert die Studie mit vielen Legatobogen und dynamischen Akzenten. Kullak zieht das Tellefsen-Metronom 80 dem traditionellen Metronom 96 vor. Alle anderen nehmen 88 auf die Viertelnote, mit Ausnahme von Riemann, der die raschere Gangart mit 96 beibehält. Klindworth hält sich mit 88 in der Mitte.
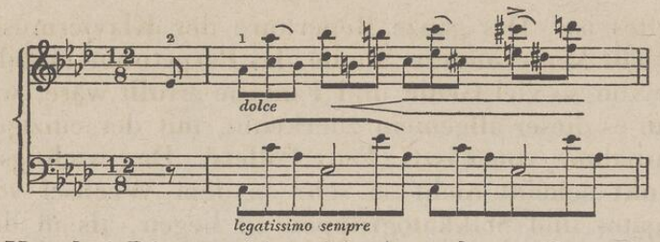
Bülows Verdikt über die folgende Etüde in As, Nr. 10, hat in seinen Schlüssen nicht die geringste Unsicherheit:

„Wer diese Etüde mit wahrer Vollendung zu spielen versteht, der mag sich zur Erreichung des höchsten Gipfels des Parnasses der Pianisten Glück wünschen, da dies wohl das schwerste Stück des ganzen
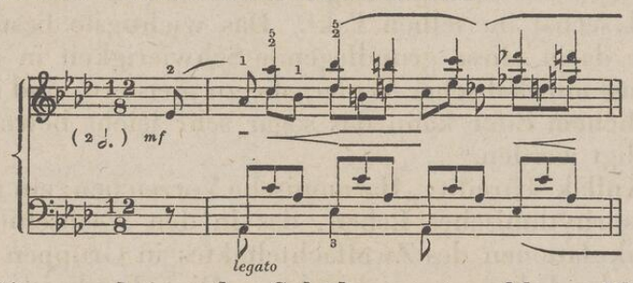
Heftes ist. Das ganze Repertoire der Klaviermusik enthält keine andere Studie des Perpetuum mobile, die von so viel Genie und Fantasie erfüllt wäre, wie man es dieser allgemein zuerkennt, mit der einzigen Ausnahme von Liszts ‚Feux Follets'. Der wichtigste Punkt scheint nicht so sehr in dem Wechsel von Legato- und Stakkatogruppen zu liegen, als in der Übung rhythmischer Gegensätze, die Alternierung des zwei- und dreigliedrigen Metrums (das heißt vier und sechs) im selben Takt. Das wichtigste besteht hier darin, diese grundlegende Schwierigkeit in der Kunst musikalischer Widergabe zu meistern, und mit ehrlichem Eifer kann das sogar sehr leicht bewerkstelligt werden."

Kullak schreibt: „Harmonische Vorzeichen; ein reiches rhythmisches Leben, das in den wechselnden Artikulationen des Zwölfachteltaktes in Gruppen zu 3 und 2 Takten vor sich geht . . . Diese Etüde ist eine Komposition von größter Pikanterie, hat für den Hörer einen wunderbaren, fantastischen Zauber, wenn sie mit richtigem Verständnis gespielt wird." Die Markierung des Metronoms bleibt sich fast in allen Ausgaben gleich; 152 auf die Viertelnote. Die Etüde ist eines der schönsten Werke des Komponisten. Es liegt darin mehr Tiefe als in der Ges- und in der F-moll-Etüde, und ihre Wirksamkeit im Sinne des Virtuosenhaften ist nicht zu bezweifeln. Auch über ihren duftigen Takten schwebt ein Atemzug aus der Salonatmosphäre, doch in ihr ist Grazie, Unmittelbarkeit und Glück. Chopin muß so glücklich gewesen sein, wie es ihm seine sensitive Natur gestattete, da er dieses lebensvolle Capriccio erdachte.
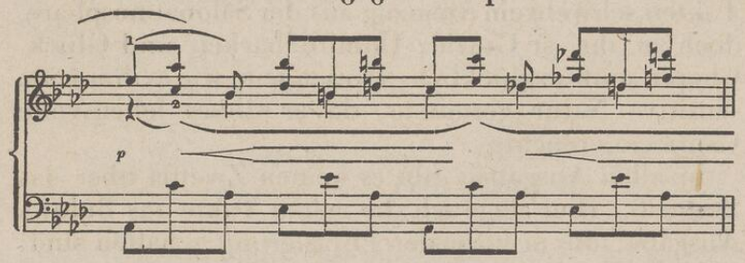
In allen Ausgaben gibt es keinen Zweifel über das Zeitmaß. Hier zeige ich die ersten Takte aus Bülows Ausgabe, die in normaler Phrasierung gehalten sind:



Nur bei Riemann ist eine Ausnahme. Setzen wir Riemanns Version dieser Takte hierher:
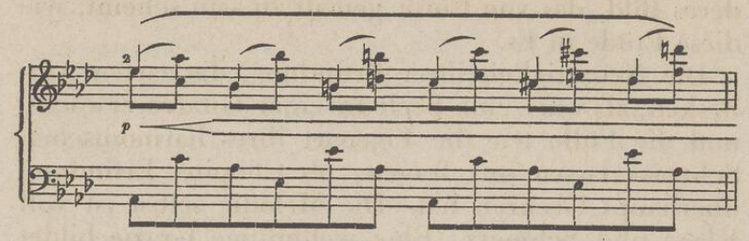


Riemann bringt den Schüler zu einer klaren Phrasierung und regt sein Denken an. Aber die allgemeine Wirkung des Akzentes ist hier gewiß verschieden. Alle genannten Ausgaben sind mit den Meinungen von Bülow, Klindworth und Kullak in Übereinstimmung. Ist diese Auffassung nun Riemann eigentümlich, so sehen wir uns erst seine Phrasierung an, in der Chopins Triolenrhythmen einfach durch zwei Noten in einer Gruppe ersetzt werden. Bülow hat die Stelle so und niemand wird dagegen Einspruch erheben:





Chopin
(Nach einer polnischen Radierung)

Riemann führt sie auf folgende Weise:



Der Unterschied ist natürlich mehr in der Einbildung als in der Wirklichkeit gelegen, denn die Wurzeln der betonten Noten geben uns das ursprüngliche Doppelmetrum. Die Illustration dient aber dazu, darzulegen, wie Dr. Riemann geneigt war, Chopins Gold veredeln zu wollen. Kullak spricht über eine Eigentümlichkeit Chopins, die immer wiederkehrende Zerlegung seiner grundlegenden Harmonie. Er sagt es in einer Fußnote bei der elften Etüde, op. 10. Da müssen wir natürlich den kritischen Ventilator öffnen, sonst könnte man in Pädagogik ersticken. Wenn man bedenkt, was an erheuchelter, mißverstandener Empfindelei und unverfälschter Lüge über die Nocturnes zusammengeschrieben wurde, erscheint es geradezu als ein Wunder, daß sich bisher der echte Chopinverehrer noch nicht darüber empört hat. In der edelsteingeschmückten Sammlung der Nocturnes gibt es Diamanten und Perlen, einige sind schmerzlich getönt, andere sind dramatisch, noch andere sind von süßem Wahnsinn erfüllt und tief gesangvoll. Ich bewundere am meisten das erste der beiden Nocturnes in G-moll, dann die psychische Verzweiflung im Cis-moll-Nocturne, die edle Tragödie, die wir das C-moll-Nocturne nennen, das H-dur-Nocturne der Tuberosen, und werde auch die Nocturnes in E-, Des- und G-dur nicht ver-

nachlässigen. Aber unter ihnen allen gibt es kein anderes Bild, das von Corot gemalt zu sein scheint, wie diese Etüde in Es.

Die Neuartigkeit ihrer Erfindung, die zarten Arabesken, als wäre eine Seele in einer Gitarre erwacht, und die Fülle wie die Eigenart ihres harmonischen Schemas lassen uns fragen, ob Chopins Erfindung überhaupt Grenzen hat. Die Melodie selbst ist voll Klage und Schmerz. Eine wehmütige Grazie bildet den Grundton des ganzen Stückes. Die Harmonisierung ist ebenso wunderbar; uns Musikern der Neuzeit erscheinen jedoch die Dezimen und die noch größeren Intervalle lange nicht mehr so kühn. Die moderne Komposition hat das musikalische Alphabet in Höllentiefen bis zur Groteske hinabgezerrt. Trotzdem gibt es auf der letzten Seite dieser Etüde Harmonien, die noch immer Erstaunen hervorrufen. Der fünfzehnte Takt vor dem Schluß ist ein Takt, den Richard Wagner komponiert haben könnte. Von diesem Takt bis zur letzten Note ist jede Tongruppe ein Meisterstück.

Dieses Werk ist ein Nocturne, und selbst die vorgeschriebene Metronommarkierung, die in den meisten Ausgaben 76 auf die Viertelnote beträgt, ist nicht zu langsam. Sie könnte sogar noch langsamer sein. Sie darf nicht um eine Schattierung schneller als Allegretto gespielt werden! Die Farbengebung ist himmlisch, das Ende ein Seufzer, dem eine Glücksstimmung nicht ganz fernliegt. Chopin, der sensitive Poet, hatte Momente des Friedens, der göttlichen Zufriedenheit, der Lebensruhe. Die schwindelerregende Appoggiatura, die Läufe in den letzten beiden Takten setzen das Siegel der Vollkommenheit auf diese einzige Komposition. Was die Ausführung betrifft, so kann gesagt werden, daß das Stück weder für kleine Hände noch
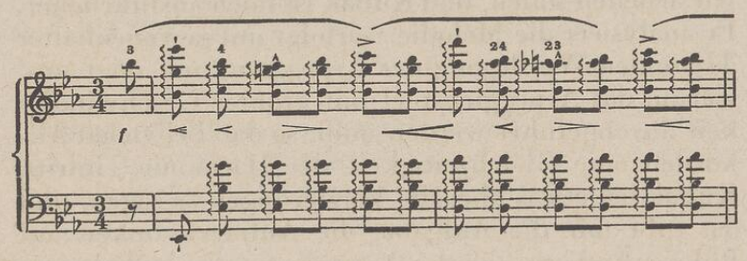
für grobe Fäuste bestimmt ist. Klavierspieler mit kleinen Händen dürfen nicht glauben, daß irgendein „Arrangement“ oder eine vereinfachte Form jemals die luftige Wirkung, die zitternde, schwebende Leichtigkeit des Tones hervorrufen kann, die von Chopin beabsichtigt wurde. Sehr große Hände werden durch ihre Spannkraft dazu verleitet, alles Leben aus der Etüde herauszuklopfen, indem sie die Arpeggien als Akkorde spielen. Das habe ich selbst mit angehört, und der Eindruck war von unbeschreiblicher Brutalität. In bezug auf den Fingersatz sind sich Mikuli, Bülow, Kullak, Riemann und Klindworth nicht einig, und wie sie sollten alle Pianisten einen individuellen Fingersatz nehmen. Darüber entscheidet die Spannweite der Hand, das persönliche Gefühl für Fingersatz und Takt, und diktiert so die Mechanik der Klaviertechnik. Bülow gibt uns ein vernünftiges Muster, wie wir arbeiten sollen, und Kullak ist noch ausführlicher. Er analysiert die Melodie, verfolgt mit gewissenhafter Treue den Werdegang der Arpeggien, und zeigt uns, warum das Arpeggienspiel mit größter Geschwindigkeit durchgeführt werden muß, so daß bei vielen Akkorden eine Gleichzeitigkeit der Harmonie eintritt. Kullak hat etwas über die Verzierungen zu sagen, und das gibt mir die Aufgabe, die Aufmerksamkeit auf Bülows Änderung in der Appoggiatura zu lenken, wie sie bei ihm in der letzten Wiederkehr des Themas besteht. In der Bülowausgabe unterlief ein böser Druckfehler. Er steht im 17. Takt vor dem Schluß, ist die niedrigste Note der ersten Baßgruppe, und es sollte dort E statt Es heißen.

Nach dem ersten Akkord gebraucht Bülow das Arpeggiozeichen nicht. Er glaubt mit Recht, daß dadurch die Subtilitäten der harmonischen Veränderungen und des Fingersatzes für den Schüler unklar
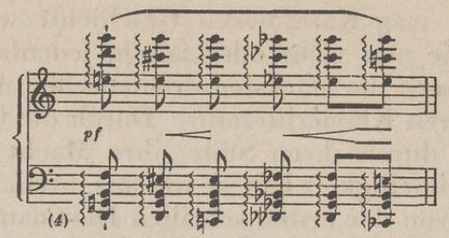
werden. Er schlägt vor, — und das sieht dem eingebungsreichen Hans Guido gleich, — daß Klavierspieler, die genug Geduld und Enthusiasmus für diese Aufgabe haben, es der Mühe wert finden sollten, die Arpeggien von der letzten Note zur ersten umgekehrt zu üben; oder sie sollten die entgegengesetzte Bewegung versuchen, mit einer Hand die erste Note, mit der andern Hand die letzte Note beginnen. Eine Verschiedenheit ähnlicher Übungsformen würde sicherlich der Aufgabe die größtmögliche Vollendung verleihen.

Zweifellos, doch wir müssen bedenken, daß dem Menschen nicht mehr denn siebzig Jahre gegönnt sind . . .

Die Phrasierung aller Ausgaben, die uns vorliegen, ist eigentlich kaum verschieden. Mit der Ausnahme von Riemann, der auch beim Beginn dieser Etüden seine eigene Meinung behält:



Noch bemerkenswerter ist aber die Meinungsverschiedenheit über die drei Baßakkordgruppen im 15. Takt vor dem Schluß. Die Endnoten in den Ausgaben Bülows und Klindworths sind B und zwei A, und in der Ausgabe von Riemann, Kullak und Mikuli sind die Noten zwei B und ein A. Der erste Akkord klingt farbiger, aber der letztere dürfte der richtigere sein, weil ihn Mikuli nimmt. Ich gebe den Takt, wie ihn Riemann vorgeschrieben hat:



Dieser märchenhafte Flug ins Blaue, dieses Nocturne, das vor dem Sonnenuntergange gespielt werden sollte, rief damals die Verwunderung Mendelssohns, den zornigen Schrecken Moscheles' und den Hohn Rellstabs hervor, des Redakteurs der „Iris", der in dieser Zeitung im Jahre 1834 von den Etüden op. 10 schrieb:

„Alle Besitzer von verrenkten Fingern können sie wieder in die richtige Stellung bringen, indem sie diese Etüden üben; aber alle Menschen mit geraden Fingern sollten sich hüten, sie zu spielen. Wenigstens nicht, wenn kein Chirurg zur Hand ist."
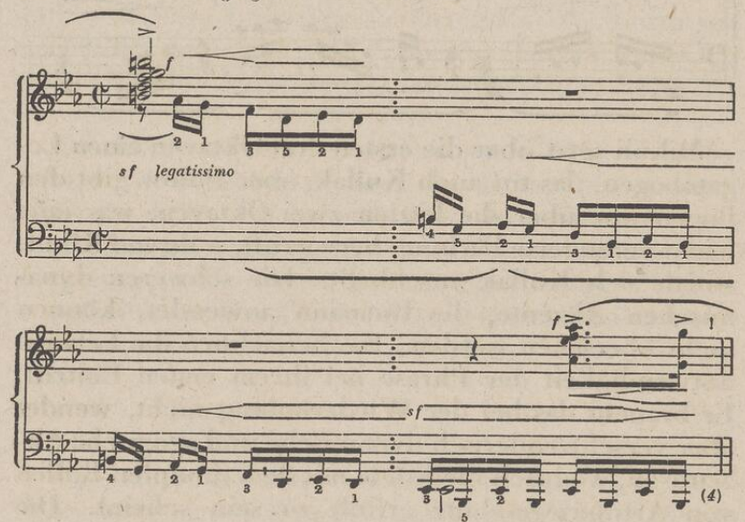
Welches chirurgische Kunststück hätte es gebraucht, um in den Schädel dieses beschränkten Kritikers eine Ahnung von der Schönheit dieser Kompositionen hineinzuhämmern. In künftigen Jahren werden die Chopin-Etüden um ihrer Musik willen gespielt werden, ohne jeden Gedanken an die darin aufgestellten technischen Probleme. Von nun an beginnt der junge Adler der Sonne zuzufliegen, er erhebt sich auf sturmumbrausten Felsen.

Jetzt erreichen wir die letzte Studie aus op. 10, die herrliche Etüde in C-moll. Vier Seiten genügen zu einem Hintergrund, auf dem der Komponist in überwältigendem Grimm die dunkelsten, dämonischsten Gefühle seiner innersten Natur auftürmte. Hier gibt es keine verschleierten Ahnungen, keinen erstickten Zorn, es rast hier alles in einem Tornado von Leidenschaft und Wildheit. Was die Genesis dieses Werkes

betrifft, so mag Karasowskis Geschichte wohl wahr sein. Ist sie nun wahr oder falsch, jedenfalls haben wir hier einen der stärksten dramatischen Ausbrüche in der ganzen Klavierliteratur. Durch die Größe des Umrisses, durch ihren Stolz, ihre Macht und ihre rasende Schnelligkeit läßt sie uns aus ihrem umfassenden Griff von der ersten schrillen Dissonanz bis zum letzten, überwältigenden Akkord nicht mehr los. Dieses Ende tönt wie der Sturz der Schöpfung. Es ist elementar. Kullak nannte die Etüde eine „Bravouretüde von größter Wichtigkeit für die linke Hand". Sie wurde 1831 in Stuttgart komponiert, kurz nachdem Chopin die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen am 8. September 1831 erhalten hatte. Karasowski schrieb: „Schmerz, Besorgnis und Verzweiflung, die Ungewißheit über das Schicksal seiner Verwandten und seines innigstgeliebten Vaters füllten das Maß seiner Leiden bis zum Rande. Unter dem Einfluß dieser Stimmung schrieb er die C-moll-Etüde, die von vielen die Revolutionsetüde genannt wird. Aus dem tollen, aus dem wilden Sturm der Passagen der linken Hand erhebt sich die Melodie, jetzt in Leidenschaft, dann wieder in stolzer Majestät, bis der Hörer von ängstlichem Beben durchzuckt ist, und das Bild eines Zeus aufersteht, der Donnerkeile auf die Welt hinabschleudert."
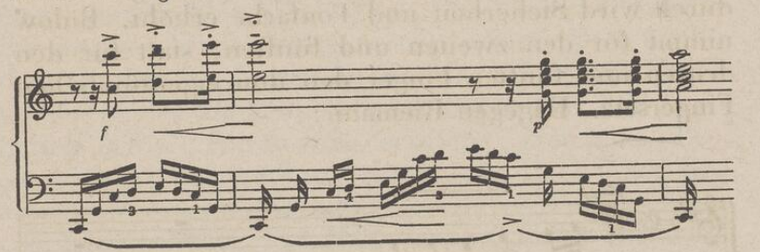
Niecks erklärt, das Werk sei „von herrlicher Größe", und schreibt noch darüber: „Es scheint, als schäume der Komponist vor Wut. Die linke Hand fliegt in rasender Eile dahin und die rechte fällt in leidenschaftlichstem Ausruf ein." Bülow sagt: „Diese C-moll-Etüde ist als ein vollendetes Kunstwerk anzusehen, das noch höher gestellt werden muß als die Etüde in Cis-moll." Diese Aussprüche sind sehr erbaulich, doch nicht deutlich genug.

Bülow nimmt für die erste Passage in der linken Hand einen sehr geschickten Fingersatz; Klindworth beginnt mit dem dritten statt des zweiten Fingers, während Riemann, der brave Neuerer, diese Gruppe so angibt: Zweiten, ersten, dritten Finger, und dann den fünften Finger auf D! Kullak ist normaler, indem er mit dem dritten Finger beginnt. Ich zeige Riemanns Phrasierung und seine Gruppierung der ersten Takte. Die halbe Note am Schluß ist zu beachten, da hier ein eigenartiger Fingersatzwechsel vor sich geht. Dadurch wird Sicherheit und Tonfarbe erhöht. Bülow nimmt für den zweiten und fünften, statt für den dritten und fünften Finger den ihm eigentümlichen Fingersatz. Dagegen Riemann:



In den vorigen Takten sehen wir eine Veränderung in der gebräuchlichen Phrasierung, denn in allen anderen Ausgaben fällt der Akzent auf die erste Note jeder Gruppe. Bei Riemann scheint die Akzentuierung etwas willkürlich. Aber der pädagogische Wert

ist ohne weiteres zuzugeben. Es mag häßlich sein, trotzdem ist es nützlich, wenn ich auch im Konzertsaal diese Auffassung nicht gerne hören würde. Eine überraschende Eigenart der Riemannschen Phrasierung ist der starke Akzent auf dem ersten Es in der Hauptpassage der linken Hand. Den Fingersatz nimmt er in der Art, die Bülow „chromatische Raunzerei" nennt, auf ganz ungewöhnliche Weise, sowohl auf der ersten als auch auf der letzten Seite. Seine Idee über die Ausführung des ersten Themas ist merkwürdig:



Mikuli setzt über die ersten drei Oktaven einen Legatobogen, das tut auch Kullak, aber Bülow gibt den Bogen nur über die letzten zwei Oktaven, was eine leicht veränderte Färbung hervorruft, während Klindworth sich Kullak anschließt. Die schweren dynamischen Akzente, die Riemann anwendet, können nicht übersehen werden. Sie bezeichnen die Lebensnotwendigkeit der Phrase bei ihrem ersten Eintritt. Er braucht das bei der Wiederholung nicht, wendet aber verschwenderisch dynamische und agogische Akzente an, wodurch die Etüde mit dem dumpfen Rollen von Artilleriegeschütz erfüllt zu sein scheint. Die Verarbeitung des Themas mit den Vorboten aus Tristan und Isolde ist von allen Herausgebern phrasiert, wie sie niemals gespielt wird. Hier erhält die technische Figur den Vortritt vor dem Gesetz der Melodie, und so manche Virtuosen legen den Akzent auf den fünf-

ten Finger, ohne sich um die Vorschrift zu kümmern. So soll es sein und nicht anders. Bei Klindworth ist im Beginn des 15. Taktes vor dem Schluß ein Druckfehler im Baß. Es heißt hier H, nicht B. Das Metronom ist in allen Ausgaben gleich. Es kommen 160 auf die Viertelnoten, jedenfalls sollte die Breite manchmal die Schnelligkeit besiegen. Meines Wissens ist Bülow der einzige Herausgeber, der die enharmonische Tonart in diesem Ausführungsteil ändert. Es sieht ganz gut aus, klingt fast ebenso, ist es aber Chopin? Er gibt auch eine Variante für den Konzertvortrag an, indem er den letzten Lauf in Unisono durch einen wahren Orkan von eingefügten, ineinander verschmelzende Oktaven verwandelt. Der Effekt ist unerfreulich. Chopin brauchte so lärmende Wattierungen seiner Etüde nicht, die gerade durch die Beachtung der richtigen Akkorde die überraschendsten Kontraste erreicht.

Die Etüde ist voll des großartigsten Pathos; sie gehört zu den sublimen, und der Komponist verliert auch in den stürmischsten Momenten niemals ganz sein geistiges Gleichgewicht. Auch er kann tragische Geister heraufbeschwören und sie in düstere Tiefen hinabstürzen. Das Werk hat nur einen Rivalen unter den Chopin-Etüden — Nr. 12, op. 25, in der gleichen Tonart.

2.

Op. 25, 12 Etüden von Frédéric Chopin, ist Madame la Comtesse d'Agoult zugeeignet. Das Heft beginnt mit der bekannten Etüde in As, die so populär geworden, daß ich nicht viel mehr darüber zu sagen habe, als daß sie entzückend ist, aber sehr oft und sehr schlecht gespielt wird. Seit Mikuli kann ein moderner Herausgeber nicht mehr tun, als neue Akzente dafür

suchen. Bülow ist in dieser Hinsicht der größte Sünder, denn er entdeckt heimliche Schlupfwinkel für seine dynamischen Kunststücke, an die der Komponist nicht im Traum gedacht hat. Seine Ausgabe müßte mit größter Achtung studiert werden, und nachdem man sie durchgearbeitet hat, sollte der Fleiß einer poetischeren Interpretation Platz machen. Vor allem Poesie und Pedal. Ohne subtile Pedalisierung würde diese Etüde so trocken bleiben, wie ein von einem Hunde benagter Knochen. Bülow sagt, daß „die Figur wie eine doppelte Triole behandelt werden sollte, zweimal drei und nicht dreimal zwei Noten, wie es in den ersten zwei Takten angegeben wird". Klindworth macht aus der Gruppe Sexten. Bülow hat verschiedene Fingersätze und Phrasierungsvorschläge, gibt sogar die genaue Notenzahl im Baßtriller am Schlusse an. Kullak verwendet die kunstvollsten Fingersätze. Sehen wir uns die letzte Gruppe des letzten Taktes auf der zweiten Zeile der dritten Seite an. Das ist wirklich der Höhepunkt in der Welt des Fingersatzes. Es ist besser, mit Schumanns herrlicher Beschreibung dieser Etüde zu schließen, wie sie Kullak zitiert:

„In der Behandlung des vorliegenden Buches der Etüden, schreibt Robert Schumann, nachdem er Chopin mit einem seltsamen Stern verglichen hat, den wir um Mitternacht erblicken, wie folgt:

Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkle Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kommt mir noch zustatten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielte er selbige" ...

Von der ersten schreibt er insbesondere: „Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern und es

würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand fantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As-dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's einem, wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man schon halbwach noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht." Nach diesen Worten kann kein Zweifel über die Ausführungsmethode bestehen. Es ist kein Kommentar nötig, um zu zeigen, daß die melodischen und andere wichtige Töne, die durch große Noten bezeichnet sind, aus den süß flüsternden Wogen hervorzuheben sind, und daß die Obertöne so kombiniert werden müssen, um eine richtige Melodie mit feinsten und durchdachtesten Schattierungen zu bilden."

Der 24. Takt dieser Etüde in As-dur ist so Lisztisch, daß Liszt aus diesen Harmonien geschöpft haben mag.

„Es kam alsbald zur andern in F-moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe." Schumann schrieb diese Zeilen über die

wundervolle Etüde in F-moll, die nicht von unseligen Traumereignissen flüstert, wie der letzte Satz der B-moll-Sonate, die nur „das Singen eines Kindes im Schlafe“ ist. Kein Vergleich könnte lieblicher sein, denn hier hören wir ein süßes, zartes Summen, das manchmal den kindlichen Lippen entströmt, und für Ohren, die gröbere Dinge nicht vorziehen, von größtem Zauber ist.
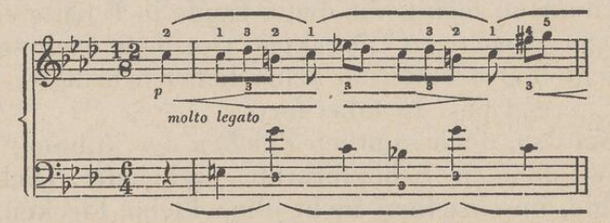
Das muß die Etüde gewesen sein, die Chopin am 12. September 1836 Henriette Voigt in Leipzig vorgespielt hat. Sie schreibt in ihr Tagebuch:

„Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel – Fantasie und neue Etüden von sich –, interessanter Mensch, noch interessanteres Spiel – es griff mich seltsam an. Die Überreizung seiner fantastischen Art und Weise teilt sich dem Scharfhörenden mit. Ich hielt ordentlich den Atem an mich. Bewundernswürdig ist die Leichtigkeit, mit der diese samtenen Finger über die Tasten gleiten, fliehen möcht' ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiele zeigte.“

Bülow glaubt, die Interpretation dieses magischen Tonwerks sollte jeder Sentimentalität fernbleiben, fast keine Schattierung enthalten, mit Klarheit, Zartheit und Traumhaftigkeit ausgeführt werden. „Ein ideales Pianissimo, ein akzentloser Ton und völlig ohne Leidenschaft oder Rubato.“ Es ist kaum zu bezweifeln, daß Chopin das Werk auf diese Art gespielt hat. Liszt ist diesbezüglich Autorität, und Mathias hat die gleiche Meinung. Das zu überwindende rhythmische Problem besteht in der Verschmelzung zweier gegensätzlichen Rhythmen, und da rät Bülow eine ausgezeichnete Me-

thode, Kullak widmet beinahe eine ganze Seite den Beispielen, wie die rechte, die linke Hand und endlich beide Hände behandelt werden müssen. Außerdem schreibt Kullak noch: „Oder wenn man will, kann man sich im Geiste in einen stillen, grünen, düstern Wald begeben und in tiefster Einsamkeit dem geheimnisvollen Rauschen und Flüstern der Blätter zuhören. Was kann nicht trotz des mathematischen Charakters der Tonsprache eine lebhafte Fantasie aus oder eher in diese Etüde hineinbeschwören. Eines muß festgehalten werden: sie ist in jenem chopinmäßigen Flüsterton zu spielen, über den neben anderen Mendelssohn behauptet, daß nichts Bezaubernderes für ihn existiert hat.“

Genug der subjektiven Schwärmerei. Diese Etüde hat viel Schönheiten, und jeder Takt regiert ein eigenes, kleines harmonisches Reich. Sie ist so herrlich, daß nicht einmal die Verzerrung in Doppelnoten, wie sie Brahms versuchte, oder die Version in Oktaven ihr magnetisches Raunen dämpfen kann. Zeitweise ist ihre Zeichnung von so großer Zartheit, daß sie an die zaubrisch glitzernden Eisblumen an den Fenstern erinnert. Alle Ausgaben bis auf eine nehmen sie in vier untrennbaren Triolen in dem Takte der rechten Hand. Riemann will es anders. Er hat eigene Ansichten bezüglich des Fingersatzes und der Phrasierung.



Jan Kleczyńskis interessante Broschüre „Die Werke Frédéric Chopins und ihre richtige Interpretation“

besteht aus drei Vorlesungen, die er in Warschau gehalten hat. Natürlich muß er sich dem knappen Raum entsprechend kurz fassen, doch er weiß einige praktische Einzelheiten über den Gebrauch des Pedals in Chopins Musik zu sagen. Er spricht von der Studie in F-moll und lobt die kunstvolle Art, in der Rubinstein und die Essipoff den Schluß des Stückes spielten, daß die vier C wie ein Echo klangen und das Pedal die Töne ineinanderschmolz. Bei dem Vortrag von Chopins Werken besteht die halbe Arbeit in der Anwendung des Pedals. Man kann Chopin nie zu schön spielen. Realistische Behandlung zerstört seine Luftschlösser, vernichtet seine schwebenden Wolkengebäude. Man darf ihn reich, andachtsvoll, dramatisch spielen, niemals aber unzart und grob. Auch mir mißfällt die mit Rosenwasser parfümierte Sentimentalität, mit der ihn fast alle Pianisten einwickeln. „Chopin ist ein Seufzer mit einem Lächeln darin", hat jemand geschrieben. Und gerade diese Auffassung verursachte so viel Unheil unter seinen Interpreten. Wenn Überschwenglichkeit des Gefühls verderblich sein kann, so ist die „gesunde" Auffassung der Werke ebenso schädlich, die von Pianisten mit weniger Hirn, aber desto mehr Muskelkraft, gepredigt wird. Der echte Chopinspieler wird geboren und kann niemals ein Produkt der Schule sein.
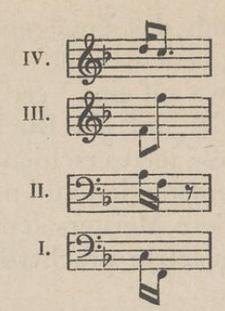
Schumann meint, die dritte Etüde in F hätte einen weniger neuartigen Charakter, trotzdem nach seiner Ansicht hier der Meister seine liebenswürdigste Bravour gezeigt hat. Er fährt fort:

„Sind sie doch sämtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigste Meinung indes nicht zu verschweigen, so

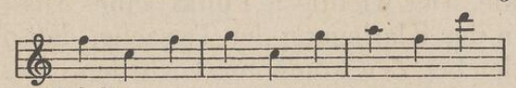
scheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopins Kunstnatur oder auf ein Rückwärtsgekommensein abgeben, da diese jetzt erschienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvolle in C-moll, erst vor kurzem."

Es ist erlaubt, hier anderer Meinung zu sein als Schumann, denn op. 25 enthält mindestens zwei von Chopins größeren Werken, die A-moll- und die C-moll-Etüde. Der wichtigste Punkt seines Ausspruches besteht in der Klarlegung der Tatsache, daß die Etüden zu gleicher Zeit komponiert wurden. Das ist für wichtige psychologische Einzelheiten entscheidend. Chopin hatte viel gelitten, bevor er nach Paris ging, sein Herz war durch eine unglückliche Liebesgeschichte und durch die Entsagung geläutert, und so kam er nach Paris mit einem voll ausgebildeten Stil — bei ihm war ja der Stil innig mit dem Menschen verwachsen.
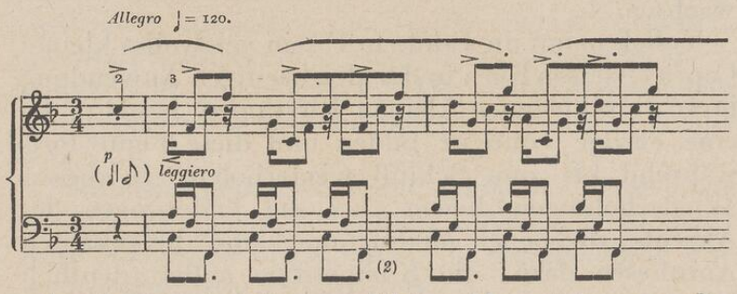
Kullak nennt die Etüde in F „ein geistvolles kleines Caprice, dessen Kern in der gleichzeitigen Anwendung ihrer verschiedenen kleinen Rhythmen besteht, die eine einzige Tonfigur bilden und diese Figur fortwährend bis zum Schluß wiederholen. In diesen Wiederholungen dienen aber die Änderungen des Akzents, die neuen Modulationen und die pikanten Antithesen dazu, die Komposition außerordentlich lebendig und wirksam zu machen." Er zupft die glühend gefärbten Blütenblätter der thematischen Blume aus und läßt die innere Chemie ihres zarten Kelches erkennen. Im Stempel finden wir vier verschiedene Stimmen.



„Die dritte Stimme ist die Hauptstimme und nach ihr kommt die erste, weil beide Stimmen den melodischen und harmonischen Inhalt in sich tragen“:


Melodie

Mikuli und Kullak setzen einen Punkt auf das C des ersten Taktes. Klindworth und Bülow lassen es unbetont. Mit Phrasierung und Fingersatz verlasse ich mich auf Riemann. Seine Version befriedigt am meisten. In den ersten Takten ist die Idee klar ausgedrückt:

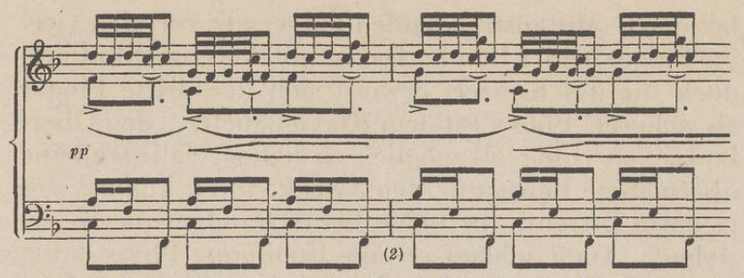


Am besten ist die sorgfältige Akzentuierung, die auch an einer Stelle vorkommt, die keine andere von mir durchgearbeitete Ausgabe beachtet hat. Beim Anfange der Zweiunddreißigstelnoten punktiert Riemann das Thema so:



Chopin

(Aus den Lithographien „Berühmte Musiker“)



Natürlich ist das Profil der Melodie in den Achtelnoten, das verleiht den Zieraten dieser Passage erst die richtige Bedeutung, und welcher Zauber, welche Fröhlichkeit und Süße liegt in diesem Caprice! Es hat den verführerischen, flüchtigen Reiz eines zwitschernden Vogels, der in die Lüfte emporflattert. Das menschliche Element ist fast vollständig verdrängt. Wir sind in freier Luft, die Sonne glüht aus dem blauen Äther und alles ist heiter, atmosphärisch und weltenweit. Selbst dort, wo die Töne tiefer werden, wo die Schatten kühler herniedersinken und in dem Satz in H-dur sich dunkel zusammenballen, verspürt man wenig Sorge und Traurigkeit. Die harmonischen Kunststücke sind subtil, die immer wechselnden Figurengruppen bewunderungswürdig. Riemann betont das H, das E, das A, das B, das C und das F am Schlusse, gefährliche Läufe für die linke Hand, aber sie verleihen dem entzückenden harmonischen Spinngewebe das erforderliche Relief. Eine geschickte Methode, die Stelle in der linken Hand, 13 Takte vor dem Schluß, gut durchzuführen, besteht darin, das obere C im Baß mit dem Daumen der rechten Hand zu nehmen und im nächsten Takt das obere H im Baß ebenso anzuschlagen. Das verringert die Gefahr des Danebengreifens, und ist bei Konzertstücken unbedingt erlaubt. Das Ende muß nach Kullak „gehaucht“ werden, und hat den verschiedensten Fingersatz. Für die erste Gruppe schreibt Kul-

lak einen sehr anstrengenden Fingersatz vor, den vierten Finger beider Hände. Das ist nützlich zum Studium, doch für das Konzert erweist sich der dritte Finger als sicherer. Bülow rät dem Klavierspieler, „den Oberkörper so ruhig als möglich zu halten, da irgendeine übermäßige Bewegung den Zweck stören könnte, der ja darin besteht, ein bewegliches Handgelenk zu erzielen". Auch schlägt er eine bestimmte Phrasierung im 17. Takt vor, und verbietet, dies Sforzato scharf und schneidend zu spielen, sobald das Thema zum letzten Male wiederkehrt. Kullak gibt ausführliche Ratschläge und meint, daß der Anschlag leicht, die Hand gleitend bleiben solle, und die H-dur-Stelle aus „feurigen, eigensinnigen Akzentuationen der unteren Akkorde" bestehen müsse. Kapriziös, fantastisch und voll Grazie, zeigt diese Etüde Chopin in bester Laune. Schumann sagt, sie solle mit liebenswürdiger Bravour ausgeführt werden. In Kullaks Ausgabe befindet sich ein Druckfehler; am Anfang der Zweiunddreißigstelnoten stört ein A die Tonalität, außerdem ist es hier ganz unzweckmäßig, da sichtlich ein F hierhergehört.

Von der vierten Etüde in A-moll ist der Meinung von Theodor Kullak kaum etwas Neues hinzuzufügen:

„Im weitesten Sinne des Wortes ist jedes Musikstück eine Etüde, im engeren müssen wir aber an eine Etüde die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege dies in der Technik, in der Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage usw. (Robert Schumann, Gesammelte Schriften I, S. 201). Die vorstehende Studie ist weniger technisch als rhythmisch interessant. Während die guten Taktglieder (1. 3. 5. 7. Achtel) nur durch Einzeltöne (in der Baßstimme) vertreten sind, welche gewissermaßen ‚frei und ledig, ohne Beschwerde' streng Schritt halten können, sind die schlechten (2. 4. 6. 8. Achtel) mit Akkorden belastet, von denen die meisten sogar noch mit Akzenten versehen sind, welche den taktischen Opposition machen. Es gesellt sich ferner diesen Akkorden oder es wächst gleichsam aus ihnen heraus eine Kantilene in der Oberstimme, die den guten Taktgliedern des Basses in Synkopenform gegenübertritt, auf schlechtem Taktgliede ansetzt und allerhand Vorhalte schafft, die hinsichtlich ihrer Eintrittszeit als ebenso viele Verzögerungen und Verspätungen der melodischen Töne erscheinen.

Dies alles zusammen gibt dem Tonstücke eine ganz besondere Färbung, der Tonbewegung etwas Unruhiges, und stempelt die Etüde zu einem kleinen Charakterstück, einem Capriccio, das man recht gut ‚Inquiétude' betiteln könnte.

Technischerseits ist zweierlei zu studieren: das Stakkato der Akkorde und die Ausführung der Kantilene. Die Akkorde müssen mehr durch Druck als Schlag gebildet werden. Die Finger haben sich ganz leicht auf die Akkordtasten zu stützen, um dann sofort mit der Handdecke wieder emporzuschnellen, der Aufschlag muß nur von geringer Höhe sein. Alles mit großer Präzision und nicht nur ‚obenhin'. Wo Kantilene auftritt, muß jeder Melodieton sich von dem darunterliegenden begleitenden ‚reliefartig' abheben. Die Finger für die melodischen Töne müssen daher die ihnen zugewiesenen Tasten stärker andrücken, wobei die Handdecke sich eine leichte Schwenkung nach rechts erlauben darf (Seitenschlag), namentlich wenn das Akkompagnement eine Pause hat. (Man vergleiche mit der Etüde die Introduktion des H-moll-Capriccio mit Orchester von Felix Mendelssohn, erste Seite.)
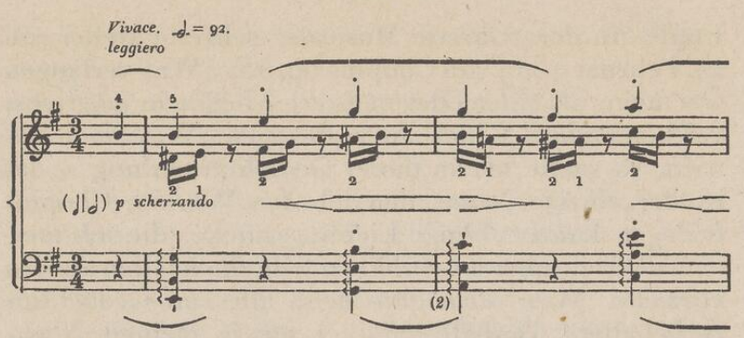
Wenige Rallentando-Stellen abgerechnet, ist die Etüde streng im Takte zu spielen."

Mir sagt die Bearbeitung von Klindworth mehr zu. Diese düstere nervöse Komposition, die kaum eine Etüde zu nennen ist, zeigt auch einen leicht pathologischen Seelenzustand mit ihren nach Atem ringenden Synkopen; in ihrem engen, gefühlsdurchbebten Rahmen hat die A-moll-Etüde doch Momente der Kraft und der Bedeutung. Riemanns Phrasierung ist sorgsam, doch nicht klarer als die von Klindworth. Bülow sagt: „Die Bässe sind durchgehends (auch im piano) sehr fest zu markieren und in imitatorischer Weise der Oberstimme gegenüber". Es ist seltsam genug, daß seine Ausgabe die einzige ist, in der die Arpeggien der linken Hand vor dem Schluß nicht auch von der rechten Hand aufgenommen werden, trotzdem im letzten Takt nach seiner Erlaubnis beide Hände arpeggieren können. Das ist unerlaubte Verbesserungswut. Stephen Heller meint, daß diese Etüde ihn an den ersten Takt des „Kyrie" erinnere, mehr noch an das „Requiem Aeternam" aus Mozarts Requiem.

Man darf wohl sagen, daß die fünfte Etüde in E-moll weniger häufig im Konzertsaal gehört wird als ihre anderen Kameraden. Ich erinnere mich nicht, sie gehört zu haben, seit Annette Essipoff das berühmte Konzert gab, in dem sie alle 27 Etüden spielte. Und doch ist es ein klangvolles Klavierstück, reich an Ornamenten und zierlichen Figureneffekten, besonders im Mittelsatz. Vielleicht hat der etwas perverse, kapriziöse und nicht ganz liebenswürdige Charakter des Anfangs Pianisten davon abgehalten, das Stück in einem Konzert vorzutragen. Es ist von größter Wirkung und auch schwierig. Besonders wenn es durchweg mit dem gleichen Fingersatz gespielt wird, wie das Bülow verlangt. Niecks erwähnt Stephen Hellers Vorliebe für diese

Etüde. In der „Gazette Musicale" schreibt Heller am 24. Februar 1839 von Chopins op. 25: „Was verlangen wir mehr, als einen oder mehrere Abende in möglichst vollkommenem Glück zu verbringen. Was mich betrifft, so suche ich in dieser Gedichtsammlung – das ist der einzige Name, den ich den Werken Chopins beilegen kann – einige Lieblingsstücke, die ich meinem Gedächtnisse einverleiben will, die ich den andern vorziehe. Wer vermöchte denn alles im Gedächtnis zu behalten? Deshalb habe ich mir in meinem Notizbuch die Nummern 4, 5 und 7 der genannten Gedichte besonders vorgemerkt. Von diesen zwölf vielgeliebten Etüden – jede einzelne hat ihren eigenen Reiz – sind es diese drei Nummern, die ich allen anderen gegenüber bevorzuge."

Der Mittelsatz der E-moll-Etüde erinnert an Thalberg. Bülow warnt den Schüler: „Die rechte Hand hüte sich vor Akzentuierung der ersten Note mit dem Daumen, da dieselbe nicht melodische Bedeutung hat, sondern nur als bescheidener Durchgangston in Betracht kommt." Das bezieht sich auf die Melodie in E. Er schreibt auch, daß die Hinzufügung des dritten Fingers der linken Hand bei Klindworth keine besondere Rechtfertigung verlange. In der Klindworth-Ausgabe habe ich eine auffallende Verschiedenheit entdeckt. Der Sprung in der linken Hand, die erste Variante des Themas, im 10. Takt vom Anfang, wird durch eine Appoggiatura in E eingeleitet. Er geht bis zu Fis statt G, wie bei Mikuli, Kullak und Riemann. Bülow braucht das Fis, aber ohne die neunte Note unten. Riemann phrasiert das Stück so, daß er als Oberstimme H, E und G herausbringt, und seine Wurzeln befinden sich unten statt oben, wie bei Mikuli und Bülow. Kullak betont die achte Note. Riemann benützt ein Sechzehntel auf folgende Art:



Kullak schreibt, daß auf den alten Metronomen die Zahl 184 nicht zu finden ist. Dieses Tempo ist nicht zu schnell für das Capriccio mit seinen hübschen, heiteren rhythmischen Verwandlungen. Was die Ausführung des 130. Taktes betrifft, sagt Bülow:

„Die Vorschlagsnoten sind in beiden Händen, natürlich gleichzeitig mit den anderen Stimmen anzuschlagen, desgleichen die Triller Takt 134 mit den oberen Nebentönen zu beginnen."

Diese Einzelheiten sind sehr wichtig. Kullak schließt seine Notizen:

„Trotz aller dieser kleinen Umgestaltungen des kernbildenden Motivgliedes wird seine Erkennbarkeit im wesentlichen nicht beeinträchtigt, wohl aber entwickelt sich aus den kleinen Metamorphosen reiches, rhythmisches Leben, welches der Vortragende mit großer Präzision zur Geltung bringen muß. Besitzt er dabei noch Feinfühligkeit des ‚Graziösen, Koketten, anmutig Launenhaften', so wird er den Reiz des Hauptsatzes noch erhöhen, der, was den Charakter anbelangt, an Etüde op. 25 Nr. 3 erinnert.

Der Seitensatz beginnt. Seinen Kern bildet eine schöne, breite Melodie, die, innig empfunden und vorgetragen, sich tief ins Herz des Hörers hineinsingen wird. Zur Begleitung in der rechten Hand dienen ruhig auf-

und absteigende Akkord-Arpeggien in Triolen, später in Sechzehnteln, welche die Melodie ‚schleierhaft' umwallen und fast ohne Akzentuation ausgeführt werden müssen."

Louis Ehlert hat von der berühmten Etüde in Gismoll op. 25 Nr. 6 geschrieben: „Chopin bringt eine Terzenübung nicht nur in Verse, er macht ein solches Kunstwerk aus ihr, daß man sich beim Studieren derselben mehr auf dem Parnaß als in der Lektion glaubt. Jeder Passage nimmt er dadurch das Handwerkmäßige, daß er sie zur Figuration eines schönen, sich in der Bewegung gefallenden Gedankens erhebt."
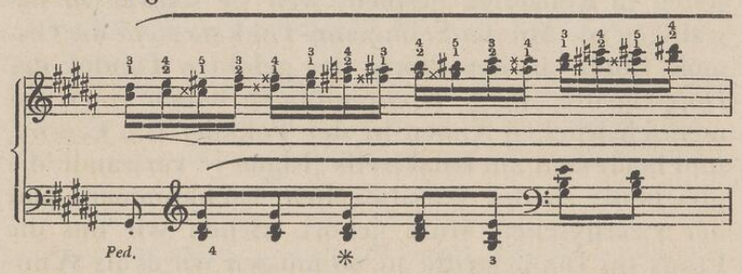
Und in der Klavierliteratur existiert keine bedeutsamere Vermählung von Wollen und Können. Das Mittel rechtfertigt den Zweck, und die Mittel, die hier der Komponist anwendet, sind von schönstem Ebenmaß. Nur das Wort „schön" kann den Stil und die Architektur dieser edlen Etüde kennzeichnen. Sie wird selten in Konzerten gespielt, weil sie schwer zu bewältigen ist. Mit der Schumann-Tokkata steht die Gismoll Etüde an der Pforte des gelobten Landes der Doppelgriffe. Beide Kompositionen haben einen gemeinschaftlichen Ahnen in der Tokkata von Czerny, und beide sind mit Balakireffs „Islamey" verwandt, die gleichfalls zu der sensationellen Nachkommenschaft der Czernyschen Muse gehört. Sehen wir uns die Etüde für Doppelgriffe an, so müssen wir es als Wunder betrachten, daß Chopin einen so trockenen Lehrsatz so herrlich umzuwandeln wußte. Bei dieser Etüde gilt zuerst die Musik und dann das technische Problem.

Wenn zwei oder drei Pianisten einmal über Chopin reden, so wird das Gespräch sicher zu dieser Frage leiten. „Welchen Fingersatz nehmen Sie in den chromatischen Doppelterzen der Gis-moll-Etüde?" Nach

der Beantwortung dieser Frage wird man die Fingersatzpolitik des Pianisten erforscht haben. Man ist dann klassifiziert und eingeordnet. Ist man heterodox, so wird man mit Fragen bestürmt. Und wenn man Bülow nachfolgt und den Czerny-Fingersatz nimmt, so wird man als ein Wundertier angestaunt. Da die Interpretation in der Etüde keine hohen Anforderungen stellt, wollen wir uns die verschiedenen Fingersätze genauer ansehen. Zuerst kommt der Fingersatz, den Leopold Godowsky angibt. Er gilt für chromatische Doppelterzen.



Ich zeige jetzt die Art mehrerer Autoritäten, so daß man mit einem Blick erfassen kann, wieviel man nachgedacht hat, um diese schlüpfrigen chromatischen Höhen zu erklimmen. Mikuli hat folgende Auffassung:

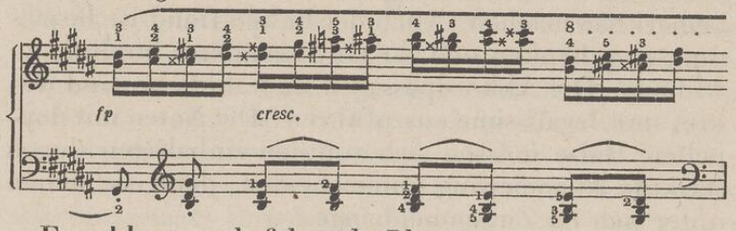


Kullaks Ansicht schließt sich ihm an. Das ist der sogenannte Chopin-Fingersatz im Widerstreit mit dem Czerny-Fingersatz, trotzdem letzterer in Wirklichkeit von Clementi herrührt, wie John Kautz behauptet. „In letzterem kommt der dritte und fünfte Finger auf Cis, E, Fis und A in der rechten Hand, auf C, Es, G und B in der linken Hand.“ Klindworth nimmt auch den Chopin-Fingersatz. Bülow meint:

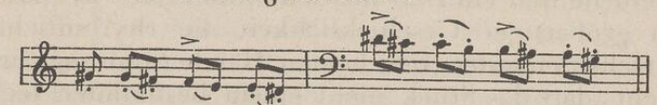
„Den eigentümlichen Chopinschen Fingersatz für chromatische Terzen-Skalen haben wir, als die Erzielung des „legatissimo“ auf unseren heutigen Klavieren bis zur Unerreichbarkeit erschwerend, wo es nötig erschien, in den älteren Hummelschen abgeändert. Zwei der größten Klaviertechniker moderner Zeit, Alexander Dreyschock und Karl Tausig, hatten die nämliche Ansicht und Praxis. Wir vermuten, daß Chopin durch sein Lieblings-Piano der Fabrik Pleyel & Wolff in Paris – welche, bevor sie das „double échappement“ adoptierte, allerdings die denkbar gefügigste Mechanik lieferte – veranlaßt wurde, jenen Fingersatz, nämlich die Daumenverwendung auf den beiden Halbton-Untertasten – e, f und h, c – in aufsteigender Bewegung für praktisch zu erachten. Wir halten sie auf den heutigen Flügeln für unvereinbar mit den Bedingungen eines ‚crescendo‘ im ‚legato‘“.

Dieser Chopin-Fingersatz rührt in Wahrheit von Hummel her. Man nehme in seine „Klavierschule“ Einsicht.

Sein Fingersatz ist:
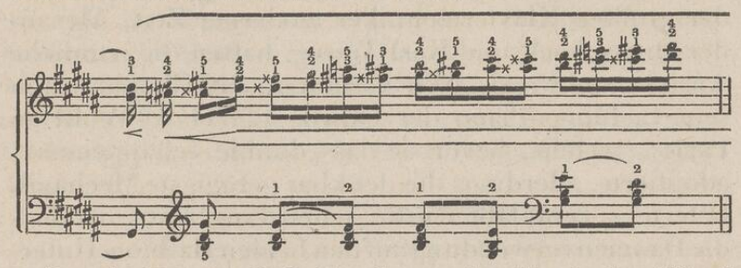


Er schlägt auch folgende Phrasierung für die linke Hand vor. Sie ist ausgezeichnet:



Riemann nimmt nicht nur einen neuen Fingersatz für die Skala in Doppelnoten, sondern er beginnt die

Etüde mit dem Triller auf dem ersten und dritten, zweiten und vierten Finger, statt der gebräuchlichen ersten und vierten, zweiten und fünften Finger, die alle übrigen Herausgeber anordnen. Seine Idee des Laufes in chromatischen Terzen ist:



Im übrigen muß die Etüde so schnell wie der Wind gespielt werden, oder wie Kullak sagt:

„Wenige Stellen und einige Akzente abgerechnet, ist die Etüde fast durchgängig in jenem Chopinschen Flüstern auszuführen. Die rechte Hand hat ihre Terzen, namentlich die diatonischen und chromatischen Tonleitern mit solcher Gleichmäßigkeit auszuführen, daß Untersatz und Überschlag sich nicht in eckiger Weise bemerkbar machen. Auch der linken Hand ist Beachtung zu schenken und ihr ein besonderes Studium zu widmen. Die Akkordpassagen und ähnliche sind diskret und legatissimo auszuführen. Die Noten mit doppeltem Halse müssen sich von den einhalsigen durch stärkere Nuancierung unterscheiden, denn sie stehen unter sich im Zusammenhange."

Bülow nennt die siebente Etüde in Cis-moll ein Nocturne und ein Duo für Cello und Flöte. Er glättet mit großartiger Geschicklichkeit die rhythmischen Verschiedenheiten der beiden Hände und sagt mit Recht, daß das Stück nicht einem bestimmten technischen Zwecke dient. Diese Etüde wird am meisten gepriesen. Ich kann nicht umhin, mit Niecks über-

einzustimmen, der darüber schreibt – merkwürdigerweise nennt er sie die Etüde in E–: „Ein Duett zwischen Ihm und Ihr, in dem er gesprächiger und emphatischer wirkt als sie, ein Stück, das gewiß sehr süß, jedenfalls aber etwas ermüdend und eintönig klingt, wie solche tête-à-têtes gewöhnlich für den Dritten erscheinen."

Für Chopins Zeitgenossen galt die Etüde als eines seiner größten Werke. Heller schrieb: „Sie ruft die süßeste Traurigkeit, die anbetungswertesten Seelenqualen hervor, und wenn man sie spielt, fühlt man sich unmerklich zu traurigen, melancholischen Ideen hingezogen, es liegt darin eine Seelenstimmung, die ich allen anderen Stimmungen vorziehe. Ach, wie liebe ich diese dunklen, geheimnisvollen Träume. Chopin ist der Gott, der sie schuf." Kleczyński glaubt, daß in dieser Etüde eine Anwandlung von Lebensüberdruß zu verspüren ist, und zitiert Orlowski, den Freund Chopins. „Er leidet nur an Heimweh." Willeby nennt diese Studie die schönste von allen. Mir ist sie zu morbid und elegisch. Es liegt Sehnsucht darin, die Sehnsucht einer kranken wunden Seele. In ihr finden sich die schlechtesten und die liebenswürdigsten Eigenschaften des Meisters in verdünnter Lösung. Vielleicht haben wir auch ihre süßen, stark parfümierten Takte zu oft gehört. Die Auffassung muß sich ganz nach individuellem Geschmack richten. Kullak hat darüber ein ehrgeiziges Programm aufgestellt:

„Durch seinen hochpoetischen Inhalt ist das vorliegende wundervolle Tonstück recht eigentlich geschaffen, als Studie im Vortrage zu dienen. Man muß sich aber über die Prosa gewöhnlichen Fühlens und Empfindens erheben und in die reiche und tiefe Innerlichkeit des gottbegabten Komponisten voll und ganz versenken können.

Durch das Ganze weht elegische Stimmung. Mit psychologischer Wahrheit malt der Tondichter ein Bruchstück aus dem Leben einer tief verdüsterten Seele; er läßt ein gebrochenes, gramerfülltes Herz in einer nicht mißzuverstehenden Sprache seinen Schmerz, seine Trauer verkünden. Dieses Herz hat nicht etwas, es hat alles verloren. Aber nicht immer tragen die Töne das Gepräge stiller, melancholischer Resignation. Leidenschaftlichere Regungen erwachen, die stille Klage wird zur Anklage gegen das grausame Schicksal; es gilt zu kämpfen, durch die Kraft des Willens die Fesseln des Schmerzes zu sprengen oder ihn wenigstens zu mildern durch Versenken in eine glückliche Vergangenheit.

Umsonst! Das Herz hat nicht etwas, es hat alles verloren! So muß denn weiter getragen werden – bis ans Ende. Obgleich die Formalisten unter den Musikästhetikern nur die Summe der in einem Tonstück enthaltenen Tonformen, wie sie sich nach musikalisch-logischen Gesetzen unter-, neben- oder überordnen, als seinen Inhalt bezeichnen, jeden andern negieren, habe ich doch das kleine vorangehende Exposé unterbreitet, etwa in der Art und Weise und mit demselben Rechte, mit dem Meister Chopin einst niedergeschrieben, was er sich vorgestellt und empfunden habe, als er den zweiten Satz seines E-moll-Konzertes komponierte, und was der Vortragende beim Reproduzieren sich veranschaulichen und hineinlegen sollte. (Karasowski, Fr. Chopin I, S. 121.)

Das Tongedicht gliedert sich in drei, und wenn man die kleine Episode in H-dur als einen besonderen ansehen will, in vier Teile (Strophen), von denen die letzte die bereicherte Wiederholung der ersten mit kleinem angehängten Schlußsatze ist.

Das Ganze ist ein Lied oder besser noch eine Aria, in

der zwei Hauptstimmen sich zur Geltung bringen, von denen die obere die Nachahmung einer wirklichen Singstimme, die andere untere ganz im Charakter eines obligat begleitenden Violoncells gehalten ist.

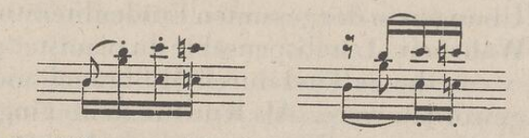
Bekanntlich hat Chopin das Violoncello sehr geliebt und das diesem Instrumente eigentümliche Passagenwesen in seinen Pianokompositionen nachgeahmt. Beide Hauptstimmen stehen miteinander in engster Korrespondenz, ergänzen und imitieren sich wechselseitig. Zwischen beiden bewegt sich ein drittes Element: ein Akkompagnement gleichmäßig einander folgender Achtel, ohne weitere Bedeutung als die einer harmonischen Ausfüllung. Dies dritte Element hat sich gänzlich unterzuordnen.

Die kleine, der Aria vorangehende, rezitatorisch gehaltene einstimmige Introduktion erinnert lebhaft an den Anfang der G-moll-Ballade, op. 23."

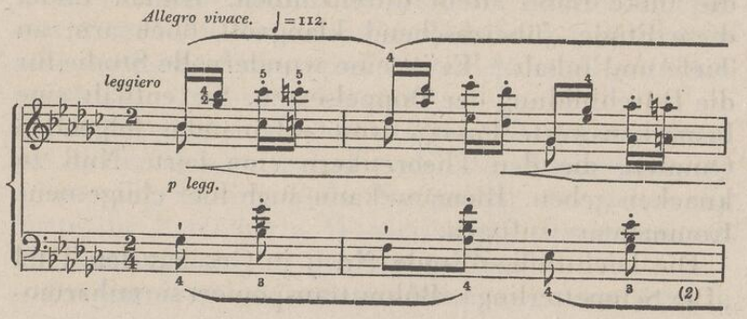
Die Etüde in Des Nr. 8 zählt für Bülow „zu den nützlichsten Übungen in der gesamten Etüdenliteratur". Sie kann in Wahrheit „L'indispensable du pianiste" getauft werden, wenn dieser Titel durch Mißbrauch nicht unzulässig geworden wäre. Als Kur für steife Finger und als Vorbereitung zum Konzertspiel wird geraten, das Werk sechsmal nacheinander zu spielen, selbst vom geübtesten Pianisten nur sechsmal. Auch rät Kullak, die linke Hand allein durchzuüben. Kullak findet diese Etüde „überraschend klangvoll, doch arm an Tiefe und Inhalt." Es ist eine wundervolle Studie für die Durchbildung der Doppelsexten. Sie enthält eine bemerkenswerte Passage von aufeinander folgenden Quinten, die den Theoretikern eine harte Nuß zu knacken geben. Riemann kann auch hier einige neue Kommentare zufügen.

Die leichtfüßige Etüde Nr. 9 in Ges hat den Titel „Der Schmetterling". Bülow transponiert sie enharmo-

nisch in Fis und vermeidet dadurch mehrere Doppel-B Diese Veränderung ist nicht zu loben. Er hat keine hohe Meinung von diesem Stücke, und rechnet es zu den Kompositionen à la Charles Mayer. Das ist ungerecht, denn die Studie ist sehr graziös und gewiß sehr effektvoll, wenn auch nicht tief. In der letzten Zeit ist sie zur Arena für den Kampf der Klavierathleten geworden. Beinahe alle modernen Virtuosen zupfen diesem fröhlichen kleinen Schmetterling die Flügel aus. Sie zerquetschen ihn, sie trampeln ihn zu Tode, und indem sie noch ihrer Grausamkeit eine grobe Rechtsverdrehung zufügen, beenden sie das Stück mit drei Akkorden, die eine Oktave hinaufsteigen und dem Schluß einen konventionellen Charakter verleihen. Sie tun gerade das, was der Komponist vermeiden wollte. Die Phrasierung wird gewöhnlich auch verzerrt. Die Ausgaben von Tellefsen und Klindworth geben folgende verschiedene Bezeichnungen:



Mikuli, Bülow und Kullak setzten den Legatobogen über die ersten drei Noten der Gruppe. Riemann macht es natürlich anders:



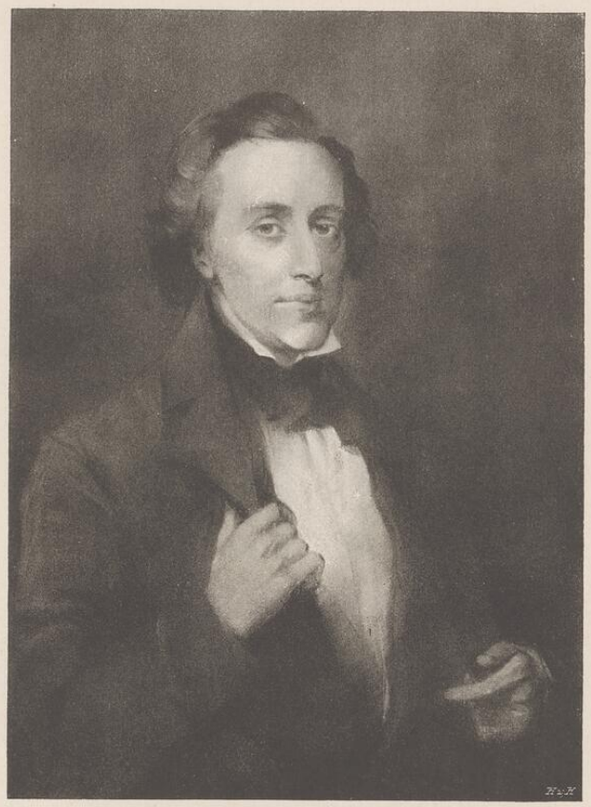
Die Markierung des Metronoms ist fast in allen Ausgaben die gleiche. Nach Bülow ist die H-moll-Etüde op. 25, Nr. 10 von asiatischer Wildheit erfüllt, trotzdem Willeby einerseits behauptet, es wäre nur eine Studie in Oktaven „für die linke Hand". Bülow vergleicht sie wegen ihres monophonen Charakters mit dem Chor der Derwische in Beethovens „Ruinen von Athen". Niecks hält es für ein wahres „Pandämonium; zeitweilig fallen heiligere Laute ein, doch endlich siegt die Hölle". Diese Etüde ist für Kullak „etwas weit hergeholt und konstruiert in der Erfindung, sie läßt uns kalt, trotzdem sie bis zum Ende wild vorwärts stürmt". Bülow hat dieses Werk am vollständigsten kommentiert. Klindworth verstärkt die erste und siebente Achtelnote des fünften Taktes vor dem Schluß, indem er die Harmonik der linken Hand mitarbeiten läßt. Diese Etüde ist technisch sehr wichtig. Gerade weil viele Pianisten wenig davon halten, wird ihre musikalische Bedeutung nicht abgeschwächt, und ich möchte sie beinahe den letzten beiden Etüden dieses Opus anreihen. Der Anfang ist wuchtig und wird bald ein Wirbelwind von Tönen. Chopin hat nie eine lieblichere Melodie als die im Mittelsatze dieser Etüde in H geschrieben, und sie ist nur mit der Melodie in gleicher Tonart im H-moll-Scherzo zu vergleichen, während die Rückkehr zum ersten Thema ebenso geschickt vor sich geht, wie im Es-moll-Scherzo op. 35. Ich gestehe, daß mich diese H-moll-Etüde mit ihrem stürmischen Tempo und ihrem wirbelnden Schluß mitreißt. In der Oktavenmelodie ist vielleicht zu viel Wollust; der Ton mag etwas überreif sein, doch es ist süße, sinnliche Musik, und über den Klängen atmet der Frieden eines warmen Abends im Frühherbst.

Nun kommt der „Winterwind", die Etüde in A-moll, op. 25, Nr. 11. Hier wird sogar Bülow enthusiastisch:

„Als ein besonderer Vorzug dieser längsten und in jeder Beziehung großartigsten der Chopinschen Studien ist hervorzuheben, daß sie bei Kundgebung der erdenklichsten Klangfülle des Instrumentes sich so ganz und gar nicht orchestral gebaren will, sondern nur Klaviermusik im eigentlichsten Wortsinne bietet, wie man Chopin überhaupt das große Verdienst vindizieren muß, in seinen Werken die Grenzen von Klavier- und Orchestermusik festgestellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichsten Nachteile beider Gebiete verwischt worden sind.“

Kullak ist in seinem Lob ebenso aufrichtig:

„Eine der großartigsten und genialsten Chopinschen Etüden, Seitenstück zur XII. (op. 10), diese vielleicht noch überbietend. Sie ist eine Bravourstudie ersten Ranges, fesselnd durch die Kühnheit und Originalität ihrer leidenschaftlich auf und ab wogenden, die ganze Tastatur überflutenden Passagen, fesselnd durch Harmonik und durch modulatorische Schattierungen, fesselnd endlich durch ein wunderbar ahnendes kleines Thema, welches wie ein „roter Faden“ durch alle die blitzenden und glitzernden Tonwellen sich hindurchzieht und gleichsam verhütet, daß sie in alle Himmelsgegenden zerstäuben. Dies kleine Thema, eigentlich nur eine Phrase, ist trotz seiner Einfachheit und Kürze bedeutungsschwer wie Beethovens Fünfte Symphonie oder D-moll-Sonate op. 31. Es ist gewissermaßen das Motto, welches der Etüde als Überschrift dient, und erscheint erst einstimmig, gleich darauf vierstimmig. Das langsame Zeitmaß (Lento) beweist die hohe Bedeutung, die ihr beizulegen ist. Wer bis hierher gefolgt und einverstanden ist, kann über den künstlerischen Vortrag nicht im unklaren sein. Für die Passagen, vollends in dem vorgeschriebenen, lebhaften Zeitmaße,
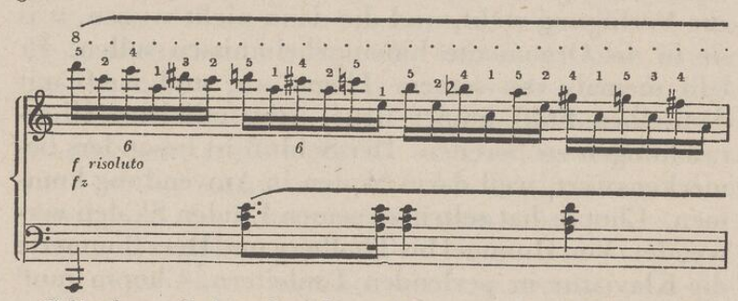


Chopin
(Nach dem Porträt von Rumpf)

muß man eine vollendete Technik besitzen. Große Fertigkeit, leichter Anschlag, Egalität, Kraft und Ausdauer in den Forte-Stellen und trotz p und pp klarste Deutlichkeit — das alles muß überwundener Standpunkt sein, denn der Vortragende hat seine ganze Aufmerksamkeit dem poetischen Gehalte des Tonstückes zu weihen, speziell dem Vortrage der marschartigen Rhythmen, die ihr eigenes Leben haben, bald ruhig und besonnen, bald kühl und herausfordernd auftreten. Das marschartige Element verlangt natürlich strenges Spiel im Takte."

Diese Etüde ist prachtvoll und außerdem reinste Musik. Im fünfzehnten Takt setzt Bülow H als zweite Note der letzten Gruppe, trotzdem alle anderen Ausgaben außer Klindworth B setzen. Bülow geht mit gesundem Menschenverstand vor, denn das B ist ein Druckfehler. — Und er empfiehlt, die Etüde langsam und staccato zu üben und dabei den Klavierdeckel geschlossen zu halten. Dann wird das Chaos der Töne den Pianisten nicht berauschen und seine kritischen Fähigkeiten nicht unterdrücken.
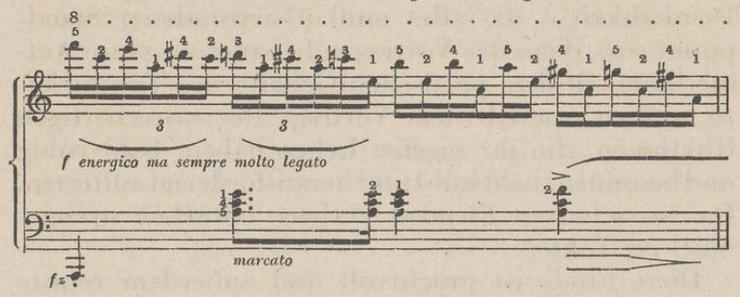
Jeder Herausgeber hat eine eigene Ansicht über die Phrasierung der ersten Sechzehntel. Mikuli bleibt ganz normal:



Klindworth hat für diese Passage einen kunstvolleren Satz, er phrasiert sie zwar in ähnlicher Art, läßt

aber dabei das Zeichen für die Sextolen aus. Kullak behält das Zeichen.

Bülow setzt die Phrasierung auf folgende Art:



Was die Gruppierung betrifft, so folgt Riemann auch Bülow, doch seine Betonung ist anders.

Das Werk gehört zu Chopins mächtigsten Gemälden, denn Idee und Ausgestaltung sind von großartigerer Anlage als die seiner beiden Konzerte. Diese sind eigentlich Miniaturmosaiken, man darf sagen, recht kostbarer Art, die mit kluger Kunst zusammengefügt und übermalt sind; doch in keinem Werke sehen wir die widerstandslose Flut dieser Etüde, die mit dem Heulen des Wintersturms verglichen wurde. Wie weiß doch Chopin alle modernen Herren in die Flucht zu jagen, denen ein großes Dekorationsmuster zur Verfügung steht, und die dann nicht wissen, was sie in die Ornamente hineingeheimnissen sollen! Er läßt niemals von seinem Thema ab, und weiß mit demselben Stoff immer neue, erstaunlichere Überraschungen zu bereiten. Der Schluß ist besonders bemerkenswert, weil darin Skalen in Anwendung kommen. Chopin hat selten zu seinen Etüden Skalen verwendet. Von Hummel bis Thalberg und Herz flimmerte die Klaviatur in perlenden Tonleitern. Chopin muß dieser endlosen Tonreihe müde geworden sein und hat wahrscheinlich auch die Melodie der linken Hand mit

der Arpeggienbegleitung der rechten Hand à la Thalberg satt bekommen. Die Skalen sind ja zuviel verwendet worden, und deshalb macht Chopin den sparsamsten Gebrauch davon. In der ersten Cis-moll-Etüde op. 10 gibt es in der Koda einen Lauf für die linke Hand. In der siebenten Etüde op. 25 in der gleichen Tonart gibt es noch mehr Läufe. Die zweite Etüde op. 10 in A-moll ist eine chromatische Skalen-Etüde. Sonst haben wir keine anderen Formenmuster bis zu dem mächtigen Lauf am Schlusse der A-moll-Etüde.

Dieses Werk zu spielen erfordert hervorragende Kraft und Ausdauer, eine besondere Wucht, Leidenschaft und viel Poesie. Das ist Freiluftmusik, Sturmmusik, die sich zuweilen mit dem Glanze einer Prozession zu bewegen weiß. Kleine Seelen, unbedeutende Menschen mögen sich vor dem Werke hüten, wie geschickt auch ihre Finger seien.

Die größte technische Schwierigkeit ist die Behandlung des Daumens. Kullak hat am Ende eine sehr wirksame Variante für den Konzertvortrag erfunden. Die übliche Metronommarkierung beträgt 69 auf die halbe Note.

Kullak nennt die zwölfte und letzte Etüde des op. 25 in C-moll „eine großartige, prächtige Komposition zur Übung von Passagen in gebrochenen Akkorden für beide Hände, die keiner weiteren Erklärung bedarf". Ich habe eine andere Meinung darüber als dieser würdige Lehrer. Niecks kommt meinem Geschmacke näher: „In Nr. 12, C-moll, erheben sich die Gefühle nicht weniger hoch als die Wogen der Arpeggien, die ihnen zu Symbolen dienen."

Bülow bleibt didaktisch:

„Die zu dieser grandiosen Bravourstudie erforderliche Kraft läßt sich nur auf Grundlage sorgfältigster Deutlichkeit — also nur durch erst allmählich gestei-

gerte Geschwindigkeit erringen. Es ist deshalb sehr zu empfehlen, dieselbe zur Abwechslung auch piano zu üben, sonst würde die Stärke der Tongebung leicht in unschöne Härte ausarten und in dem einseitigen „poetischen“ Streben nach realistischer Schilderung eines Seesturmes auf dem Klavier, das Instrument wie andererseits auch das Musikstück schiffbrüchig werden, Pedalgebrauch (mit jeder neuen Harmonie wechselnd) ist für die beabsichtigte sinnliche Wirkung erforderlich, jedoch erst in den letzten Stadien der Schwierigkeitsbemeisterung zulässig.“

Natürlich hat jeder Mensch seine Lieblingsstücke. Ich liebe in op. 25 die C-moll-Etüde am meisten, die wie das Prélude in D-moll „voll Kanonendonner“ ist. Willeby denkt anders. Auf Seite 81 seiner Chopinbiographie hat er den Mut zu schreiben: „Wenn Professor Niecks den Ausdruck, eintönig‘ auf Nr. 12 angewendet hätte, so wären wir bereit gewesen, seiner Meinung beizustimmen, da die Gleichheit der Form bei den Arpeggiofiguren eine gewisse Eintönigkeit hervorruft, trotzdem große Kraft angewendet wird.“ Die C-moll-Etüde ist in gewissem Grade als Rückkehr zur ersten Etüde in C zu betrachten. Während die Idee in der ersteren viel edler, viel dramatischer und plastischer ist, finden wir in der späteren Etüde nacktere, echtere Einfachheit, größere Eindringlichkeit, elementare Kraft. Und dieses Werk wäre monoton? Da kann man nur immer wieder fragen, ob der Donner eintönig, das Rauschen des Meeres monoton ist, wenn es an einem fernen, düsteren, wilden Ufer schäumt und vom Sturme gepeitscht dahinflutet. In seiner Rauheit Beethoven gleichend, ist der Chopin dieser C-moll-Etüde dem Dandytum der Pariser Salons ebenso ferne wie Beethoven selbst. Sie wirkt orchestral und ist ein wahres Epos des Klaviers.

Riemann setzt an den Anfang jedes Taktes eine halbe Note, als Erinnerung an die nötige Zusammengehörigkeit der Daumen. Mir gefällt die Version Bülows am besten, seine Angaben gehen bis in die kleinste Einzelheit. Er gibt die Lisztmethode an, wie die Klimax in Oktavtriolen auszuführen sei. Wie muß erst Liszt dieses stürmische Werk mit Donnerkeilen bearbeitet haben! Jedenfalls richtet jede Kritik sich selbst, die angesichts dieses Werkes Chopin nicht den Platz unter den größten schöpferischen Musikern einräumt. Hier stehen wir Chopin, dem Musiker, nicht Chopin, dem Klavierkomponisten, gegenüber.

3.

1840 kamen in der „Méthode des Méthodes pour le Piano“ von F. I. Fétis und J. Moscheles „Trois Nouvelles Études“ von Frédéric Chopin heraus. Der polnische Komponist befand sich da in merkwürdiger Gesellschaft. „Die Werke selbst scheinen darlegen zu wollen, daß diese schwächsten Etüden des Meisters, die jedenfalls nicht ganz uninteressant und sicherlich sehr charakteristisch sind, mehr als op. 25 zu Gelegenheitsstücken zählen können“, sagt Niecks.

Die letzten Jahre haben die Meinung über die künstlerische Bedeutung dieser drei Etüden erhöht. Die scharfen Umrisse der Préludes sind diesen Werken eigen. Die erste Etüde ist meisterhaft. Das Thema fließt im Zwölfachteltakt in breiten, klangvollen und leidenschaftlichen Triolen, und dagegen wirkt das ungleiche Vierachtelgespann im Baß. Die technischen Schwierigkeiten sind rein rhythmischer Natur, und Kullak bemüht sich, zu zeigen, wie sie zu bewältigen sind. Es ist der musikalische Gehalt, der Gefühlswert der Etüde, die uns bezaubern. Der würdige Heraus-

geber nennt sie die Gefährtin der F-moll-Etüde in op. 25. Das ist kein geschickter Vergleich. Diese neue Etüde ist viel tiefer; trotzdem sie die Tore niemals ganz öffnet, erraten wir die tragischen Geheimnisse, die sie uns verbirgt.

Schön, in einer anderen Beziehung, erscheint die folgende Etüde in As. Wieder ist das Problem rhythmisch, und der Komponist zeigt uns von neuem seine unerschöpfliche Erfindungskraft, seine Macht, eine Stimmung hervorzurufen, die lieblichen Umrisse zu verdeutlichen und sie vor unseren Augen wie einen magischen Traum zerfließen zu lassen. Das Werk ist voll zartester Heiterkeit und ergreifendster Innigkeit. Chopin wußte besser zu hypnotisieren als jeder andere Komponist des Jahrhunderts, Richard Wagner ausgenommen. Hat man diese Etüde gespielt, dann sollte man Kullak lesen und auf seine „Triplizität in der Duplizität“ achten. Das kann dem Musiker nützen, und der Musik nicht schaden.

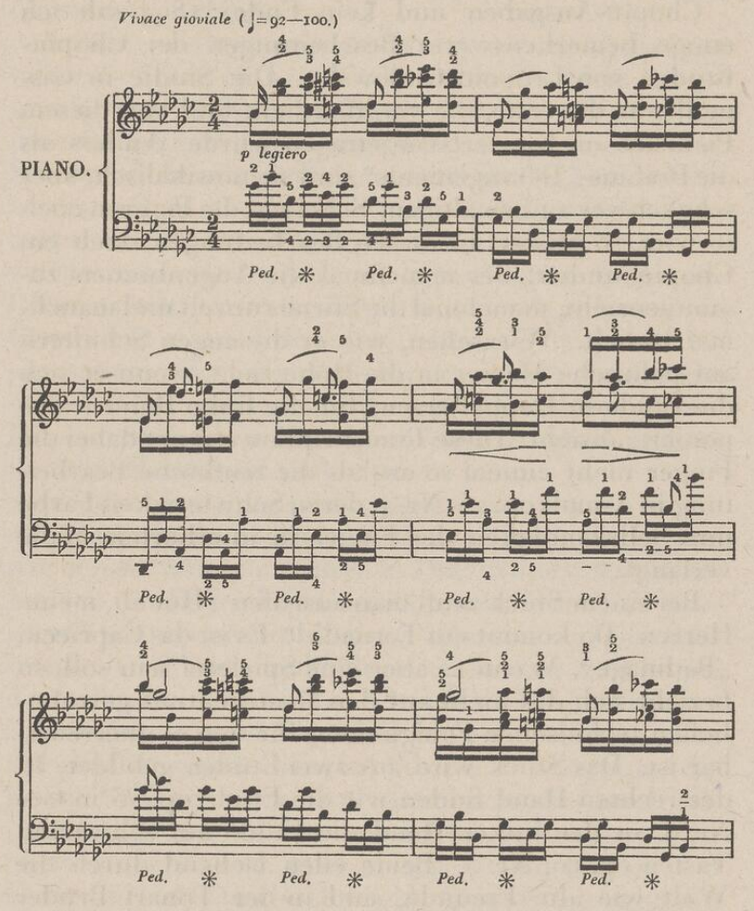
In allen Ausgaben, außer einer einzigen, habe ich die dritte Etüde in Des mit dem As beginnen sehen, wie den berühmten Walzer in Des. Klindworth allein beginnt mit B, der folgenden höheren Note. Die Etüde ist voll sonnigsten, fröhlichsten Humors, voll geradezu geistvollen Witzes, und läßt uns nach dem Ausklingen den erfreulichsten Eindruck zurück. Ihr technisches Ziel ist ein gleichzeitiges Legato und Stakkato. Das Resultat ist ein idealisierter Walzer in Allegretto, die wahre Verkörperung der Fröhlichkeit, die durch aristokratische Zurückhaltung verfeinert ist. Chopin ist niemals ausgelassen, aber er scherzt mit Humor und immer mit bestem Geschmack. Diese Etüde schließt, wie sie begonnen hat, sie klingt, als hätte er wie in der Jugendzeit seinen Namen darunter gesetzt: „F. Chopin, et Ego in Arcadia“.

Von den verschiedenen Ausgaben empfehle ich Klindworth zur täglichen Übung, während Riemann, Bülow und Kullak durchzusehen wären, was sich gewiß als wertvoll und interessant erwiese.

Chopin-Ausgaben und kein Ende. 1894 sah ich einige bemerkenswerte Bearbeitungen der Chopin-Etüden von Leopold Godowsky. Die Studie in Gis-moll war die erste, die veröffentlicht und von diesem Pianisten im Konzert vorgetragen wurde. Anders als die Brahms-„Dérangements“ sind sie musikalisch, aber sehr schwer zu bewältigen. Scheinen die Figuren noch so wirr, so geistert in diesen Bearbeitungen doch ein Chopin umher, der manchmal die Augenbrauen zusammenzieht, manchmal die Stirne runzelt und manchmal lächelt. Wir sehen, wie er die engen Schultern auf polnische Manier in die Höhe zieht, wenn er sich die Etüde in Doppelterzen, für die linke Hand transponiert, ansieht. Diese Transkription strengt dabei die Finger nicht einmal so an, als die teuflische Bearbeitung in A-moll op. 25, Nr. 4, deren Schwierigkeit Farbe und Selbständigkeit der Finger in unerhörtem Maße verlangt.

Bei einem Stück muß man ausrufen „Hut ab, meine Herren! Da kommt ein Tornado!“ Es ist das Capriccio „Badinage“. Wenn es aber eine Spielerei sein soll, so bezieht sich das nicht auf den Pianisten mit gewöhnlichen technischen Fähigkeiten, für den es unerreichbar ist. Das Stück wird aus zwei Etüden gebildet. In der rechten Hand finden wir die Etüde op. 25 in Ges Nr. 9, in der linken Hand die Etüde auf schwarzen Tasten op. 10, Nr. 5. Beide eilen lachend durch die Welt wie alte Freunde, sind in der Tonart Bruder und Schwester, und fliegen in einer Wolke von klingendem Glanze dahin. Godowsky hat die zwei Etüden geschickt verschmolzen, folgte ihren melodischen

Kurven so nahe als möglich. An manchen Stellen hat er die Harmonien verquickt und die schwarzen Tasten in die rechte Hand verlegt. Es ist das Werk eines hervorragenden Pianisten. So sieht der Anfang aus:



Dieselbe Studie in Ges op. 10, Nr. 5 wird auch besonders behandelt, indem die Melodie in den Violinschlüssel verlegt wird. Die Schmetterlingsoktaven in

einer anderen Etüde hüpfen in der linken Hand und die C-dur-Etüde op. 10, Nr. 7, Chopins Toccata ist für die linke Hand eingerichtet, und scheint so sehr praktisch und wertvoll. Hier hat die Bearbeitung großen Geschmack und Geschicklichkeit bewiesen, besonders auf der dritten Seite. Die hübsche musikalische Idee ist nicht zerstört, doch von anderen, vorteilhaften Gesichtspunkten betrachtet. Op. 10, Nr. 2 wird wie eine Etüde für die linke Hand behandelt, wie sie es werden soll. Chopin hat der linken Hand nicht immer genug zu tun gegeben, und die erste Etüde dieses op. 10 weist brillante Stellen für beide Hände auf. Die Bearbeitung der selten gespielten Etüde in E-moll op. 25, Nr. 5 ist fabelhaft geschickt. Sie ist als Studie für Rhythmus und Doppelgriffe sehr willkommen. Die F-moll-Studie op. 25, Nr. 2 wird von Godowsky, dessen beide Hände gleich virtuos arbeiten, in den Baß verlegt, wo sie das Thema, das der Virtuose selbst erfunden und in der rechten Hand bringt, wirbelnd ermutigt. Diese Etüde hat am meisten gelitten, denn Brahms nimmt dazu in gemächlicher, philisterhafter Art Doppelsexten, während Isidor Philippe in seinen Studien für die linke Hand das Werk an grollende Oktaven gespannt hat. Dieser Franzose hat auch die Gis-moll-, die Des-Doppelsexten-, die A-moll-Winterwind-Etüde, das B-moll-Prélude und — man staune — den letzten Satz der B-moll-Sonate eingerichtet.

Ob Godowskys Transkriptionen verwendbar sind? Gewiß. In zehn Jahren wird sie jeder Schüler üben müssen, denn so schnell stürmt die technische Entwicklung vorwärts. Ob er Chopin mit Achtung behandelt hat, überlasse ich der Entscheidung von Weiseren. Was hat Achtung mit dieser Sache zu tun? Plato wird in der Schule gelehrt und Beethoven in den Konservatorien. Deshalb müssen wir uns über

Godowsky nicht den Kopf zerbrechen. Er schreibt ja für die nächste Generation, wahrscheinlich für eine Generation von Rosenthals.

Und nachdem wir nun die öde Domäne der Pädagogik durchwandert, können wir nach dem Eindruck fragen, den uns die 27 Etüden von Chopin machten. Es ist ein Gefühl der Bewunderung, das mit Staunen über so viel herrliche Kunst an thematischer und technischer Erfindung gemischt ist. Eine unendliche Vielfältigkeit liegt vor uns, nirgends ist die Ästhetik um der Mechanik willen vernachlässigt, und in den poetischsten Etüden finden wir Stoff für die zartesten Finger. Wunderbar, klangvoll, dramatisch und farbenreich sind die Etüden von Chopin, mustergültige Essays in Gefühl und Form. In ihnen spiegelt sich der ganze Chopin, der Komponist, der Meister. Wenn der größte Teil seiner Klaviermusik den Weg alles Sterblichen gewandert ist, so werden diese Etüden als Sinnbilder des XIX. Jahrhunderts bestehen bleiben, wie Beethoven das XVIII. und Bach das XVII. Jahrhundert in der Klaviermusik darstellt. Chopin ist ein Klassiker.

SIEBENTES KAPITEL

KLEINE LAUNEN: DIE PRÉLUDES

I.

Die Préludes tragen die Opuszahl 28 und sind I. C. Keßler, einem Komponisten beliebter Klavieretüden, gewidmet. Nur die deutsche Ausgabe ist mit seinem Namen bezeichnet, auf der französischen und englischen Ausgabe steht die Widmung Chopins: „à son ami Pleyel.“ Da Pleyel dem Pianisten 2000 Franken für die Préludes vorstreckte, hatte er das Recht zu sagen: „Das sind meine Préludes.“ Niecks bürgt für Chopins Äußerung: „Ich habe Pleyel die Préludes verkauft, weil sie ihm gefallen.“ Das war im Jahre 1838, da Chopins Gesundheit einen Klimawechsel forderte. Er wollte mit Madame Sand und ihren Kindern nach Majorca gehen und hatte den Klavierfabrikanten und Verleger Camille Pleyel um Geld gebeten. Er erhielt aber nur 500 Franken als Vorschuß. Der Restbetrag sollte nach Ablieferung des Manuskriptes ausbezahlt werden.

Die Préludes wurden 1839 veröffentlicht; wir erkennen jedoch aus der Komposition selbst, daß die meisten vor der Reise nach den Balearen geschrieben wurden. Das wird die hübsche Sage zerstören, die sich über die Komposition der Préludes im Kloster von Valdemosa verbreitet hat. Wir lasen doch alle in naiver Vertrauensseligkeit die ausdrucksvolle Beschreibung George Sands, in der der Sturm dargestellt wird, welcher die Romanschriftstellerin und ihren Sohn

Maurice mitten am Weg überfiel! Nach größten Mühen und Gefahren und der Überwindung mancher Hindernisse erreichten sie ihre Wohnung und fanden Chopin am Klavier. Er stieß einen Schrei aus, sprang auf und starrte die beiden an. „Ah! Ich wußte ja, daß ihr tot seid.“ Es war das sechste Prélude in H-moll, das er damals schuf, und die Sand schreibt, daß er während des Spieles geträumt hatte, „in einem See ertrunken zu sein. Schwere, eiskalte Wassertropfen fielen in regelmäßigen Zeiträumen auf seine Brust herab; und als ich seine Aufmerksamkeit darauf lenkte, daß diese Wassertropfen wirklich durch die Zimmerdecke durchsickerten und herabrieselten, leugnete er, sie gehört zu haben. Er war sogar beleidigt, da ich seine Empfindung mit dem Ausdruck Nachahmungsharmonie bezeichnete. Er widersprach mit Festigkeit und behauptete, daß diese Naturlaute für das Ohr bedeutungslos seien. Er hatte recht. Sein Genie war von den geheimnisvollen Harmonien der Natur erfüllt.“

Und doch ist dies Präludium vor dem Ereignis auf Majorca entstanden. „Die Préludes“, sagt Niecks, „bestehen, zum größten Teile wenigstens, aus Skizzen aus den Mappen des Komponisten, aus Fragmenten, Entwürfen und Notizen, die er zu den verschiedensten Zeiten niedergeschrieben und aufbewahrte, um sie zu verwenden, sobald sich die Gelegenheit dazu bieten mochte.“

Chopins Schüler Gutmann, der ihn bis zu seinem Tode pflegte, behauptete, die Préludes seien geschrieben worden, bevor der Tondichter mit Madame Sand verreiste, und er teilte Niecks persönlich mit, daß er sie alle kopiert hätte. Niecks glaubt ihm das nicht unbedingt, doch er kam auf Grund von Briefen, in denen mehrere Préludes erwähnt sind, als wären sie jetzt erst

nach Paris gesandt, zur Überzeugung: „Chopins Arbeit an den Präludien beschränkte sich in Majorca darauf, sie auszuwählen, sie zu verbessern, zu vervollkommnen.“ Das scheint eine glaubwürdige Annahme zu sein.

Robert Schumann schrieb von diesen Préludes:

„Die Präludien bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich sie mir anders dachte und wie seine Etüden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil: es sind Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: „Friedrich Chopin schrieb's“; man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder was ihm frommt, und bleibe nur der Philister weg.“

Erst die Préludes brachten Ignaz Moscheles zu besserem Verständnis Chopins und zu tieferem Eindringen in seine Ausführungsmethode. Bisher hatte der deutsche Pianist seine Musik rauh und dilettantisch in der Modulation gefunden, aber Chopins eigenartiges Spiel machte dem um viele Jahre älteren Manne diese merkwürdige Musik bald sympathisch. „Er gleitet mit seinen zarten Fingern ganz leicht, in ganz zauberhafter Weise über die Tasten.“

Für Liszt ist der Titel Prélude zu schlicht, aber „sie sind nicht weniger vollkommene Beispiele einer von ihm neugeschaffenen Manier und tragen wie alle seine anderen Werke den Stempel seines poetischen Genius. Im Beginn seiner Laufbahn geschrieben, zeichnet sie jugendliche Kraft aus, die wir in manchen späteren Werken nicht vorfinden, selbst wenn diese verzierter, vollendeter und reicher in der Kombination sind; die Kraft, die in seinen letzten Arbeiten vollständig fehlt,

und durch eine überreizte Empfindlichkeit, eine morbide Erregbarkeit ersetzt wird, und dadurch peinvolle Zeugenschaft von seinem Zustand des Leidens und der Erschöpfung ablegt."

Liszt irrte sich wie manchmal in dem Gefühlsmoment. Chopin war ja ein Stimmungsmensch gleich vielen großen Männern. Und darin ist er ja nicht gerade nur feminin. Deshalb kann man ihn auch nicht zu einer bestimmten Zeit rechnen. Mehrere seiner Préludes sind sehr morbid. Ich benütze dieses Wort absichtlich. Seine frühere Musik ist es ja auch, während er gerade vor seinem Tode viel heiterer erscheint.

„Die Préludes, welche keinen technischen Gesichtspunkt verfolgen, sind freie Schöpfungen im kleinen Rahmen, die den Musiker jedoch in seiner ganzen Vielseitigkeit zeigen", sagt Louis Ehlert. „Kein Werk Chopins gibt ein so treues und vollständiges Bild seiner inneren Struktur. Vieles darin ist embryonisch. Es ist, als blätterte er in seiner Fantasie, ohne eine Seite ganz zu Ende zu lesen. Aber man findet darin die wetterleuchtende Gewalt der Scherzi, die spöttische, halb kokette Eleganz der Mazurken, den südlichen, mit üppigem Duft geschwängerten Hauch der Notturni. Manchmal ist es, als wären es kleine Sternbilder, die sich im Niederfallen zu Tönen auflösten."

Jan Kleczyński, dem als Pole und Pianist ein tiefes Verständnis für Chopin zugeschrieben wird, denkt, daß „man zu weit gegangen ist, indem man in den Préludes das Misanthropentum, den Lebensüberdruß suchte, dem er während seines Aufenthaltes in Majorca zum Opfer gefallen war. Wenige der Präludien zeigen den Charakter des ennui (Langeweile), und das zweite Prélude, das bemerkenswerteste, ist nach Graf Tarnowskis Angaben lange vor seiner Abreise nach Majorca geschrieben worden. Die anderen Préludes

zeigen in Nr. 18 in F die beste Laune und Heiterkeit, ebenso in Nr. 21 in B, Nr. 23 in F und im letzten in D-moll. Das zuletzt erwähnte Prélude schließt ja mit stärkster Energie durch drei Kanonenschüsse!"

Willeby spricht in seinem Buche: „Frédéric François Chopin" sehr ausführlich von den Préludes. Im großen ganzen stimmt er mit Niecks darin überein, daß einzelne dieser Tondichtungen wirklich in Valdemosa geschrieben wurden – die Nummern 4, 6, 9, 13, 20 und 21 – und daß „Chopin die Skizzen der andern mitgenommen hätte, um sie dort zu vollenden, und sie hierauf unter einer Opuszahl herauszugeben. Die Atmosphäre der erwähnten Präludien ist morbid und sauerstoffarm; es liegt in ihnen ein zarter Hauch von Kränklichkeit, ein gewisses Etwas, das in seiner Weichheit überreif, in seiner Leidenschaft fieberhaft erscheint. Das läßt mich annehmen, daß sie in dieser Zeit geschrieben sind."

Das ist alles sehr schön, aber Chopin war ermattet und fieberhaft, zeigte das in seiner Musik, bevor er nach Majorca ging, und die Tatsachen, die Gutmann und Niecks anführen, können nicht übergangen werden. Henry James, ein alter Verehrer der Sand, gesteht ihre völlige Unverlässigkeit zu, und so können wir ihre Zeugenschaft als romantisch, aber gewiß nicht als unwiderleglich ansehen. Die Sache steht jetzt so: Chopin mag einige Präludien in Majorca geschrieben haben, hat sie dann ausgefeilt und vollendet, doch die meisten lagen schon 1837 und 1838 in seiner Mappe. Op. 45, ein einzelnes Prélude in Cis-moll, wurde erst im Dezember 1841 herausgegeben. Es entstand in Nohant im August desselben Jahres und ist der Prinzessin Elisabeth Czernischeff gewidmet, deren Namen Chopin nicht zu buchstabieren wußte, wie er es in einem Briefe eingesteht.

2.

Theodor Kullak ist in dem Vorwort über die Präludien sehr knapp und pädagogisch:

„Chopins Genius gibt sich nirgends reizvoller kund als in den engumgrenzten Musikformen. In ihrer aphoristischen Knappheit sind die Préludes Meisterwerke ersten Ranges. Einige von ihnen erscheinen wie rasch hingeworfene Stimmungsbilder, dem Nocturnestile verwandt, und bieten auch minder vorgeschrittenen Spielern keine technischen Hindernisse. Ich meine die Nr. 4, 6, 7, 9, 15 und 20. Schwieriger sind Nr. 17, 25 und 11, ohne jedoch eminente Virtuosität zu verlangen. Die andern Préludes gehören in das Gebiet der Charakterétude. Trotz der Kürze ihrer Umrisse stehen sie auf gleicher Höhe mit den Sammlungen op. 10 und op. 25. Insoweit es durchführbar — besondere Fälle individueller Begabung abgerechnet — würde ich vorschlagen, folgende Reihenfolge einzuhalten: man beginne mit den Nummern 1, 14, 10, 22, 23, 3 und 18. Sehr große Bravour verlangen die Nummern 12, 8, 16 und 24. Die Schwierigkeit der anderen Préludes Nr. 2, 5, 13 19 und 21 liegt in der zarten piano- und legato-Technik, die wegen der weiten Spannung der Läufe und Doppelnoten einen hohen Entwicklungsgrad voraussetzt."

Das ist eine vernunftgemäße Gruppierung. Das erste Prélude beginnt wie die erste Etüde in C, und hat alle Eigenheiten eines Impromptu. Wir kennen die wundervollen Präludien von Bach, die aus einer freien Improvisation zu einer Sammlung von Tanzformen, die wir Suite nennen, erwuchsen. Und wir kennen auch die Präludien, die seinen Fugen vorangehen. In den letzteren zeigt Bach manchmal die ganze Objektivität der
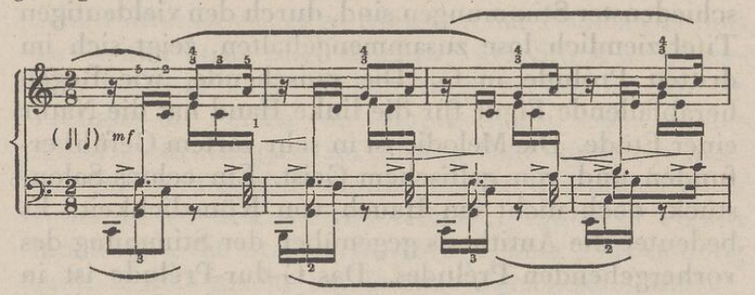


Chopin

(Nach einer polnischen Lithographie)

Etüde oder Tokkata, und entblößt oft sein pochendes Herz.

Chopins Préludes, die einzigen der Gattung, die wir Bach vergleichen können, sind sehr persönlich, subjektiv und intim. Das erste ist nicht Bachisch, doch könnte es von keinem anderen als einem andächtigen Bachschüler geschrieben worden sein. Die pulsierenden, leidenschaftlichen, bewegten, fieberischen, hastigen Qualitäten des Stückes sind modern; ebenso ist die wechselnde Modulation neuartig. Es ist eine schöne Schöpfung, die wohl keine tragischen Höhen erreicht, doch voll Fragen und voll Lebendigkeit ist. Klindworth schreibt sie in Triolengruppen, Kullak in Quintolen. Breitkopf & Härtel halten sich an die Mehrheit. Dr. Hugo Riemann, der einige der Préludes herausgab, phrasiert die ersten Takte so:



Verzweifelt und nervenerregend klingt das zweite Prélude in A-moll. Es ist eine unsymmetrische Tonfolge. Chopin schrieb selten häßliche Musik. Klingt dieses Werk nicht häßlich, verwaist, verzweifelt, zuweilen grotesk und unharmonisch? Es zeichnet in seinen sumpfigen, schlangenhaften Windungen die tiefste Depression. Willeby findet eine Ähnlichkeit mit dem Thema des ersten Nocturnes darin. Welches Thema ist das! Die Tonalität ist nebelhaft, beginnt in E-moll. Chopins Methode des thematischen Parallelismus

ist hier sehr klar. Eine kleine Figur wird in absteigenden Linien wiederholt, ist hoffnungslose Finsternis und trotzige Melancholie, die in den letzten Akkorden erreicht wird. Dieser Chopin ist gewiß morbid. Eine Abneigung gegen das Leben macht ihn in dieser Musik zu einem wahren Lykanthropen. Eine Selbsthypnose, eine geistige Leere und Gefühlsatrophie kommen in der Komposition zum Ausdruck.

Kullak trennt die Begleitung, die für kleine Hände zu schwer ist, und richtet sie für beide Hände ein. Riemann betont die Achtelnoten der Baßfiguren, um nach seinem Ermessen größere Klarheit zu schaffen. Wie Klindworth betont er die Endakkorde sehr stark. Seine Metronommarkierung beträgt 50 auf die halben Noten. Alle Ausgaben nehmen das Tempo lento allabreve. Daß die Préludes wirklich ein Blumenstrauß verschiedenster Stimmungen sind, durch den vieldeutigen Titel ziemlich lose zusammengehalten, zeigt sich im dritten Prélude in G. Die rauschende, wie Regen herabfallende Figur für die linke Hand hat die Natur einer Etüde. Die Melodie ist in sehr zartem Gefühl erfunden und von gallischem Geist. Ein echtes Salonstück, doch nicht ein Hauch von Künstlichkeit. Es bedeutet die Antithesis gegenüber der Stimmung des vorhergehenden Préludes. Das G-dur-Prélude ist in seiner Grazie und in seinem Frohsinn das Spiegelbild von Chopins sensitiver, zuweilen heiterer Natur. Es verlangt eine leichte Hand und flinke Finger. Die melodische Idee erfordert keine weiteren Kommentare. Kullak phrasiert sie anders als Riemann und Klindworth, dessen Methode vorzuziehen ist. Klindworth läßt das Metronom 72 auf die halben Noten markieren, Riemann nur 60 — das ist entschieden zu langsam —, während Klindworth zufrieden ist, wenn Vivace gespielt wird. Was den Fingersatz betrifft, so kann

man sagen, daß die drei Ausgaben jedem Wunsch gerecht werden. Klindworth nimmt den leichtesten Fingersatz, Riemann teilt die Phrase in der Baßfigur, aber ich kann keinen Gewinn darin sehen, insoweit es sich auf den musikalischen Wert bezieht.

Niecks nennt das vierte Prélude in E-moll wahrheitsgetreu „ein kleines Gedicht, dessen unsagbar süße, träumerische Nachdenklichkeit sich der Beschreibung entzieht. Der Komponist scheint in die enge Sphäre seines Ich absorbiert zu sein, und er hält sich hier von der weiten, lärmenden Welt abgeschlossen."

Willeby findet, dieses Prélude sei „eine der schönsten jener für den Augenblick entstandenen Skizzen; denn es sind nicht mehr als Skizzen. Die Melodie scheint wehmütig zu klagen und erreicht die größte Vertiefung im Stretto". Für Karasowski ist das Werk „ein wahres Juwel, es würde allein den Namen Chopins als Dichter unsterblich machen". Das Stück hat jedenfalls Rubinstein zur Behauptung veranlaßt, daß die Préludes die Perlen von Chopins Kunst seien. In der Klindworth-Ausgabe, im fünften Takt vor dem Schluß hat der Herausgeber die Harmonien der ersten sechs Noten in der linken Hand verstärkt, indem er Terzen hinzufügte, die wohl nicht störend, aber ganz unnötig sind. Kullak macht einige neue dynamische Markierungen und mehrere enharmonische Veränderungen. Auch er gibt für das Metronom 69 auf die Viertelnote an. Dieses winzige Prélude enthält die wunderbarste Musik. Die feierliche Wiederholung des Themas mag Peter Cornelius zu seinem Lied „Ein Ton" angeregt haben. Chopin breitet hier eine melodische Einheit in eigenartigster Schwermut aus. Das Ganze erscheint wie ein Gemälde von Rembrandt. Des Rembrandt, der zuerst den Schatten dramatisierte, aus dem ein einziges Motiv wuchtig hervortritt. Auch hier er-

scheint das düstere Echo des Lichtes im Hintergrunde eines holländischen Interieurs. Zu seinem Hintergrund wählte Chopin die eigene Seele. Kein Künstler, außer Bach und Rembrandt, konnte so malen, wie Chopin es in diesem Werk getan. Die Verzweiflung hat hier den Zauber der Antike und wir sehen eine Breite, eine Würde, ein stolzes Sichfügen, die ganz verschieden von der gequälten, wimmernden Klage des zweiten Préludes sind. Das Bild ist klein, doch das Thema groß an innerer Bedeutung.

Das fünfte Prélude in D zeigt Chopin in glücklichster Laune. Das Arabeskenmuster bringt uns liebenswürdigste Zufriedenheit. Eine tauige Frische, eine Lebensfreude liegt darin, die uns das Geschwätz über Chopins krankhafte Seele vergessen lassen. Die wenigen Takte dieses Préludes werden selten in Konzerten gespielt, und zeigen einen Musiker von höchstem Rang. Das harmonische Schema ist verwickelt. Klindworth phrasiert die ersten vier Takte so, daß die alternierenden H und B ausdrucksvoll herausgebracht werden. Chopin spinnt hier an seinem feinsten, leuchtendsten Gewebe.

Das sechste Prélude in H-moll ist klagend und pessimistisch. George Sand sagt: „Es stürzt die Seele in furchtbare Depression.“ Es wird am häufigsten gespielt, am ausdruckslosesten, und teilt diesen zweifelhaften Ruhm mit dem Prélude in Des. Die Zurückhaltung und die reine Kontur des Werkes sind klassisch. Der Echoeffekt wird geschickt gehandhabt, und Eintönigkeit kunstvoll vermieden. Klindworth läßt die Doppelgruppe der Achtelnoten verwischen. Kullak will denselben Effekt durch andere Mittel erreichen. Die Zweiheit der Stimmen sollte klar zum Ausdruck kommen. Das Tempo, das in beiden Ausgaben mit

Lento assai bezeichnet ist, muß schnell dahinfliegen. Klindworth gibt für das Metronom 66 auf die Viertelnote an.

Die traurige kleine Mazurka, das siebente Prélude, besteht nur aus zwei Zeilen und ist bloß eine Silhouette des Nationaltanzes. Und doch hören wir in diesen Takten das Wesen Masoviens. Klindworth hat im vierten Takt vor dem Schluß eine Variante, indem er Gis statt Fis nimmt. Das ist vielleicht eine pikantere Klimax. Aber dem Chopinschen Puristen kaum erlaubt.

Im Fis-moll-Prélude Nr. 8 gibt uns Chopin einen Vorgeschmack seiner großartigen Manier. Niecks findet das Stück nervös und unruhig, sagt, daß es zweifellos eine Stimmung bekundet, die der Angst verwandt sei. Jedenfalls ist die Aufregung durch den musikalischen Takt des Komponisten in den richtigen Grenzen gehalten. Die Traurigkeit ist eher elegisch, fremdartig und weniger erschütternd als das Gefühl des E-moll-Préludes. Auf der zweiten Seite wird der Gipfel der Harmonie erreicht — vielleicht hat Wagner diese Takte gekannt, als er „Tristan und Isolde“ schuf —, und die Frische der Figuren, die Vermeidung der rhythmischen Monotonie sind Zeugen für Chopins Meisterschaft im Dekorativen. Es ist ein meisterliches Prélude. Klindworth betont die erste der Baßtriolen und macht eine unnötige enharmonische Änderung in der 6. und 7. Zeile.

Im neunten Prélude in E ist ruhige Zufriedenheit ausgedrückt. Es hat beinahe gnomischen Charakter und läßt Brahms und Beethoven ahnen. Auch besitzt es ethische Qualitäten, wohl deshalb, weil der Rhythmus und die Tonfarbe kirchlich klingen.

Nr. 10 in Cis-moll hat gewiß die Adlerfittiche, von denen Schumann spricht. Stahlgraue Funken glitzern

auf, die sich in schwarzen Schatten verlieren, dann verschwindet die Vision, als sei ein riesiger Vogel im Äther durch die leuchtende Sonne geflogen und hätte im All ein Farbenecho zurückgelassen, da er zu seiner Beute niederstieß. Um weniger bildlich zu sprechen, ist uns dieses Prélude eine Studie in Arpeggien, mit eingeflochtenen Doppelgriffen, viel zu kurz, um einen lebhafteren Eindruck zurückzulassen.

Auch Nr. 11 in H ist nur kurz. Es ist lebensvoll, wirklich „dolce“ und geschickt konstruiert. Klindworth gibt den ersten Doppelgriffen einen gebundenen Charakter. Das Werk ist ein neuerliches Aufleuchten des Chopinschen Sonnenglanzes.

Sturmwolken ballen sich in dem 12. Prélude in Gis-moll zusammen, das Grieg unbewußt in seinem Menuett in der gleichen Tonart nachahmte; in dem drängenden Presto verspüren wir den leidenschaftlichen Griff von Chopins Faust. Es ist von Leid durchzuckt, aber die geistige Kraft, die Selbstbeherrschung sind in diesen beiden Blättern vollkommenster Komposition nie zu vermissen. Die Figuren sind suggestiv, und ein klares, gut ausgedrücktes technisches Problem sehen wir ebenso treffend durchgeführt wie den psychischen Inhalt. Hier ist heiß umstrittener Boden, denn die Herausgeber können sich über den 11. und 12. Takt vor dem Schluß nicht einigen. Breitkopf & Härtel geben die Baßoktaven beidemal mit E an. Mikuli setzt das erstemal Gis statt E; Klindworth das zweitemal Gis. Riemann E und ebenso Kullak. Das Gis scheint mehr Lebendigkeit zu verleihen. Im 13. Prélude, in Fis-dur, weht liebliche, reine und friedliche Luft. Der Komponist hat seelische Ruhe gefunden, seine Schwingen tragen ihn in herrlichstem Gleichmaß, und im Piu lento fliegt er majestätisch und bedeutungsvoll ins Blaue empor. Die Rückkehr

zur Erde ist das Signal für einige merkwürdige Modulationskunststücke. Der Schluß ist eindrucksvoll. In den Adern dieses Mannes von wandelbarer Empfindung siedet urplötzlich das Blut. Sein Pulsschlag wird rascher und rascher, mit unterdrückter Wut stürzt er sich in den Kampf. Aus dieser Stimmung ersteht das 14. Prélude in der düstern Tonart Es-moll, und seine schweren, von wuchtigen Säulen getragenen Triolen erinnern Niecks an den letzten Satz der B-moll-Sonate. Nur ist weniger Phrase, weniger logische Haarspalterei in diesem Werke, die Kampfeshitze herrscht vor. Die Wolken hellen sich nicht eher auf, als bis das 15. allgemein bekannte Prélude in Des beginnt.

Wahrscheinlich sagte George Sand über dieses die Worte: „Manche von ihnen rufen so lebendige Eindrücke hervor, daß sich die Schatten toter Mönche zu erheben scheinen und vor dem Hörer in feierlichem, düstrem Trauerpomp vorüberziehen.“ Das Stück hat kein Programm nötig. Der ruhige Anfang, das schwermütige Zwischenspiel, das unaufhörlich arbeitende Pedal, der basso ostinato geben Kleczyńskis Behauptung recht, daß das Prélude in H-moll nur eine Skizze der Idee sei, die in Nr. 15 voll zum Ausdruck gelangt wäre. „Die Grundlage des Bildes sind die Regentropfen, die in gleichmäßigen Zwischenräumen“ — wir finden hier wieder das Prinzip des Echos — „niederfallen, und die durch ihr fortwährendes Rauschen den Geist in Traurigkeit tauchen. Eine tränenerfüllte Melodie wird durch das Regengeriesel vernommen, geht in die Tonart Cis-moll über, erhebt sich aus den Tiefen des Basses zu einem wunderbaren Crescendo, läßt den Schrecken ahnen, den die Natur in ihrem Totenkleid im Menschenherzen hervorruft. Hier erlaubt die Form es nicht, daß die Ideen zu

düster werden. Trotz der Melancholie, die uns ergreift, belebt uns die Ahnung einer ruhigen Größe.“ Niecks meint, daß die Stelle in Cis-moll so quält wie ein bedrückender Traum. „Der Wiedereintritt des eröffnenden Des, das den furchtbaren Alpdruck verscheucht, erscheint uns mit der lächelnden Frische der geliebten, wohlbekannten Natur.“

Das Prélude hat den Charakter des Nocturne. Wir haben es zu oft gehört, und dadurch ist es etwas banal geworden, wie die Cis-moll-Etüde in op. 25. Doch über seine Schönheit, sein Ebenmaß und seine keusche Reinheit kann kein Zweifel bestehen. Die Architektur des Werkes ist griechisch und gotisch zugleich.

Das sechzehnte Prélude in dem verwandten Schlüssel in B-moll ist das kühnste Werk von allen. Die von Chopin so selten gebrauchten Skalenfiguren glitzern und schäumen, aber der thematische Faden der Idee verschwindet niemals in dem Sprühen und Glänzen. Dieses brillante Präludium zeigt mit seinen anziehenden, gefährlichen Kletterpartien, seinen steilen, trügerischen Abstiegen Chopin in wildfröhlicher Laune. Er spielt mit der Klaviatur: es wird eine Lawine, eine Kaskade, ein eilender Strom, der bis in den Himmel emporrauscht und in den Abgrund niederbricht. Voll erfindungsreicher Fantasie, voll Laune und stürmischer Dynamik wird dieses Prélude der Liebling aller Virtuosen. Seine prägnante Introduktion erscheint wie ein wild zerklüfteter Fels, von dem der Adlergeist des Komponisten sich herabstürzt.
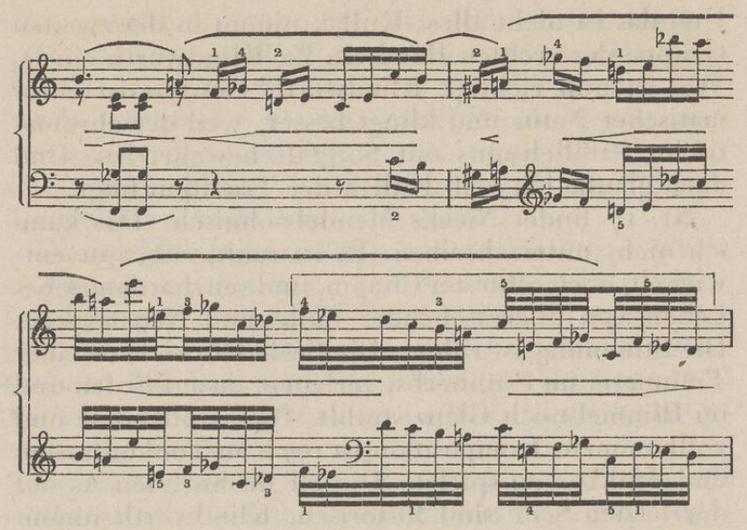
Im 32. Takt finden wir wieder die Ansichten der Herausgeber im Gegensatz zueinander. Klindworth verwendet ein A in den ersten der vier Gruppen von Sechzehnteln, Kullak ein H, Riemann folgt Kullak.

Und das ist nicht alles. Kullak nimmt in der zweiten Gruppe der rechten Hand ein Es, Klindworth ein D. Was ist nun richtig? Klindworth' Gewebe ist chromatischer Natur und klingt besser, weil der chromatische Parallelismus mit Sorgfalt bewahrt ist. Und doch glaube ich, daß Kullak der Tradition folgt.

Nr. 17 findet Niecks Mendelssohnisch. Das kann ich nicht unterschreiben. Es ist sanft, süß, gut entwickelt, doch echtester Chopin, und sein harmonisches Leben von überraschender Fülle und Neuartigkeit. Die Stimmung ist ruhig. Die Seele läßt sich zu einer Träumerei im Frühherbst verleiten, da auf Erden und im Himmel noch Glanz strahlt. Diese vollendete und vollkommene Komposition ist reich an Tonkontrasten und dankbar zu spielen. Die elf dröhnenden As auf der letzten Seite sind historisch. Klindworth nimmt statt G ein B beim Beginn der Melodie. Das ist logisch, aber kaum Chopin.

Die feurigen Rezitative von Nr. 18 in F-moll lassen uns den muskulösen, nicht den hektischen Chopin ahnen. In den Ausgaben finden wir drei verschiedene Gruppierungen der Kadenzen. Hier hat Riemann Gelegenheit, pädagogisch zu ändern, und er läßt sich nicht lange bitten. In der ersten langatmigeren Gruppe von 22 Sechzehntelnoten phrasiert er, wie ich es gleich zeigen werde.

Es muß bemerkt werden, daß Riemann sogar die Einteilung der einzelnen Takte änderte. Dieses Prélude ist dramatisch und beinahe opernhaft zu nennen. Klangvoll, fast großsprecherisch, ist es eine Studie der Deklamation wie der langsame Satz im F-moll-Konzert. Schumann hat vielleicht an die erste Phrase gedacht, als er seinen „Aufschwung“ schrieb. Dieses Blatt aus Chopins Werken, der Torso einer größeren Idee, leuchtet von adeliger Rhetorik.



Welch herrliche Klaviermusik ist nun das 19. Prélude in Es! Seine verzweigten Harmonien, seine flüsternde Grazie und Junischönheit sind doch wahrer Chopin, der Chopin, den wir lieben. Er ist immer der Nekromant, der uns Gespenster heraufruft, doch in der wirbelnden Melodie wie der leichtfüßigen Launenhaftigkeit wirkt die Tonform verführerisch. Und es ist schwer, sie in ihrer singenden, lyrischen Ungebundenheit zu interpretieren.

Nr. 20 in C-moll enthält in seinen dreizehn Takten die Leiden einer Nation. Zweifellos ist es die Skizze zu einem Trauermarsch, und George Sand hat wohl an dies Werk gedacht, als sie schrieb, daß ein einziges Prélude von Chopin mehr Musik enthalte als alle Posaunenklänge Meyerbeers.

Von bestrickender Lieblichkeit ist das B-dur-Prélude Nr. 21. In Inhalt und Ausführung steht es höher als die meisten Nocturnes. In der Stimmung zählt es zu dieser Form. Die Melodie ist bezaubernd, die Begleitungsfigur zeigt erfinderisches Genie. Klindworth verwendet eine kurze Appoggiatura, Kullak im zweiten Takt eine lange. Man kann sich denken, was echte herausgeberische Schulmäßigkeit bedeutet, wenn ich berichte, daß Riemann – der jedenfalls an eine unbewegliche melodische Struktur glaubt – ein Es an das Ende des vierten Taktes gesetzt und so die zarte flüchtige Qualität des Chopinschen Themas verkrüppelt hat. Das ist grausamste Pedanterie. Das Prélude erhebt uns in Ekstase. Wir scheinen in der Anbetung des Heiligen unterzugehen, wir werden hypnotisiert, und das Erwachen ist beinahe schmerzlich. Chopin hat die relative Moll-Tonart als Gegenstück zu dem Bilde in B genommen, und durchbohrt unsere Nerven im nächsten Prélude Nr. 22 mit einer kühnen Dissonanz. Wieder hat man lehrhafte Paragraphen mit Streitfragen und Konflikten der einzelnen Herausgeber zu lesen. Die Wildheit des großzügigen Werkes in G-moll, seine tatenmutigen Harmonien – man lese nur den 17. und 18. Takt durch – und die dramatische Note machen es zu einem passenden Begleiter des Préludes in F-moll. Technisch dient es als eine Oktavenstudie für die linke Hand.

Im vorletzten Takt des F-dur-Préludes hat Chopin ein waghalsiges Unternehmen in der Harmonie versucht. Ein Es im Baß der dritten Gruppe der Sechzehntel macht die ganze Komposition rätselhaft im Winde zerfließen. Das Ende ist von entzückender Farbengebung, läßt uns in einem Gefühl der Erwartung, der Spannung zurück, die nicht verwirklicht wird, denn das folgende Stück ist in einem ganz verschiedenen Ton gehalten. Aber die Philister müssen sich darüber geärgert haben. Dieses 23. Prélude ist aus luftigstem Stoff gewoben. Duftig, unfaßbar wie ein sonnenglitzerndes Spinngewebe, in der Sommerbrise

hin und her geweht, wechseln seine Farbentöne in jedem Luftzug. Es ist in erweiterten Harmonien geschrieben und muß geistvoll und übersinnlich vorgetragen werden. Die harte Hand des fleißigen Pianisten würde die zarte, schwebende Fantasie des Dichters zerschmettern. Kullak zeigt uns im 14. Takte eine Variante, Riemann verwendet G statt H. Klindworth folgt Riemann.

Wir haben nun das letzte Prélude aus op. 28 erreicht. Es ist in D-moll, von klangvollster Tragik, von fieberhaften Visionen verstört, launenhaft, ungleichmäßig und wuchtig in der Zeichnung. Es kann zu Chopins größten Werken gezählt werden; dazu gehören dann die zwei Etüden in C-moll, das A-moll und das Fis-moll-Prélude. Der Baß erfordert eine ungewöhnliche Spannung, und der Rat Kullaks, daß der Daumen der rechten Hand die Schwäche der linken Hand verdecken dürfe, ist nur von den Furchtsamen und den Besitzern kleiner Hände zu befolgen. Ich rate auch nicht, seine zwei Varianten im 5. und 23. Takt anzunehmen. Chopins Text ist viel eindringlicher. Wie der ungeheure Anprall riesenhafter Wogen an die rauhe Küste einer fernen Welt klingt dies Prélude; trotz seines schicksalsschweren Tones entmutigt seine verzweifelnde Grundnote nicht. Die Ziele sind größer, unpersönlicher, elementarer als die der anderen Préludes. Es ist wahrhaftig eine Appassionata, ihre Bühne ist der Kosmos, und keine geschlossene Türe vor Chopins Seelenheiligtum dämpft die Töne. Hier ist der Seelenschrei von Stanislaw Przybyszewski, hier sind Ausbrüche des Zornes und der Revolte, hier leidet nicht Chopin allein, sondern alle seine Landsleute. Kleczyński spricht von den drei Tönen am Schlusse. Sie bedeuten das letzte Aufklingen der bedrückten, fast überwältigten Vernunft. Nachdem das Thema in

C-moll wiederkehrt, verwandelt es sich in Des, und einen Atemzug lang wird die Ruhe erreicht, doch dieses täuschende Ausruhen dauert nicht lang. Das Thema erscheint noch einmal in der Tonika und in Oktaven, und die Spannung wird zu groß; die aufgespeicherte Leidenschaft entladet sich in einem wilden Hauch doppelter chromatischer Terzen und Oktaven. Mächtig, grauenhaft erscheint dieses Prélude, fast höllisch in seinem Stolz und in seiner Weltverachtung. Ich kann aber darin keine Spur unbeherrschter Hysterie erkennen. Es ist beinahe so stark, so echt und so menschlich wie Beethoven. Die verschiedenen Phrasierungen der Herausgeber sind hier nicht von großem Wert. Riemann hat die Zweiunddreißigstelnoten für die Kadenz, Kullak nimmt Achtelnoten und Klindworth Sechzehntel. Niecks schreibt von dem Prélude in Cis-moll op. 45, daß es „seinen Namen besser als alle andern vierundzwanzig verdient; aber ich würde es eher Improvisata nennen. Es scheint nicht im voraus beabsichtigt, ein rücksichtsloser Ausbruch, da man allein in einer einsamen, düsteren Stunde, vielleicht im Zwielicht, am Klavier saß. Die gebrochenen Figuren erheben sich in einem Aufschwung, und die zurückgehaltenen Passagen schwellen stolz. Die eigenartige Kadenz greift in dem Fortschritt der verminderten Akkorde den Lieblingseffekten unserer modernsten Komponisten vor. Die Modulation von Cis-moll in D-dur und wieder zurück — nach der Kadenz — ist sehr auffallend und von gleichmäßiger Schönheit.“

An anderer Stelle habe ich auf die Brahmssche Färbung dieses Werkes aufmerksam gemacht. Die Stimmung ist flüchtig und schwer festzuhalten. Es ist kompliziert und keine Musik für die Masse.

Niecks glaubt nicht, daß Chopin in den Préludes

eine neue Form geschaffen hat. „Sie sind sich in Form und Charakter zu unähnlich.“ Trotz der flüchtigen, abwechslungsreichen Stimmung der Préludes finden wir darin deutlich eine gewisse Einheit des Gefühls und der gegensätzlichen Tonalität, die alle in der anerkannten Bachschen Manier gruppiert sind. Das mag demonstriert werden, indem man sie alle auf einmal spielt, wie es Arthur Friedheim, der russische Virtuose, in einem Konzert mit ausgezeichnetem Erfolge getan. Chopin schnitzte diese Kameen mit außerordentlicher Sorgfalt und hervorragender Kunstfertigkeit, als wollte er sein Genie der Perspektive zeigen. In einigen überwiegt die Idee, nicht die Form, doch die meisten sind erwählte Beispiele eines gerechten Gleichmaßes in Stoff und Manier, einer innigen Verschmelzung von Traum und Ton. Selbst in den mikroskopischsten ist die Zeichnung wundervoll ebenmäßig, das Echo klingt wie die Spiralen der Töne in seltsamen Seemuscheln. Ein All in Miniatur, das sind diese feingeformten Préludes des polnischen Dichters.

ACHTES KAPITEL

IMPROMPTUS UND WALZER

Es ist leichter, den ersten „frohgemuten Sang“ der Lerche wiederzugeben, als über die vier Impromptus mit ihren ungehemmten Stimmungen und nachdenklichen Grübeleien zu schreiben. Trotz aller Freiheit der Improvisation bewahren die Impromptus Chopins eine streng umrissene Form. Es liegt darin architektonischer Impuls, ob auch die Zeichnung immer frei und originell bleibt. Die Stimmungsfarbe wird in drei Impromptus, dem 1., 3. und 4., kaum verändert. Aber das zweite Impromptu hat eine balladenartige Unterströmung, die dem Tragischen nahekommt. Das Impromptu in As op. 29 entspricht der Benennung am besten. Seine frischen, eiligen, sprudelnden, hüpfenden Töne sind von Anfang an impromptumäßig. Das D im Diskant gegen das C und Es der Dominante im Baß ist ein sehr origineller Effekt, und die fließenden Triolen im ersten Teil dieses Stückes geben demselben einen biegsamen, graziösen und kultivierten Charakter. Die chromatischen Involutionen sind vielfältig und interessant. Ist einmal der Teil in F-moll erreicht, so erfreut sich das Ohr an einem stark kontrastierten Rhythmus. Das einfache Doppelmaß mit seinen natürlichen Ausschmückungen und Ornamenten klingt vornehm und breit melodisch. Nach der Rückkehr des ersten, lächelnden Themas gibt es eine kurze Koda, ein Helldunkel, und dann geht das Werk mit einigen Akkorden zur Ruhe. So könnte ein Vogel fliegen. Hier sollte Rubato verwendet werden, denn Kleczyński sagt: „Jeder Ton scheint hier von der Wurzel aufwärts zu beben, und trotzdem ist alles

schön und klar.“ Nur ein Künstler mit samtweichen Fingern kann diese klingende Arabeske spielen.

Im ersten Impromptu ist mehr Limpidezza, mehr Klarheit, mehr reine Grazie in der Linie als im zweiten, op. 36 in Fis. Wie Kullak sagt, ist hier die Symmetrie vernachlässigt. Doch höhere Gefühlsmomente ersetzen den Mangel an Form. In den Umrissen dieses Werkes liegt etwas Sphinxhaftes. Der nachtdunkle Anfang mit dem Weihnachtsglockenbaß – ein Baß, der mich immer an die leisen, unterirdischen Töne von Hauptmanns „Versunkener Glocke“ erinnert –, das mildernde Ende des ersten Satzes, die gedämpften Hufschläge einer sich nähernden Kavalkade mit dem schwellenden Donner ihres Vorbeireitens lassen gewiß an eine Erzählung denken, geben ein ganzes Programm. Nach der Episode in D-dur haben wir zwei Takte in unbekannter Modulation – es erscheint uns, als knarre eine ungeölte Türangel in diesen Takten – und das erste Thema kommt in F wieder, geht dann nach Fis über, taucht sich in einen glitzernden melodischen Orgelton, entzückt durch seinen Glanz und verliert sich dann in einem Echo der ersten Harmonie. Die abschließenden Oktaven des Finales sind Fortissimo markiert, und das erscheint immer brutal. Doch die Logik dieses Finales liegt in der Absicht des Komponisten. Vielleicht wünschte er uns aus seinem Traumland rauh aufzurütteln, wie er es gewohnt war, wenn er seinen Freunden eine Improvisation vorspielte. Ein jähes Glissando durchzitterte sie dann nach einem Abend der köstlichsten Träumerei, und sie eilten aufgeschreckt nach Hause.

Niecks findet, daß dieses Impromptu weniger Kraft hat als das erste. Mir erscheint es bedeutender als die drei andern. Es ist unregelmäßig und von schwankendem Umriß. Die Stimmungen sind unstet und



Chopin

(Nach einem Porträt von A. Kolberg aus dem Jahre 1848)

launenhaft, und man wagt doch nicht, seine Macht und seine Schönheit zu leugnen. In den Nebenfiguren zeigt es wohl nicht soviel Erfindungsgeist, aber weil die Figuren des Gewebes weniger Muster, weniger Farben enthüllen, so ist die Leidenschaft desto tiefer und innerlicher. Es ist noch trauriger, noch gedankenvoller, eine Ballade, die von der zarten Schönheit entschwundener Tage spricht.

Das dritte Impromptu in Ges op. 51 wird nicht oft gespielt. Vielleicht ist es für den Vandalen mit der mittelmäßigen Technik zu schwer. Jedenfalls zeigt es geringere Frische in der Stimmung, ist im Ausdruck weniger spontan als seine Gefährten. Man fühlt hier den Hauch des Welkenden, des Blasierten, und das Sentiment ist kaum gesund zu nennen. Wie im ersten Impromptu finden wir ophidische Kurven in den Triolen, dazwischen Doppelnoten von tropischer Färbung und von morbider Fülle. Das Es-moll-Trio ist ein edles Beispiel melodischer Erfindungskraft. Daß die Einfachheit fehlt, vergessen wir, wenn wir der größeren Freiheit in der Modulation und der bunteren Zeichnung gewahr werden. Der Charakter des Impromptus fehlt nicht, und der delikaten Arabeskenform eint sich wundersame Stimmung, das Wunder, das nach Edgar Poe die Grundlage jeder echten Kunst sein sollte.

Das Fantaisie-Impromptu in Cis-moll, op. 66 ist 1855 von Fontana herausgegeben worden, und ist eines der wenigen posthumen Werke Chopins, die der Beachtung würdig sind. Es ist um 1834 komponiert, ein echtes Impromptu, dem Fontana den gänzlich überflüssigen Titel Fantaisie beigelegt hat. Das Stück bietet vorzüglich rhythmische Schwierigkeiten. Die schnörkelreichen Anfangsphrasen erinnern an die Bellinischen Fiorituren, die Chopin so lieb gewesen, aber

der Satz in Des ist ohne Größe. Die reine Saccharinmelodie, unbedeutend wie das Trio im Trauermarsch. Es ist keine Gefahr, daß man das Fantaisie-Impromptu vernachlässigt, denn es wird zur Wonne jedes Klavierscholaren, der das Presto in eine langsame, verwischte Wüste von ungeschickt zusammengehaltenen Rhythmen verwandelt, und den gemächlicheren Satz zu einem ausgezogenen Strudelteig von Sentimentalität ausarbeitet; in den Händen des Meisters wird das Cis-moll-Impromptu bezaubernd, erhält aber niemals größere Tiefen.

Das erste Impromptu, Mlle. la Comtesse de Lobau gewidmet, wurde im Jahre 1837 veröffentlicht, das zweite im Mai 1840, das dritte, Madame la Comtesse Esterhazy zugeeignet, im Februar 1843. Kein einziges dieser vier Impromptus ist so naiv wie die Schuberts; sie sind sophistischer, erinnern weniger an die Natur und ihre Ursprünglichkeit.

Von den Chopinwalzern sagt man, sie seien Tänze der Seele und nicht Tänze des Körpers. Ihre bewegten Rhythmen, ihre sorgenfreien Melodien, ihre glänzende, kokette Atmosphäre, die wahre Atmosphäre des Ballsaals, scheint Ehlerts poetische Übertreibung zu belächeln. Die Walzer sind die objektivsten Werke Chopins, und in wenigen fühlen wir mehr als eine Andeutung der düsteren Sargasso-Seen der Nocturnes und der Scherzi. Nietzsches La Gaya Scienza – die heitere Kunst – wird in den 15 Walzern von Chopin wundervoll illustriert. Sie sind im psychischen Sinne weniger intim, doch prächtige Beispiele gesellschaftlichen Vergnügens, aristokratischen Abandons und, wie Schumann sagte, sollten diese Walzer mindestens von Gräfinnen getanzt werden. Trotz ihrer berauschenden Schönheit liegt in diesen Tänzen eine wohlerzogene Zurückhaltung, und niemals denken wir der

lärmenden Bauern Beethovens, Griegs, Brahms', Tschaikowskys und aller andern. In Chopin finden wir wenig Wienerisches. Um die Takte des populärsten aller Tänze hat er einen mysteriösen Schleier gehüllt, der mehr verführt als fortreißt, und in seinen Walzern vernimmt man geheimnisvolles Flüstern und unbewußte Seufzer. Man geht zu weit, wenn man behauptet, daß man zu seiner Musik nicht tanzen kann, denn damit entrückt man Chopin der Welt, die er zuweilen liebte. Einige seiner Walzer können getanzt werden: der 1., 2., 5. und 6., auch andere. Natürlich müßte hier der Tanz notwendigerweise pittoresker, weniger konventionell sein, als der Durchschnittswalzer dies erfordert. Auch könnte das Tempo abwechseln, es wären plötzliche Überraschungen im Rhythmus und jähe Verlangsamung des Taktes nötig. Die Mazurkas und die Polonaisen werden ja heute in Polen getanzt, warum nicht die Walzer? Chopins Kunst offenbart sich in diesen Tanzformen, und ihre Ausführung sollte nicht nur rein seelisch sein. Der strenge alte Pädagoge Kullak gliedert die Tänze in zwei Gruppen. Die erste widmet er Terpsichoren, die zweite nennt er ein Gefäß der Stimmungen. Chopin gibt zu, daß es ihm nicht möglich war, Walzer auf Wiener Art zu spielen, doch ist es ihm gelungen, Strauß in seinem eigensten Genre zu überflügeln. Manche Walzer sind ja trivial, verkünstelt, andere sind aus Kerzenglanz, aus Seidenrauschen geboren, und einige sind poetisch morbid, streifen über die Grenze in den Rhythmus der Mazurka hinein. Alle sind sie viel zu oft herausgegeben, durch vulgäre Vortragsweise zu Tode gehetzt und alltäglich worden, aber im ganzen stellen sie lebendige, entzückende Beispiele aus sorglosen, abenteuerlustigen, glücklichen Stimmungen des Komponisten dar.

Kullak hat warnende Worte für das „unruhige“ Geschlecht, was die Vernachlässigung der Bässe betrifft. Im Walzer-Tempo sollte das viel zu sagen haben, aber man beachtet es nicht. Die Begleitung dürfte auch nicht so brutal getrommelt werden; die Grundmelodie wäre hervorzuheben, die harmonische Zeichnung leicht anzudeuten. Das Rubato der Walzer sollte nicht so aufdringlich sein wie in den Mazurkas.

Op. 18 in Es wurde im Juni 1834 veröffentlicht, und ist Mlle. Laura Harsford zugeeignet. Es ist ein echtes Bild aus einem Ballsaal, geistvoll im Rhythmus, zum Tanze lockend. Schumann hat eine Lobeshymne darüber geschrieben. Der Des-Satz zeigt schon den späteren Chopin. In diesem Walzer ist Lärm und Geplauder; Form und Inhalt desselben steht op. 34, Nr. 1 in As nach. Die drei Walzer aus diesem Heft erschienen im Dezember 1838. Die Herausgeber sind sich im As-Walzer nicht einig, weil er sorglos kopiert und rücksichtslos geplündert wurde. Klindworth und Kullak sind am genauesten in der dynamischen Markierung. Dieser Walzer sollte bis auf die dithyrambische Koda getanzt werden. Der nächste Walzer in A-moll läßt sarmatische Melancholie ahnen; er gehört zu Chopins müdesten Stimmungsbildern. Die Episode in C klingt an die Mazurka an, und der Satz in A-dur zeigt größte Lieblichkeit. Die Koda ist charakteristisch. Dieses Werk ist ein beliebter Walzer, und das ist nicht verwunderlich. Der letzte Walzer des Heftes in F-dur ist ein wirbelnder, wilder Tanz der Atome. Er zeigt die Qualitäten des Perpetuum mobile, und ältere Meister hätten die schwindelnden Arabesken seitenlang in lächerlichen Wiederholungen endlos ausgesponnen. So wie es ist, ist es lang genug. Das zweite Thema ist wertvoller, doch die Appoggiaturen sind zu schnippisch. Es summt bis zum Schluß. Man erzählt davon,

daß Chopins Katze einmal auf die Klaviatur sprang, und durch ihr charakteristisches Dahineilen dem Meister die Idee der ersten Takte eingab. Da wir schon einen Hundewalzer haben, so war es natürlich auch notwendig, einen Walzer für die Katz' zu komponieren. Rossini hätte davon gesagt: „Ça sent de Scarlatti.“

Der A-moll-Walzer war Chopins Lieblingsstück unter diesen drei Kompositionen. Als ihm Stephen Heller sagte, daß das Werk auch ihm der liebste aller Walzer wäre, zeigte sich Chopin sehr erfreut und lud den ungarischen Komponisten, wie Niecks berichtet, zum Frühstück in das Café Riche.

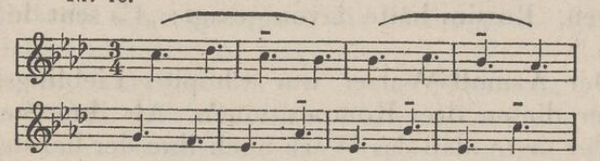
Nicht im Ballsaal improvisiert wie der vorhergehende Tanz und doch ein vorbildliches Werk ist der Walzer in As, op. 42, im Juli 1840 herausgegeben. Es ist das vollkommenste, abgerundetste Muster von Chopins Versuchen in dieser Kunstform. Der verlängerte Triller auf Es ruft uns in den Ballsaal, die suggestive Vermischung der doppelten und dreifachen Rhythmen, die Koketterie, das Zögern, das leidenschaftliche Geständnis und die herrliche Koda mit ihrem nächtlichen Echo, — besitzen diese Episoden nicht unvergleichlichen Reiz? Nur Schumann weiß auf manchen Seiten seines „Carneval“ das Geheimnis jungen Lebens und junger Liebe zu erfassen, aber er bietet kein so vollendetes, kein so glühendes Bild.

Über die Phrasierung dieses Walzers schrieb Moritz Rosenthal an die Londoner „Musical Standard“:

„In der Musik herrschte Freiheit und Brüderlichkeit. Nur selten Gleichheit; in der Musik hat die Sozialdemokratie keine Stimme. Die Noten haben ein Recht auf den Nachton, und dieses Recht hängt von ihrer Rolle in der Tonart ab. Der Vorhalt wird immer die Betonung haben. In diesem Punkte muß man Rie-

mann zweifellos beistimmen. Auch wird der fühlende Spieler die Noten betonen, die die Veränderung in eine andere Tonart einleiten. Sehen wir uns unser Beispiel an und setzen wir gleich meine Akzente:

Nr. 18.



Im ersten Takt haben wir den tonischen Akkord der Durtonart und sind so zu einem Akzent nicht gezwungen. Im zweiten Takt haben wir die Harmonie der Dominante im Baß und im Violinschlüssel C, das im Anschlag als Vorhalt zum nächsten Ton (B) gilt, deshalb zu akzentuieren ist. Auch im vierten Takt ist das B der Vorhalt für das B, und braucht ebenfalls einen Akzent. In den Takten 6, 7 und 8 sind die Noten As, B und C zweifellos die charakteristischsten der Passage, und das Es hat in jedem Falle nur eine sekundäre Bedeutung. Daß ein Genie wie Chopin nicht alles genau angegeben hat, ist leicht zu erklären. Er schwebt, wo wir andern nur nachhinken. Überdies müssen diese Akzente eher gefühlt als ausgeführt werden, mit leichtestem Anschlag und so zart als möglich."

Der Des-Walzer „La valse du petit chien" entstand auf George Sands Anregung. Eines Abends in ihrem Heim auf dem Square d'Orleans beobachtete sie mit Belustigung, wie ihr kleiner Schoßhund sich um sich selbst drehte. Sie bat Chopin, ihren kleinen Leibpianisten, dieses Spiel in Musik zu setzen. Er hat ihr gehorcht, und siehe, die Welt wurde um dieses Werk reicher. Ich will die Geschichte nicht bestreiten. Sie scheint ja wohlbegründet, aber von unsagbarer Plattheit! Die drei Walzer op. 64 erschienen im Septem-

ber 1847 und sind der Gräfin Delphine Potocka, der Baronin Nathaniel Rothschild und der Baronin Bronicka zugeeignet.

Ich will nicht erst über die Ausführung des Des-Walzers sprechen. Wir hören ihn ja immerfort. Man nimmt ihn gewöhnlich in einem leeren, überraschen Tempo. Als ich einen echten Chopin-Schüler, Georges Mathias, dieses Werk spielen hörte, habe ich nicht bemerkt, daß er ihn Prestissimo vorgetragen hätte. Mathias lief die Des-Skala rasch hinauf, endete mit dem Sforzato und verlieh der Komposition neue Nuancen. Das Cantabile wird fast immer mit schleppender Gefühlsduselei aufgefaßt. Tausig, Joseffy – dessen Arrangement zuerst bis nach Amerika kam – Theodore Ritter, Rosenthal und Isidor Philippe haben diesen Walzer zu Konzertzwecken recht unverdaulich arrangiert.

Der Cis-moll-Walzer ist der poetischste von allen. Das erste Thema konnte in seiner verschleierten Melancholie auch von Chopin niemals übertroffen werden. Es ist berückender, lyrischer Schmerz, und was Kullak darin die psychologische Motivierung des ersten Themas in der Kurvenfigur des zweiten nennt, löst den Zauberbann des Werkes durchaus nicht. Ein freier Raum, das klare Himmelsgewölbe, wärmere, tröstendere Brisen atmen in dem Zwischenspiel in Des, doch der Geist der Unruhe und Ermüdung kehrt zurück. In diesem Seelentanze fühlt man die elegische Grundnote. Der Walzer in As, der unmittelbar auf dieses Werk folgt, ist ganz entzückend. Er ist für höhere Seelen bestimmt, die mit intellektuellem Vergnügen tanzen, mit dem Vergnügen, das sich an prächtigen Zeichnungen und Kurven erfreut. Die Tänzer eilen hier noch nicht aus dem Salon, sie bleiben in dem glänzend erleuchteten Raum, sie tanzen nicht in

die Dunkelheit und in die Friedhofsstille hinaus, wie Ehlert dies aus anderen Walzern herausempfindet.

Die beiden Walzer in op. 69, die drei Walzer op. 70 und die zwei letzten Walzer in E-moll und E-dur können uns nicht aufhalten. Sie sind nach dem Tode des Komponisten erschienen. Der erste Walzer in F-moll, op. 69, ist 1836 komponiert; der H-moll-Walzer 1829, der Walzer in Ges, op. 70, im Jahre 1835, F-moll 1843 und Des-dur 1830. Der E-dur- und der E-moll-Walzer wurden 1829 komponiert. Fontana hat der Welt diese Kompositionen geschenkt. Der Walzer op. 69, Nr. 1 in F-moll hat eigenen Reiz. Kullak nimmt die Varianten von Fontana und Klindworth an. Dieser Walzer ist von sanftester Melancholie, doch nicht so melancholisch wie der in H-moll aus demselben Opus. In der Farbe erinnert er an die H-moll-Mazurka. Sehr heiter und lebhaft ist der Ges-Walzer, op. 70, Nr. 1. Der nächste in F-moll hat keine eigenartige Physiognomie, während der dritte in Des nach Niecks den Keim der Walzer op. 42 und op. 34 in sich trägt. Er erinnert mich an die Des-Etüde in dem Einzelheft. Der E-moll-Walzer ohne Opuszahl ist sehr beliebt. Er ist sehr graziös und nicht ohne Gefühl. Der Dur-Satz ist junger Chopin. Der E-dur-Walzer ist in der Mikuli-Ausgabe erschienen. Er ist gewöhnlich, und läßt nur stellenweise an den Komponisten glauben. So endet die Sammlung von Walzern, die wohl nicht die größten künstlerischen Erfolge Chopins, doch immerhin einen Höhepunkt bedeuten, und sie verleihen dieser konventionellen Tanzform edle Schönheit.



Chopin „Nocturno“
Von Stanislaw Lewandowski

NEUNTES KAPITEL

DIE NACHT UND IHRE MELANCHOLISCHEN GEHEIMNISSE: DIE NOCTURNES

Die Chronologie der Nocturnes ist: Op. 9, drei Nocturnes im Januar 1833; op. 15, drei Nocturnes, Januar 1834; op. 27, zwei Nocturnes, Mai 1836; op. 32, zwei Nocturnes, Dezember 1837; op. 37, zwei Nocturnes, Mai 1840; op. 48, zwei Nocturnes, November 1841; op. 55, zwei Nocturnes, August 1844; op. 62, zwei Nocturnes, September 1846. Außerdem haben wir ein Nocturne, das 1828 geschrieben und mit der Opuszahl 72, Nr. 2 durch Fontana veröffentlicht wurde, und das kürzlich entdeckte Nocturne in Cis-moll, das Chopin in seiner Jugend komponiert hat, und das erst 1895 herausgegeben wurde. Das vervollständigt die Liste der Nocturnes, doch folge ich dem System der normalen Gruppierung von Niecks, und gliedere hier gleich die Berceuse und die Barcarolle als echte Beispiele dieser Form an.

John Field wird als der Vorgänger Chopins betrachtet. Der klare Stil dieses Schülers und Freundes von Clementi, sein schöner Anschlag und seine vollendete Technik sind von dem Polen gewiß bewundert und nachgeahmt worden. Fields Nocturnes werden jetzt vernachlässigt, so seltsam sind die Launen der Zeit, und dies geschieht ganz grundlos. Ist doch Field nicht bloß der Schöpfer der Form. Er hat ja in seinen Konzerten und Nocturnes wunderbar süße und gesunde Musik geschrieben. Wohl hat er selbst Chopin ein wenig von

oben herab angesehen, denn er besaß kein Verständnis für seine melancholische Pose.

„Er besitzt ein Krankenhaustalent", grollte Field in den Zwischenpausen, die er beim Weintrinken, beim Rauchen seiner Pfeife und beim Wäschewaschen machte. Die letztere sparsame Gewohnheit hatte er von Clementi angenommen. In seiner Ansicht war ja etwas Richtiges. Chopin zeigte sich nie von übersprudelndem Frohsinn, ist immer niedergedrückt und traurig gewesen, hat in vielen seiner Nocturnes geklagt. Diese bewundernswürdigsten seiner Kompositionen sind mit Ausnahme der Walzer manchmal auch seine schwächsten Werke. Doch hat er die Form veredelt, die Field erfunden, verlieh ihr dramatische Breite, Leidenschaft, selbst Größe. Mit Fields naiven, idyllischen Stücken verglichen, sind Chopins Versuche oft zu geschmückt, um wahre Einfachheit zu malen, zu traurig, zu tropisch — asiatisch wäre ein besseres Wort —, und sie haben den exotischen Duft des überhitzten Wintergartens, nicht den frischen Hauch der Blumen, die von dem weniger poetischen Irländer im Freien gezogen wurden. Dann ist auch Chopin von so verzweifelter Sentimentalität in diesen Kompositionen. Sie sind nicht ganz nach dem Geschmack unserer Generation und scheinen an Blutarmut zu leiden. Jedenfalls haben wir hier einige edle Nocturnes, und die Methoden der Ausführung tragen die größte Schuld an der falschen Auffassung der andern. Mehr Wucht, eine Beschleunigung der Pulse, ein weniger languröser Anschlag wird sie aus schwüler Sentimentalität retten. Chopin liebte die Nacht und ihre sanften Geheimnisse wie Robert Louis Stevenson, und seine Nocturnes sind echte Nachtstücke, manche in unruhiger, reuiger Nachdenklichkeit, andere in undeutlicher Profilierung, viele sind das Flüstern in der Dämmerung. Die meisten werden feminin genannt, eine Bezeichnung, die psychologisch unzutreffend ist. Das poetische Moment in der Seele männlicher Genies ist ausgesprochen feminin. Und in Chopin war die feminine Note übermäßig betont — zeitweilig sogar hysterisch —, besonders in diesen Nocturnes.

Die Schotten haben ein Sprüchlein: „Sie webte sich ihr Leichenkleid und trug es lebenslang". In den Nocturnes ist das Leichentuch nie ganz fern. Chopin hat sich sein Totenkleid lebenslang bis zu seinem Tode gewebt, und er trug es zuweilen, wenn auch nicht immer, wie so viele denken.

Das elegischste seiner Nocturnes ist das erste in B-moll. Es gehört zu der Dreizahl in op. 9, und ist Madame Camille Pleyel gewidmet. Von viel größerer Bedeutung als die beiden Kameraden, wird es ohne triftigen Grund vernachlässigt. Ich bin nicht der Meinung, daß der junge Chopin sein Genie vollständig offenbart, doch dieses Nocturne ist ebenso überraschend wie das letzte, denn es ist sinnlich und dramatisch, melancholisch und lieblich zugleich. Es malt eine Seelenstimmung und ist am besten an einem düstern Tage zu hören, wenn Seele und Zeit nicht zusammenklingen. Seine seidenweichen Töne bringen uns seligtrübe Zufriedenheit, da sie sich in unser Ohr schmeicheln. Der zweite Satz in Oktaven ist von großer Schönheit. Als Melodie besitzt er die betörende Wollust und die mystische Versunkenheit des Komponisten. Ein Auf- und Abschwingen ist in dem Werk, und der Koda entklingt die Leidenschaft.

Das Nocturne in Es ist graziös, inhaltlich nicht sehr hochstehend, wird es aber mit reinem Anschlag und frei von Sentimentalität gespielt, so erscheint es minder banal. Es ist Field verwandt, deshalb muß man es wie Rubinstein in Fieldscher Manier spielen. Hadow lenkt die Aufmerksamkeit auf die „fremdartigen und

zusammengesetzten Modulationen“ im 12. Takt, die chromatischen Doppelnoten. Für ihn sind sie nur eine einzige, wirkliche Modulation, „der Rest der Passage ist ein irisierendes Farbenspiel, ein Effekt des Oberflächlichen, nicht die Wirkung der Materie.“ Das Nocturne in Es hat Rellstabs kritischen Zorn in der „Iris“ gereizt. Er schrieb darüber: „Wo Field lächelt, schneidet Chopin eine grinsende Grimasse, wo Field seufzt, jammert Chopin, wo Field die Achseln zuckt, krümmt Chopin den ganzen Körper, wo Field die Speise etwas würzt, nimmt Chopin eine Handvoll spanischen Pfeffer; kurz, hält man Fields entzückende Romanzen vor den Konkavspiegel des Lachkabinetts, so daß jede zarte Linie sich vergröbert, so bekommt man das Werk Chopins zu Gesicht. Wir flehen Herrn Chopin darum an, wieder zu der Natur zurückzukehren.“

Rellstab hätte noch hinzufügen können, daß Field oft gewöhnlich war, was Chopin nie sein konnte. Jedenfalls ziehe ich das gesunde Urteil von I. W. Davison, dem englischen Kritiker und Gatten der Pianistin Arabella Goddard, vor. Von den ersten Werken schreibt er:

„Jede Alltäglichkeit wird in den Werken Chopins instinktiv vermieden — eine altbackene Kadenz oder eine trockene Progression, ein gewöhnliches Thema oder eine abgenutzte Passage, eine vulgäre Wendung in der Melodie oder eine abgedroschene Sequenz, eine hohle Harmonie oder einen ungeschickten Kontrapunkt findet man niemals in seinen Kompositionen, deren Haupteigenschaft ungewöhnliches und schönes Gefühl, ebenso originelle wie glückliche Behandlung ist, eine Melodie und Harmonie, ebenso neu, frisch, kräftig und überraschend, wie gänzlich unerwartet und außerhalb der üblichen Straße. Wenn wir ein Werk Chopins betrachten, betreten wir gleichsam ein

Märchenland, in dem die menschlichen Tritte keine Spuren zurückließen — einen Pfad, den bisher nur der große Komponist allein gegangen ist.“

Graziös, sogar kokett hört sich der erste Teil des H-dur-Nocturnes aus demselben Opus an. Geschickt gemacht, hat das leidenschaftliche Intermezzo auch wahrhaft dramatischen Klang, ist echter Chopin. Das Tempo sollte alla breve genommen werden. Der Schluß ist sehr effektvoll.

Das F-dur-Nocturne op. 15, Nr. 1 mag ich nicht besonders. Das Opus ist Ferdinand Hiller zugeeignet. Ehlert spricht von „jener kleinen Triolenverzierung, womit er das Thema des F-dur-Nocturnos wie mit weichen Schmetterlingsflügeln anstreift“, und dann spricht er über den künstlerischen Wert des Ornaments, der gerade in der Chopinschen Musik mit Vorteil studiert werden kann. „Der Schmuck kann seiner Natur nach nur das Schöne zieren.“

„Eine Musik, wie die Chopins konnte aber bei ihrer vorwiegenden Eleganz den Schmuck nicht entbehren. Vom Juwelier kaufte er ihn freilich nicht, er schuf ihn mit feinfühlender Hand selbst. Sein ist die Erfindung, eine Note wie mit kleinen Diamantfacetten zu umgeben, oder mit dem Silber des Mondlichts die rauschende Flut seiner Empfindung zu durchweben. In seinen Nocturni flimmert es wie von melancholisch weiten Sternen: aus ihrem träumerischen Himmelsschmuck hat er manche Linie heruntergeholt. Das Chopinsche Nocturno ist das dramatisierte Ornament. Warum sollte die Kunst nicht einmal in solchen Symbolen reden! In dem viel bewunderten Fis-dur-Nocturno (op. 15) tritt gleich der Hauptgedanke so reich ornamentiert auf, daß man die Vorstellung einer sich auf die Arabeske als poetisches Ausdrucksmittel beschränkenden Fantasie nicht abweisen kann. Selbst

der leidenschaftliche Mittelsatz streift in seiner Quintolenbewegung an das, was ich das tragisch figurierte Ornament nennen möchte. Der ursprüngliche Gedanke wird hier durch dichte Schleier verhüllt, aber auch der Schleier kann Ornament sein."

An einer andern Stelle meint Ehlert, daß das Fis-dur-Nocturne mit den Gedanken an Champagner und Trüffeln untrennbar verbunden erscheint. Es ist jedenfalls eleganter und dramatischer als das vorausgehende Nocturne in F-dur. Dieses ist mit der Ausnahme des Mittelsatzes in F-moll ziemlich schwach, wenn auch niedlich und angenehm. Das Nocturne in Fis ist sehr beliebt. Das Doppio movimento ist besonders interessant, das ganze Stück mit jungem Leben, junger Liebe und dem Gefühl der Menschenfreundlichkeit erfüllt. Kleczyński berichtet darüber ausführlich. Das dritte Nocturne aus dem Opus ist in G-moll und enthält schöne, plastische Musik. Kullak findet darin nichts Fantastisches. Die müde, lebensüberdrüssige Stimme des Anfangs, der kirchliche Refrain des Chorals offenbart doch sicherlich genug fantastischen Kontrast! Dieses Nocturne enthält in der Grundform alles, was Chopin später in einem Nocturne derselben Tonart entwickelte. Mir erscheint das erste stärker, die Linien sind einfacher, primitiver, die Farbe ist weniger kompliziert, doch ebenso reich und düster. Chopin sagte davon: „Nach Hamlet", überlegte sich's aber, diese Inschrift darüber zu setzen. „Sie mögen es selbst erraten", war seine kluge Erklärung. Kullaks Programm zeigt konventionellen Charakter. Für ihn wird es zur Klage um die geliebte, die verlorene Lenore, und die Tröstungen der Religion tönen mit. Die „Glockenklänge" des einfachen Kantus bringen meiner Meinung nach wenig Trost, trotzdem das Werk in Dur endet. Es ist wie Poes „Ulalume". Aus diesem

vollkommenen, kleinen Tongedicht hat Rubinstein viel Wesens gemacht. Im vierten Takt gibt es die Note F, die durch drei Takte gehalten wird, und der russische Virtuose wußte den Ton durch einen wunderbaren Kunstgriff gedämpft nachklingen zu lassen. Das Tempo ist abnorm langsam, und der Ton ist in einer Stellung, wo das Pedal nicht in Betracht kommt. Und doch schwoll die Note unter Rubinsteins Fingern, verklang dann, ging singend in D über, als wäre das Instrument eine Orgel. Ich glaube, daß der Virtuose unmerklich in der Note die Finger gewechselt hat, oder sich mit dem Pedal in unerklärlicher Weise zu helfen wußte. Es war glänzend.

Das nächste Nocturne op. 27, Nr. 1 erscheint uns als ein Meisterwerk. Mit Ausnahme des C-moll-Nocturnes ist das Stück in der dunklen Tonart Cis-moll der bedeutendste Versuch in dieser Form. Kleczyński findet, es sei „die Beschreibung einer stillen Nacht in Venedig, wo sich nach einer Mordszene das Meer über einer Leiche schließt, um wieder dem Mondlicht als Spiegel zu dienen". Das ist melodramatisch. Willeby analysiert das Werk ausführlich mit der lehrhaften Andacht eines englischen Organisten. Er findet, die Begleitung sei „meistens auf doppeltem Pedal basiert", und bemerkt, daß „eine höhere Kunst als diese nicht zu finden sei, wenn Einfachheit der Mittel den Bestandteil der höchsten Kunst bedeutet". Die weitmaschige Figur der linken Hand unterstützt eine müde, unablässige Melodie, die die Nerven aufpeitscht. Nach dem Più mosso steigt die Aufregung, und ich will hier die Aufmerksamkeit auf den Beethovenschen Charakter dieser Takte lenken, die bis zur Veränderung der Tonart gleiche Natur bewahren. Es kommt eine überraschende Klimax, die von Sonnenschein und Freundlichkeit im Des-Teil abgelöst wird,

und nach ansteigenden Dissonanzen kehrt das Werk in einer kühnen Oktavenfolge zu der fieberischen Klage des Anfangs zurück. Kullak spricht von einer Ähnlichkeit mit Meyerbeers Lied „Le Moine". Die Komposition erreicht den höchsten Gipfel. Ihre psychologische Spannung ist zeitweilig so groß, daß sie an einen pathologischen Zustand grenzt. In diesem Nocturne ist ungesunde Kraft, die selten in ihrer düstern Subtilität interpretiert wird. Henry T. Finck glaubt mit Recht, es „verkörpere eine größere Vielfältigkeit der inneren Bewegung und mehr echten dramatischen Geist in seinen vier Seiten als viele Opern auf vierhundert."

Das geschwisterliche Nocturne in Des, op. 27, Nr. 2 hat nach Karasowski „eine Überfülle zartester Fiorituren". Es enthält eigentlich nur ein Thema und ist der Sang des süßen Sommers zweier Seelen, denn in der Zweiheit der Stimmen liegt eine klar verständliche Bedeutung. Dieses Nocturne wird oft im Konzertsaal gespielt, und gibt uns sehr viel Sexten und Terzen in durchdachtester Ornamentierung und einheitlicher Stimmung. Es ist eine liebliche, flehende Melodie, harmonisch von großem Interesse. Eine seltsame Markierung, die von den Pianisten gewöhnlich übersehen wird, ist das Crescendo und Con forza der Kadenz. Das ist sicher ein Irrtum. Das Thema, das sich dreimal wiederholt, sollte zuerst piano, dann pianissimo und zum Schluß forte genommen werden. Dieses Opus ist der Gräfin Apponyi gewidmet.

Die schönste Stelle des nächsten Nocturnes — H-dur, op. 32, Nr. 1, Madame de Billing zugeeignet — ist die Koda. Sie ist in Moll und wie der Trommelschlag der Tragödie. Der ganze Schluß, ein stürmisches Rezitativ, steht in schärfstem Kontrast zu dem träumerischen Anfang. Kullak nimmt im ersten Takt der letzten Zeile ein G, Fontana ein Fis, Klindworth hält

sich an Kullak. Das folgende Nocturne in As ist eine Umstellung der Fieldschen Type; der Eingang erinnert an das Nocturne dieses Komponisten in B. Chopins F-moll-Satz erweitert sich zu dramatischen Zielen, doch als Ganzes ist dies Opus ein wenig ermüdend. Auch bewundere ich das Nocturne in G-moll, op. 37, Nr. 1 nicht übermäßig. Es hat einen klagenden Ton, und der Choral ist kaum bemerkenswert. Chopins Schüler Gutmann erzählt, daß dieser Teil viel zu langsam gespielt wird, weil der Künstler vergessen hat, die Beschleunigung des Tempos anzugeben. Aber das Nocturne in G, op. 37, Nr. 2 ist entzückend. Mit Chopins feinstem Pinsel gemalt, ohne den drückenden Glanz des Werkes in Des, sind hier die Doppelsexten. Quarten und Terzen von magischem Wohlklang. In Übereinstimmung mit Karasowski erkläre ich das zweite Thema für die schönste Melodie, die Chopin je geschrieben. Es ist in Barcarolle-Manier, und die wechselnden harmonischen Schattierungen sind äußerst zart. Die Pianisten nehmen den ersten Teil gewöhnlich zu schnell, den zweiten zu langsam, und verwandeln diese poetische Komposition in eine Etüde. Schumann schreibt von diesem Opus:

„Auch die Nocturnos, die oben erwähnt sind, gehören hierher; sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, stillere Grazie. Man weiß, wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersäet. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere. hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert, ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen."

Beide Stücke aus diesem Opus sind ohne Widmung. Sie sind die Früchte der Reise nach Majorca.

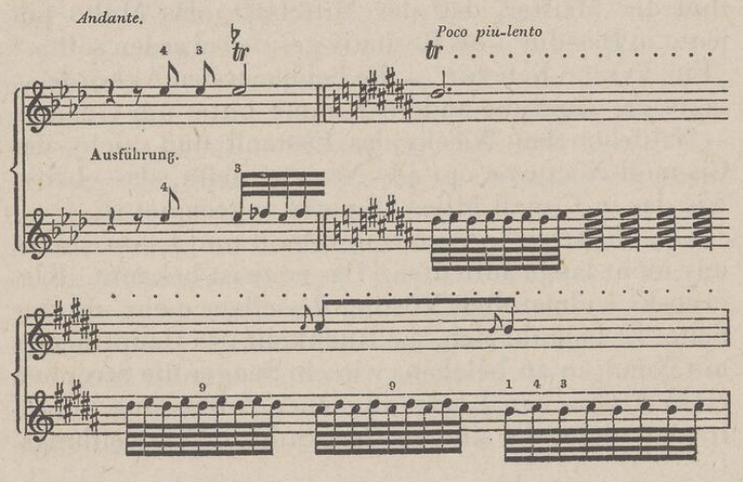
Niecks spricht von dem G-dur-Nocturne und beschwört uns, „in der verräterischen Atmosphäre dieses Capua nicht zu lange zu verweilen – es verhext und entmannt.“ Kleczyński nennt das Werk in G-moll „Heimweh“, während das berühmte Nocturne in C-moll nach ihm „die Geschichte eines noch tieferen Schmerzes ist, in erregtem Rezitando erzählt; himmlische Harfen bringen uns einen Hoffnungsstrahl, der doch machtlos ist, als er versucht, die verwundete Seele zu beruhigen, die einen Schrei tiefster Verzweiflung zum Schöpfer sendet.“ Hören wir hier nicht das Knarren der alten, romantischen Maschinerie? Dieses Nocturne in C-moll, op. 48, Nr. 1 hat wohl auch seinen trübseligen Satz, doch Karasowski versteht das Werk viel besser, wenn er es „breit und sehr erhaben, mit seinem machtvollen Zwischensatz, eine vollständige Lostrennung von dem Nocturnestil“ nennt. Willeby findet es „krankhaft und konstruiert“, und selbst Niecks glaubt, daß es unter den Gefährten keinen ersten Platz beanspruchen könne. Eine unwiderlegliche Tatsache bleibt aber, daß gerade dieses Werk das edelste der Nocturnes ist. Am wuchtigsten in der Konzeption, erscheint es uns ein Musikdrama im kleinen. Es erfordert großen Stil, um ihm wahrhaft gerecht zu werden, und das Doppio movimento ist von dramatischer Bewegung. Ich bin derselben Meinung wie Kullak, daß eine zu strenge Befolgung der Markierung dieses Satzes die Wirkung einer unkünstlerischen Überstürzung hervorruft, die diesem Satz die Klarheit raubt. Kleczyński nennt das Werk „Die Reue des Sünders“, und widmet seiner Erläuterung mehrere Seiten. De Lenz plaudert mit Tausig sehr unterhaltsam darüber. Jedenfalls ist das zweite Thema in C ein imposanter Triumphmarsch. Dieses Nocturne ist dem Cis-moll-Nocturne an die Seite gestellt. Beide haben heroische Qualitäten, beide sind von Tränenseligkeit frei und Werke des großen maskulinen Chopin. Niecks weiß einen wertvollen Vorschlag zu machen: „Als ich diese Nocturnes op. 48 spielte, erinnerte ich mich einer Bemerkung Schumanns, da er mehrere Nocturnes des Grafen Wielhorski kritisierte. Er sagte, daß der rasche Mittelsatz, den Chopin oft in seinen Nocturnes anwendet, gewöhnlich schwächer ist als seine erste Konzeption, das heißt der erste Teil seiner Nocturnes. Nun ist der Mittelsatz in den vorliegenden Beispielen, gegenüber den erwähnten, in viel langsamerem Tempo gehalten, aber auch hier ist das Urteil richtig. Jedenfalls mit Rücksicht auf das erste Nocturne, dessen Mittelsatz wenig Hervorragendes, nur eine volle, sonore Instrumentation hat, wenn ich das Wort bei einem einzigen Instrument anwenden darf. Der Mittelsatz des zweiten in Des, Molto più lento, ist unbedingt viel schöner. Wir hören darin, wie in mehreren anderen Nocturnes, beruhigende, einfache Akkordfolgen. Als Gutmann das Cis-moll-Nocturne mit Chopin studierte, da sagte ihm der Meister, daß der Mittelsatz, das Molto più lento in Des-dur – als Rezitativ gespielt werden sollte.“ „Ein Tyrann befiehlt“ – die beiden ersten Akkorde, – sagte er, „und die andere Stimme bittet um Gnade.“

Natürlich hat Niecks das Fis-moll und nicht das Cis-moll-Nocturne op. 48, Nr. 2 gemeint, das ebenso wie das in C-moll Mlle. Duperré zugeeignet ist.

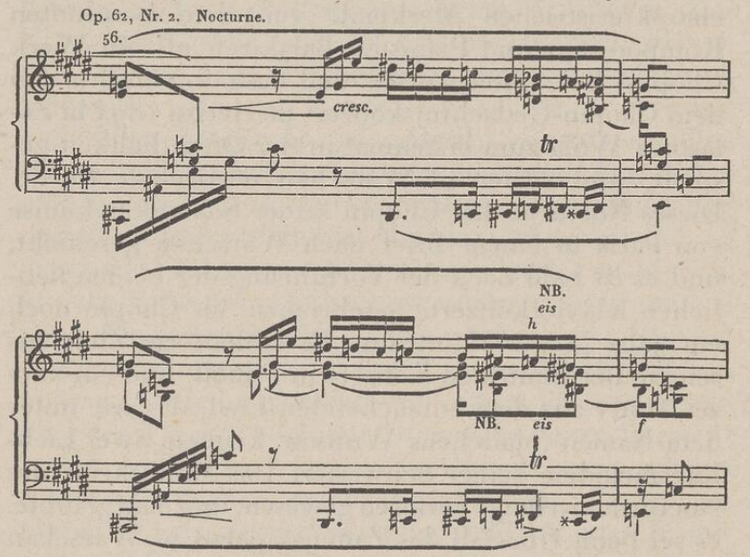
Op. 55, zwei Nocturnes in F-moll und Es-dur, wird uns nicht lange aufhalten. Das erste ist bekannt. Kleczyński widmet dem Vortrag desselben mehr als eine Seite. Er bemüht sich, die Rückkehr des Hauptthemas mit Nuancen zu beleben, wie ein Sänger die Strophen eines klassischen Liedes in neuer Auffassung vorzutragen sucht. Es sind in dem Stück „Verzweiflungs-

schreie", am Schlusse ein „Hoffnungsgefühl". Kullak schreibt über die letzten Takte: „Gott sei Dank, das Ziel ist erreicht." Es ist das erlösende Gefühl der Dur-Tonart, nach langen Wanderungen in Moll. Dieses Nocturne ist sehr zierlich, in seinem Schmerz gemessen, doch nicht besonders hervorragend. Das folgende Werk gibt den Eindruck „einer Improvisation". Es hat das Verdienst, selten gehört zu werden. Diese beiden Nocturnes sind Miss I. W. Stirling gewidmet.

Op. 62 bringt uns zwei Stücke in H-dur und E-dur, die Madame de Konneritz zugeeignet sind. Das erste, das Tuberosen-Nocturne, erfüllt ein betäubender, schwüler Duft. Das aufsteigende Gitterwerk der Noten, die so unerwartet zur Tonika führen, hat seinen Reiz, und das Hauptthema einen reifen, leidenschaftlichen Zauber. Die Ornamente sind vielfältig, die Harmonien engverknüpft, die Oberfläche ist mit temperamentvollen Zieraten und zahllosen Trillern geschmückt. Das Werk – die dritte Arbeit in H – ist gar nicht leicht. Mertke gibt uns folgende Erklärung der berühmten Trillerkette:



Ist dieses Nocturne auch von reichster Stilart, so verdient es gewiß wärmeres Lob, als ihm gewährt wird. Der Umriß ist wohl unregelmäßig, seine wirre Lyrik aber ergreifend, schmelzend, und der Satz in As mit seinen zögernden, schüchternen Akzenten erweist sich von größter Anziehungskraft. Das Nocturne in E-dur ist von bardischem Klang. Sein Sang ist fast deklamatorisch und gar nicht sentimental, wenn man es nicht so spielt und damit verdirbt – wie Niecks es uns einreden will. Der Mittelteil ist zaghaft und leidenschaftlich und wie der Mittelsatz des Fis-dur-Nocturnes. Er zeigt kein Abflauen der schöpferischen Kraft oder der lyrischen Fantasie. Die Version von Klindworth ist von dem Original verschieden, wie eine Prüfung der folgenden Beispiele zeigen wird, die oberen Takte sind aus Chopins eigener Ausgabe.



Das posthume Nocturne in E-moll, 1827 komponiert, ist schwach und uninteressant. Es enthält auch

eine Modulation, die Chopin gar nicht ähnlich sieht. Das zuletzt entdeckte Nocturne in Cis-moll ist auch kein Schatz. Es ist unklar und voll Reminiszenzen. Folgende Notiz wurde von den Londoner Verlegern dieses Werkes, Ascherberg & Co., vorausgeschickt:

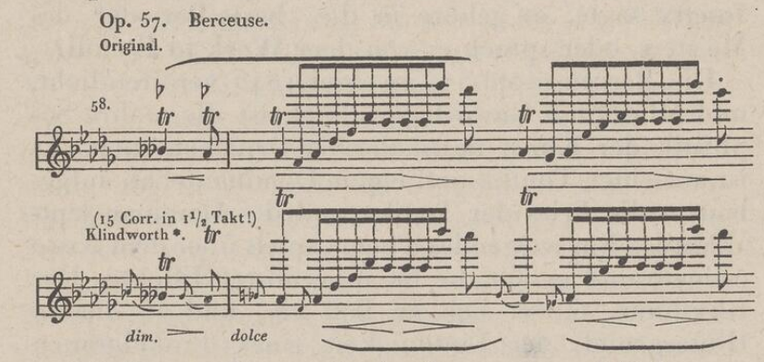
„Die erste Frage, die bei der Ankündigung einer neuen, posthumen Komposition Chopins gestellt wird, ist wohl: welchen Beweis kann man für die Echtheit erbringen? Für Musiker und Amateure, die das schöne Nocturne in Cis-moll nicht als Werk Chopins anerkennen, mag zuerst gesagt werden, daß das Originalmanuskript (von dem auf dem Titelblatt das Faksimile abgedruckt ist), in Chopins wohlbekannter Handschrift verfaßt ist, und zweitens ist hervorzuheben, daß die Komposition wegen ihrer hervorstechenden, charakteristischen Merkmale von dem berühmten Komponisten und Pianisten Balakireff als ein Werk Chopins betrachtet wurde, und deshalb von ihm bei dem Chopin-Gedächtniskonzert im Herbst 1894 in Żelazowa Wola zum erstenmal in der Öffentlichkeit gespielt, und später in Warschau wiederholt wurde. Dieses Nocturne hat Chopin seiner Schwester Louise von Paris in einem Brief nach Warschau geschickt, und es ist bald nach der Vorführung der beiden lieblichen Klavierkonzerte geschrieben, als Chopin noch ein ganz junger Mann war. Es enthält ein Zitat aus seinem berühmtesten Konzert in F-moll, und ein kurzes Motiv aus dem entzückenden Lied, das wir unter dem Namen ‚Mädchens Wunsch' kennen, zwei Lieblingsmelodien seiner Schwester. Das Manuskript des Nocturnes ist lange verloren gewesen, und man glaubte, es sei beim Überfall des Zamojskipalais in Warschau gegen Ende der Insurrektion 1863 vernichtet worden. Doch es wurde kürzlich unter Papieren aus dem Besitze eines polnischen Edelmanns und berühmten Sammlers entdeckt, dessen Sohn Herrn Poliński die Auszeichnung gewährte, die Manuskripte durchzusehen. Seine Wahl fiel auf drei Manuskripte von Chopin, deren eines dieses Nocturne gewesen ist. Im Besitz Fräulein Janothas befindet sich ein Brief des Herrn Poliński über das Nocturne."

Ist es das Nocturne, von dem Tausig seinem Schüler Joseffy sagte, es gehöre in die „beste Periode" des Meisters, oder sprach er von dem Werk in E-moll?

Die Berceuse op. 57, im Juni 1845 veröffentlicht, und Mlle. Elise Gavard gewidmet, ist die wahre Sophistik der Kunst musikalischer Ornamentation. Es ist auf einer Tonika und einem Dominantebaß aufgebaut – die Trias der Tonika und des Dominantseptakkords. Ein wiegendes Thema spielt über dem Basso ostinato und erzielt die bezauberndsten Effekte. Der Rhythmus ändert sich im Baß nie, und zu diesem Hintergrund, der Eintönigkeit eines dunkelgrauen Himmels, weiß der Komponist ein überraschendes, vielfältiges Feuerwerk zu erfinden, dessen einzelne Flammenbilder aufglänzen oder in matten Farben erglühen, alle aber von größter Zartheit der Zeichnung und des Umrisses bleiben. Unsern Augen erscheinen gleichsam Modulationen von sèvresblau bis zu nilgrün, in nebelhaftesten subtilsten Abstufungen, die vor unseren Blicken zerfließen, dann wird uns der Himmel plötzlich von tausend kleinen Sternen erstrahlen, die in Doppelnoten aufzucken, und deren jeder in eigenartigster Tönung erklingt. In einem kleinen Segment des chromatischen Bogens hat Chopin neue, seltsam dissonante Farben gefangengenommen. Es ist ein Wunder; und nach dem lange ausgehaltenen Dominantseptakkord, dem Regen des silbrigen Feuers wird es uns klar, daß das ganze Stück nichts als eine köst-

liche Illusion gewesen, als eine Variation in Des, eine Apotheose der pyrotechnischen Koloratur.

Niecks zitiert Alexandre Dumas fils, der die Berceuse „gedämpfte Musik“ nannte, aber durch einen Vergleich mit einem türkischen Dampfbad will er jedes Gefühl leugnen. Mertke zeigt das Original und Klindworths Auffassung einer Stelle der Berceuse und fügt den Beispielen eine Fußnote hinzu:



Die Barcarolle op. 60, im September 1846 herausgegeben, ist ebenfalls ein Werk von hoher Künstlerschaft. Niecks muß hier zitiert werden:

„Eines Tages versprach der berühmte Klaviervirtuose Tausig dem Biographen de Lenz, ihm Chopins Barcarolle vorzuspielen, und fügte hinzu: ‚Man sollte dieses Werk nicht mehr als zwei Personen vortragen. Ich werde Ihnen damit mein ganzes Selbst spielen. Ich liebe dieses Stück, aber nehme es selten vor.‘ Lenz hatte die Noten zu Hause, aber sie wollten ihm nie gefallen, erschienen ihm vielmehr wie eine überlange Variation im Nocturnestil, ein Babel an Figuren, über ein leichtgefügtes Fundament aufgebaut. Aber als ihm Tausig die Barcarolle vorspielte, erkannte er, wie

* Das tr (b) der Originale zeigt, daß Chopin den Triller mit Ganzton und nach Mikuli den Trilleranfang mit Hauptton wollte.

schwer er sich getäuscht, und mußte bekennen, der Virtuose habe in neun Seiten entnervender Musik in ein und demselben langatmigem Rhythmus so viel Interesse, so viel Bewegung, so viel Handlung einfließen lassen, und es tat ihm leid, daß das lange Stück nicht länger sei.“

Tausigs Auffassung der Barcarolle war: „An dieser Sache sind zwei Personen beteiligt. Es ist eine Liebesszene in einer verschwiegenen Gondel. Wir können behaupten, daß diese Mise-en-scène das allgemeine Symbol der Begegnung zweier Liebenden sein soll.“

„Das ist in Terzen und Sexten ausgedrückt. Der Dualismus zweier Noten – Personen – ist fortwährend aufrechterhalten; alles ist zweistimmig, zweiseelig. In dieser Modulation in Cis-dur – mit Dolce sfogato überschrieben – hört man Küsse und Umarmungen! Das ist augenscheinlich. Wenn nach drei einleitenden Takten das Thema, im Bass-Solo leicht wiegend, in den vierten Takt eintritt, wird dieses Thema doch durchwegs nur als eine Begleitung verwendet, und auf dieses folgt die zweiteilige Kantilene; so haben wir einen fortdauernden, zärtlichen Dialog.“

Die Barcarolle – der Baronin Stockhausen gewidmet – ist ein Nocturne, auf eine große Leinwand mit kräftigem Pinsel gemalt. Sie zeigt italienische Farbengebung – Schumann sagt, daß Chopin manchmal melodisch „sich an Deutschland lehnt, um nach Italien hinüberzublicken“ – und ist meisterhaft im Gefühl, pulsiert in Liebesseligkeit. Mir erklingt es wie eine Klage um den nun verschwundenen Glanz der Königin Venedig. In Takt 8, 9 und 10, vom Ende an gezählt, findet Louis Ehlert Unklarheiten in den Mittelstimmen.

Die Nocturnes sollten ebenso wie die Berceuse und die Barcarolle selten öffentlich gespielt werden, nie

vor dem Publikum eines großen Konzertsaales. Etwas von Chopins zarter, zärtlicher Wärme und geistiger Stimme geht in einem großen Raum verloren. Für ein kleines Auditorium, von den Fingern eines verständnisvollen Pianisten wären die Nocturnes zu spielen, so daß ihre intime, nächtliche Grundstimmung sich enthüllen könnte. Viele sind wie die Musik en sourdine Paul Verlaines in seinem „Chanson d'Automne" oder „Le Piano que Baise une Main Frêle". Sie sind unbedingt für das Zwielicht, für einsame Versunkenheit geschrieben, wo ihre stillen, mysteriösen Töne – der schweigende Donner der Blätter, wie Mallarmé singt – erst Sprache gewinnen und den Schmerz und die Dichtkunst ihres Schöpfers verkünden.

ZEHNTES KAPITEL

ZAUBERDRAMEN: DIE BALLADEN

W. H. Hadow hat in seinen Studien „Über moderne Musik" manches Treffende von Chopin zu sagen gewußt. Doch können wir seine Behauptung nicht bedingungslos hinnehmen, daß „Chopin ein Kind ist, das mit einigen einfachen Formen zu spielen versteht, und fast hilflos wird, sobald es sich aus diesen hervorwagt. In der Phraseologie ist er ein Meister, dessen glückliche Stilvollkommenheit eine der bleibenden Kostbarkeiten der Kunst ist."

Chopin wäre also nach Hadow nicht der „Baumeister der luftigen Reime", doch der Dichter der einfachen Linie, der Schöpfer der schönen Phrase. Dieses Urteil ist ganz unbegründet. Für die komplizierten klassischen Typen des musikalischen Organismus hat Chopin wenig Sympathie. Doch er vermochte zwei Sätze einer Klaviersonate zu schreiben, die den größten Kompositionen beizureihen sind: die erste Hälfte der B-moll-Sonate. Er bevorzugte den idealisierten Tanz. Die Polonaise, die Mazurka und den Walzer fand er zur Bearbeitung bereitliegen, die Ballade war unfertig. Hier ist er kein Nachahmer, sondern der Schöpfer. Die Balladen sind nicht lose zusammengehalten, sie bilden eine feste Struktur, aus der der Genius hervorstrahlt, bieten eine bestimmte Einheit der Form und des Ausdrucks. Gewöhnlich sind sie im Sechsachtel- und im Sechsvierteltakt. „Keine Komposition Chopins übertrifft an Meisterschaft der Form,

der Schönheit und der Poesie des Inhalts seine Balladen. In ihnen erreicht er die Akme seiner künstlerischen Kraft", sagt Niecks.

Ich muß immer an die Worte Andrew Langs denken, „das Donnern und Wogen der Odyssee", wenn ich die G-moll-Ballade op. 23 höre. Es ist die Odyssee von Chopins Seele. Das celloartige Largo mit seiner ruhigen Feierlichkeit läßt uns einen Augenblick in den Hof des Palastes treten, den Chopin seinem Schönheitsideal errichtete. Dann beginnt die Legende in träumerischen Tönen. Wie in einer Fabelerzählung von Geistern und Genien enthüllt diese Ballade wunderbare, köstliche Geheimnisse. Wir sehen aus der Tiefe des Brunnens eine schlanke Lilie zur Sonne emporwachsen. Das Wasser tropft in kadenzierter Eintönigkeit, und sein Gesang klingt von den Lippen des schlanken Mädchens mit den mitternächtigen Augen wider — so könnte ich ein Märchen erzählen von allen Wundern, die ich in der Ballade finde, und man würde erschreckt oder erstaunt lauschen. Jedes Programm paßt zu solcher Komposition. Sogar die törichte Geschichte von dem Engländer ist interessant, dem Engländer, der Chopin so lange nachlief und ihn bat, ihn diese Ballade doch zu lehren. Daß Chopin dazu ein bestimmt umrissenes Programm gehabt, kann nicht bezweifelt werden. Doch als weiser Künstler hat er uns keinen andern Schlüssel gelassen als die littauischen Gedichte des polnischen Barden Mickiewicz. In Leipzig soll nach Karasowskis Bericht Chopin zu Schumann gesagt haben, daß er „zu der Schöpfung der Balladen durch die Dichtungen seines Landsmannes begeistert wurde". Wirklicher Erzählungston liegt in dieser symmetrisch durchgebildeten Ballade, die nach Schumann das sprühendste, kühnste Werk Chopins ist. Louis Ehlert sagt von den vier Balladen:

„Jede ist von der anderen grundverschieden, nur eins ist ihnen gemeinsam, die Fantastik des Vortrags und die Noblesse der Motive. Chopin erzählt in ihnen, aber nicht wie jemand, der ein wirklich Erlebtes mitteilt, es ist mehr das, was „nie und nimmer sich begeben", was sich im innersten Gemüt wie ein Vorgang der Sehnsucht abspielt. Es mag viel nationales Leid darin sein, viel äußerlich erstickter und innerlich nachlodernder Groll über die dem Vaterlande geschlagenen Wunden, aber eine positive Realität, welche, wie in Beethovenschen Sonaten, uns oft die Worte in den Mund legt, haben sie nicht." Soll das heißen, daß Chopin kein so starker Realist wie Beethoven gewesen ist? Ehlert ist einer der wenigen verständnisvollen deutschen Deuter Chopins, doch er hat nicht immer die Grundlagen seiner Kunst zu kennzeichnen gewußt. Nur der Slawe darf sich vermessen, Chopin gründlich zu verstehen. Aber diese Balladen sind allgemeiner in ihrem Gepräge als alle anderen Werke. Sie gehören ebenso der Welt, wie sie Polen gehören.

Die G-moll-Ballade nach „Konrad Wallenrod" ist eine logische, glänzend gesponnene, auf breiter Grundlage aufgebaute Komposition. In ihren Themen ist der engste Parallelismus zu entdecken. Das zweite Thema in Es zeigt größte Lieblichkeit in Linie, Farbe und Gefühl. Die Wiederkehr des ersten Themas in A-moll und die rasche Antwort des zweiten Themas in E zeugen von Chopins Verständnis der organischen Einheit. Die Entwicklung geschieht in strengen, zyklischen Formen. Die Kadenz erhebt sich über eine Figur von zaudernder Tonalität und geht in ein walzerähnliches Thema über, das kapriziös wie ein Schmetterling hin und her flattert. Es ist faszinierend. Passagenwerk leitet in duftigen Schnörkeln zum zweiten Thema, das jetzt vertieft und mit leuchtenden

Farben verwendet erscheint. Das erste fragende Thema wird wieder vernommen, und mit pendelndem Gebrause stürzt das Presto heran. Die in zwei Seiten dargelegte dynamische Energie des Komponisten ist ganz erstaunlich. Ich habe sie einen Wirbelwind genannt. Es ist ein Sturm der Gefühle, muskulös in seiner starken Männlichkeit. Pachmann, einen treuen Interpreten mancher Vorzüge von Chopin, habe ich diese Koda piano, pianissimo und prestissimo spielen hören. Das rief eine mächtige Nervenerregung hervor und ließ mich an einen Tornado denken, den man sich durch ein umgekehrtes Opernglas ansieht. Der russische Virtuose hat seine Individualität gut eingeschätzt. Seine Fähigkeiten waren der Aufgabe nicht gewachsen, deshalb imitierte er Chopin und stellte die Schattierung auf den Kopf. Das erinnert an Moscheles' Beschreibung von Chopins Spielart. „Sein Piano ist so sanft gehaucht, daß er kein starkes Forte braucht, um den gewünschten Kontrast zu erzielen."

Diese G-moll-Ballade wurde im Juni 1836 veröffentlicht und ist dem Baron Stockhausen zugeeignet. Der letzte Takt der Introduktion hat einen Streit hervorgerufen. Gutmann, Mikuli und andere Schüler wollen ein Es gespielt haben. Klindworth und Kullak bringen es. Xaver Scharwenka hat es nötig gefunden, Klindworth zu verbessern und setzt ein D in die Augener Ausgabe. Daß er sich irrt, beweist die Komposition selbst. Sogar Willeby, der das D vorzieht, glaubt, daß Chopin ein Es gesetzt hat, und zitiert den gleichen Effekt, der sich 28 Takte weiter unten wiederholt. Er hätte hinzufügen können, daß die ganze Komposition ähnliche Beispiele enthält, so der erste Takt der Walzerepisode im Baß. Wie Niecks denkt, „das dissonante Es mag als die

Gefühlsgrundnote des ganzen Gedichtes betrachtet werden. Es ist ein fragender Gedanke, der wie ein plötzlicher Schmerz durch Seele und Körper zuckt." Wir haben noch mehr Beweise. Ferdinand von Inten, ein Neuyorker Pianist, sah das Originalmanuskript Chopins in Stuttgart. Es gehörte dem seither verschiedenen Professor Lebert (Levy), und darin steht das vielumstrittene Es. Natürlich erledigt diese Tatsache die ganze Streitfrage. Übrigens würde das D den Takt jeder Bedeutung berauben. Es klingt schal und farblos. Kullak nimmt als Metronommarkierung 60 auf die halben Noten im Moderato. Im dritten Takt auf der dritten Seite hat er im Violinschlüssel F. Auch Klindworth nimmt die gleiche Note, trotzdem manche Ausgaben Fis setzen. Auf der letzten Seite im zweiten Takt, in der ersten Zeile schreibt Kullak die Passage, die mit Es beginnt, in Achtelnoten, Klindworth in Sechzehntelnoten. Der Schluß ist sehr wirkungsvoll, von dem Glanz sprühender Skalen und klirrender Oktavenläufe erfüllt. „Ein Dichter würde zu seiner Musik sehr leicht Worte finden; sie rührt das Innerste auf", sagt Robert Schumann.

„Das Rührendste, was Chopin vielleicht geschrieben, ist", sagt Ehlert, „die Erzählung in der F-dur-Ballade. Ich habe es erlebt, daß Kinder dabei ihr Spiel unterbrachen und aufhorchten. Es ist fast wie die zum Märchen gewordene Musik. Dabei herrscht eine Durchsichtigkeit des vierstimmigen Satzes darin, als wiegte laue Frühlingsluft die geschmeidigen Fächer einer Palme. Welch sanfter, süßer Hauch, der sich in Herz und Sinne einschmeichelt!"

Und wie schwer ist es, über Chopin zu schreiben, wenn es nicht in den Worten leidenschaftlichster Prosa geschieht. Louis Ehlert, ein Romantiker im Gefühl

und ein Klassiker in der Theorie, hat die vorangehenden Zeilen geschrieben. Die zweite Ballade ist wohl Robert Schumann zugeeignet, doch hat sie bei demselben nicht das wärmste Lob ausgelöst. „Als Kunstwerk unter jener ersten stehend“ – schreibt er – „doch nicht weniger fantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F-dur schloß; jetzt schließt sie in A-moll.“ Willeby gibt die Tonart mit F-moll an. In Wirklichkeit ist sie in F-dur und A-moll. Chopins Psychologie wies selten einen Irrtum auf. Der Schluß in A-dur hätte diesem herrlichen Tongedicht geschadet, das doch nach Chopins eigenem Geständnisse unter der unmittelbaren Einwirkung von Adam Mickiewiczs „Le lac de Willis“ geschrieben ist. Willeby fügt sich Schumanns Urteil bezüglich der inferioren Qualität dieser Ballade gegenüber ihrer Vorgängerin. Niecks ist anderer Meinung, und fühlt sich berechtigt, zu fragen: „wie zwei so völlig verschiedene Werke verglichen und in derselben Art beurteilt werden können.“

Man darf das auch gar nicht. „Die zweite Ballade besitzt Schönheiten, die den Vorzügen der ersten durchaus nicht nachstehen“, sagt Niecks weiter. „Was kann herrlicher sein als die einfachen Töne des Eingangssatzes! Sie klingen, als wären sie aus der Schatzkammer des Volksliedes entnommen. Der Eintritt des Presto überrascht, und scheint mit den ersten Takten keinen Zusammenhang zu haben. Doch was wir nach der Rückkehr des Tempo primo vernehmen – die Entwicklung der einfachen Töne oder eher das Nachdenken über sie – rechtfertigt die Gegenwart des Presto. Das zweite Erscheinen des raschen Zeitmaßes führt zu einer verlangenden, ruhelosen Koda in

A-moll, die in derselben Tonart pianissimo mit einigen Takten der schlichten, friedlichen, nun verschleierten ersten Stimmung schließt.“ Rubinstein hat diese zweite Ballade sehr geliebt. Was sie für ihn bedeutete, sagte er selbst: „Ist es möglich, daß der Interpret nicht fühlt, was er hier seinen Zuhörern zu bieten hat – eine Feldblume, die von einem Lufthauch umweht wird, das Spiel des Windes in den Blumenblättern, der Widerstand der Blume, der wilde Kampf des Sturmes, das Flehen der Blüte um Gnade, das unbeachtet bleibt, bis die Blütenblätter verstreut liegen; und die Paraphrase – die kleine Feldblume ist das schlichte Bauernmädchen, der Wind ein stolzer Ritter.“

Ich kann nicht finden, daß Andantino und Presto der Affinität entbehren. Die Überraschung ist dramatisch und von rauher Kraft. Chopins robuste Behandlung des ersten Themas bringt ein mächtiges Stück Arbeit zuwege. Die episodenhafte Natur dieser Ballade ist das Resultat der esoterischen Stimmungen ihres Komponisten. Es liegt eine ganze Geschichte, von einem leichten Schleier verhüllt, in diesem Werk, das dadurch – wie das zweite Impromptu in Fis – den Charakter der großen, unmittelbaren Kunst gewinnt. Die unvorbereiteten, aber durchaus nicht fantastischen Wandlungen überraschen uns. Die Tonfarbe verändert sich vielfach, und die aufklingenden und abtönenden Themen sind gut kontrastiert. Es ist in Majorca geschrieben, da der Meister an Leib und Seele krank war.

Der zweite Satz wird von Chopin mit Presto con fuoco bezeichnet. Kullak setzt 84 und für den Anfang 66 auf die Viertelnoten. Er markiert sehr geschickt im Baß ein Crescendo bei der ersten thematischen Entwicklung. Wie Klindworth zieht er neun Takte vor

der Rückkehr des Presto das E vor. Nach dieser Wiederholung nimmt Kullak im achten Takt am Anfang des Taktes im Diskant ein E statt F im Violinschlüssel. Klindworth nimmt beide Noten. Kullak widerspricht Mikuli, indem er in der Koda statt eines D ein Dis nimmt. Ich wünschte, die zweite Ballade würde öfter im Konzertsaale gespielt. Sie wird ganz vernachlässigt, man spielt dafür die dritte in As, die nach Ehlerts Ausspruch die Volksstimme für sich hat.

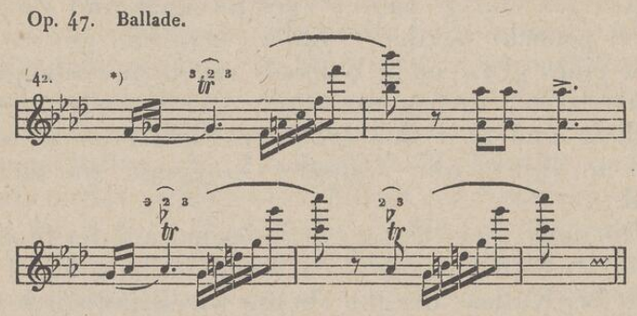
Diese Ballade, die „Undine" von Mickiewicz, im November 1841 gedruckt und Mlle. P. de Noailles gewidmet, ist zu gut bekannt, um sie hier zu analysieren. Sie ist das Entzücken der Klavierbackfische, die mit ihrem Dämon ganz vertraut spielen, und in ihren eleganten Takten nichts als Freundlichkeit und Lieblichkeit sehen. „Der feine geistreiche Pole," sagt Schumann, „der sich in den vornehmsten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein." Ja, sie ist aristokratisch, fröhlich, graziös, pikant und auch etwas mehr als das. Selbst in ihren spielerischen Momenten fühlen wir die zarte Ironie, das seelische Jonglieren mit ernsterem und leidenschaftlicherem Gefühl. Diese gebrochenen Oktaven, die jedesmal das zweite Thema in seinem faszinierenden, verführerischen rhythmischen Leben ankünden, welch spöttisch fröhlichen Gang schenken sie der Fantasie! „Die Koketterie der Anmut, wenn man darunter das halbunbewußte Spielen mit jener Macht versteht, welche bezaubert und anfeuert, indem sie auf jedes Zugeständnis Zurückhaltung folgen läßt, war Chopins eigentliches Wesen", meint Louis Ehlert.

„Es ist nicht zu sagen, durch welche kleine Bewegung voll unwiderstehlichem Reiz er solches Liebesspiel auszudrücken verstand. Wer erinnert sich hier
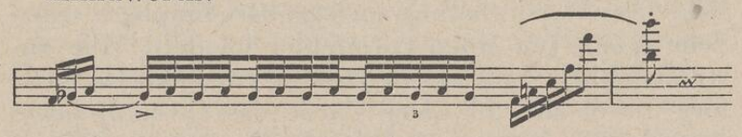
nicht der unvergeßlichen Stelle in der As-dur-Ballade, wo nach dem lang ausklingenden Sextakkord von As-dur die rechte Hand eine pausierte Achtelbewegung erst allein vorträgt? Kann die Verwirrung eines Liebenden durch halbes Verschweigen und Zögern süßer geneckt werden?" Ehlert sieht hier gewiß das Bild eines glänzenden Ballsaals mit dem unumgänglichen zarten Liebesgeständnis. Die Episoden dieser Ballade sind aber den gröberen Elementen so fern, daß in ihnen nur seelische Vorgänge zu suchen sind.

Die umstrittene Passage befindet sich auf der fünften Seite der Kullak-Ausgabe nach den Trillern. Ein Takt fehlt bei Kullak, der ihn ebenso wie Klindworth nur in einer Fußnote anführt. Meiner Ansicht nach verleiht diese Wiederholung noch größere Emphase, trotzdem es sich um einen Formfehler handelt. Wie unwiderstehlich reißt uns doch diese entzückende Stelle fort, bevor die dunklere Partie des Cis-moll-Satzes erreicht ist. Niecks wird durch die inneren Bedeutungen und die Verführungskünste dieser Komposition enthusiasmiert. „Der Komponist zeigt sich hier in zärtlichster Laune." Die Leichtigkeit, in die sich das ganze Werk taucht, beweist, daß Chopin in gesunden Tagen durch die breite Form der Ballade nicht entmutigt wird. In dieser Musik ist Mondlicht, aber auch Sonnenschein. Die überwiegende Stimmung ist Koketterie und sanfte Zufriedenheit. Kontrapunktische Geschicklichkeit verrät sich im Durchführungsteile. Chopin trägt seine Gelehrsamkeit sorglos mit sich. Sie drückt uns nie. Die Umkehrung des dominierenden Pedals in der Cis-moll-Episode zeigt in Verbindung mit der wuchtigen Koda den großen Meister. Kullak schlägt einige Varianten vor. Er verwendet gebrochene Töne im dritten Takt, statt der Appoggiatura, die Klind-

worth bevorzugt. Dieser beginnt den Triller auf der zweiten Seite mit dem oberen Tone As. Kullak und Mertke lassen die Passage in der Steingraber-Ausgabe auf folgende Art spielen:
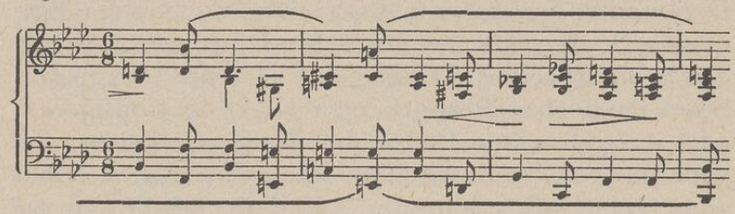


Klindworth:
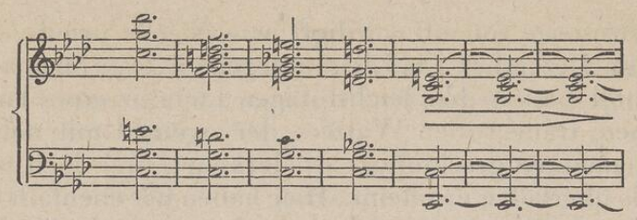


Über die vierte, herrliche Ballade in F-moll, der Baronne C. de Rothschild zugeeignet, könnte ich ein ganzes Buch schreiben. In ihr ist Chopin in seiner nachdenklichsten und lyrischsten Stimmung. Lyrik ist die Grundnote des Werks, ein leidenschaftlicher Lyrismus mit einem Einschlag des Insichgehens, des unterdrückten Gefühls – diese Schüchternheit ist ja echt slawisch – und einer Konzentration, die selbst bei Chopin bemerkenswert ist. Der erzählende Ton tritt nur auf der ersten Seite hervor, eine launenhafte und schwermütige Gedankenfolge löst die Beschreibung ab. Es ist die Stimmung eines Mannes, der mit krankhafter, neugieriger Beharrlichkeit das Leid prüft, das seine Seele verzehrt. Diese Ballade gehört zur Fantaisie-Polonaise, doch ist sie als Ballade „ihrer

Schwestern vollauf würdig", wie Niecks urteilt. Sie ist im Dezember 1843 herausgegeben. Das Thema in F-moll besitzt den leichtfüßigen Liebreiz eines langsamen, trauervollen Walzers, der zweimal mit neuen Ornamenten geschmückt wiederkehrt, und doch niemals überladen erscheint. Hier haben wir ebenfalls die wahre Apotheose des musikalischen Ornaments. Die flirrenden Figuren lassen die Grundidee in glanzvollem Relief erscheinen. Es sind Episoden, Übergangspassagen, bedeutungsvoll durch ihre Neuartigkeit und ihre tiefe Kunst. An keiner einzigen Stelle finden wir Geräusch um des Geräusches willen, zeigt sich Glanz, um nur zu glänzen. Die Kadenz in A ist eine Pause zum Atemholen, eher ein Seufzer, bevor die streng logischen Variationen, die der Wiederholung des Themas vorausgehen, neuerdings einsetzen. Die Introduktion hat wunderbaren Anteil an dieser klugen Behandlung. Hier erscheint uns ein mächtiger Harmoniker. Sehen wir uns die Des-Läufe in der linken Hand an; wie sanft, wie wohllautend ist diese Seite. Zur besonderen Bewunderung wähle ich diese modulationsreiche Passage:



Und was könnte die dramatische Spannung besser ausdrücken als die sechzehn Takte vor der tollen, dahinstürzenden Koda. Weben nicht die feierlichen Strahlen der halben Noten eine Atmosphäre mystischer Tragödie um das Werk! Diese Seelenspannung erinnert an Maeterlinck. Hier ist die Episode:



Ein Bericht von de Lenz muß dieses Werk dem Verständnis näherrücken: „Tausig hat mich durch seine Interpretation von Chopins Ballade in F-moll tief impressioniert. Das Werk stellt drei Hauptanforderungen: das Verständnis des Programms als Ganzes – denn Chopin schreibt nach seinem Programm, nach Begebnissen in seinem Leben, die ihm am besten bekannt und am klarsten verständlich sind –, die richtige Manier, die Überwindung der stupenden Schwierigkeiten bezüglich komplizierter Figuren, verschmelzender Harmonien und machtvoller Passagen. Tausig erfüllte alle Vorbedingungen, brachte eine Verkörperung der innersten Gedanken und Gefühle dieses Werkes. Die Ballade – Andante con moto, im Sechsachteltakt – beginnt in der Dur-Tonart der Dominante; der siebente Takt schließt vor einer Fermate in C-dur. Die leichte Behandlung dieser sieben Takte interpretierte Tausig auf folgende Art: „Das Stück hat noch nicht angefangen"; in seiner kräftigeren, edel ausgedrückten Exposition des Hauptthemas, die ganz frei von Sentimentalität war – der man ja leicht zum Opfer fallen könnte –, fand der große Stil die rechte Behandlung. Bei einem Klaviervirtuosen ist es von besonderer Bedeutung, daß er zu atmen wisse, und auch seinen Hörern Zeit zum Atemholen lasse, – ihnen auf diese Weise die Gelegenheit gebe, ein klareres Verständnis zu erlangen. Dadurch will ich eine geschickt gewählte Pause verstanden haben – die Zäsur

und ein Verweilen – „das Einlassen frischer Luft", wie Tausig es selbst so klug zu benennen wußte – das keineswegs den Rhythmus und das Zeitmaß behindert, sie im Gegenteil zu stärkerer Wirkung gelangen läßt; ein Verweilen, das unsere Notenschrift nicht ausdrücken kann, weil es auf atomhaften Zeitwerten aufgebaut sein muß. Wenn wir einen Pfirsich schälen oder die Farben von den Flügeln eines Schmetterlings abstreifen, so gehören die Reste in die Küche oder in die Naturlehre! Anders kann es auch bei Chopin nicht sein. Der zarte Farbenhauch konnte in Tausigs Behandlung dieser Ballade fortbestehen.

Er kam zu der ersten Passage – das Motiv unter Blüten und Blättern – eine figurenreiche Erinnerung an das Hauptthema besteht im inneren Teil – seine polyphone Variante. Ein zarter Faden verbindet diese Töne mit der choralartigen Introduktion zum zweiten Thema. Das Thema ist in strenger und unvermittelter Modulation, vielleicht etwas zu sehr losgerissen vom übrigen. Tausig band den zarten Faden zu einem Doppio movimento im Zweivierteltakt. Dadurch erlangte er Sextolen, die den Choral kühner und plastischer erscheinen ließen. Dann folgte eine A-tempo-Passage, in der das Hauptthema Verstecken spielte. Wie klar wurde alles, da Tausig spielte! Technische Schwierigkeiten fand er hier keine. Die verwickelten und unregelmäßigen Takte schienen so leicht wie die leichtesten vorher – man kann sagen, sie waren noch leichter zu besiegen!

Ich bewunderte die kurzen Triller in der linken Hand, die ganz unabhängig ausgeführt wurden, als wäre noch ein zweiter Spieler am Instrument. Die gleitende Leichtigkeit der Kadenz klang in dolcissimo. Sie schwang sich in die höheren Register, kam dann

zu einem Haltepunkt in A-dur, ebenso wie die Introduktion vor C-dur. Nachdem sich das Thema noch einmal in der Variante gezeigt, wird es von der figurenreichen Koda in die Arbeit genommen, die schon allein die Übung eines Künstlers, die Kraft eines robusten Mannes verlangt – mit einem Worte die beste pianistische Gesundheit. Tausig besiegte diese drohende Gruppe scheinbar unüberwindlicher Schwierigkeiten, deren Auftauchen im Stücke durch das Programm gut begründet ist, ohne jede Effekthascherei. Die Koda kommt in modulierten Harfentönen vor einer Fermate zu einem Haltepunkt, der mit den andern ähnlichen Stellen verwandt ist, damit ein Anker in dem Hafen der Dominante ausgeworfen wird, und endet in einem Hexentanz von Triolen, die mit Terzen verquickt sind. Das Stück schließt mit überwältigender Bravour.“

Das Verweilen, von dem de Lenz spricht, ist ein Tempo rubato, das die meisten Chopin-Spieler grundfalsch verstehen. De Lenz zitiert in einer Fußnote Meyerbeers Ausspruch, der sich mit Chopin über den Rhythmus einer Mazurka gestritten hat: „Kann man die Frauen in Notenschrift verwandeln? Sie würden Unfug anzustellen suchen, wären sie vom Zeitmaß emanzipiert.“

In den Kurven dieser gedankenreichen Komposition liegt Leidenschaft in vertieftester, innerlichster, feurigster Grundstimmung. Hier steht Chopin am höchsten Gipfel seiner Kunst, einer geheimnisvollen, persönlichen und berauschenden Kunst. Ich kenne in der Musik nichts, das der F-moll-Ballade gleichkäme. Bach in der chromatischen Fantasie – wir dürfen uns durch ihre klassischen Konturen nicht täuschen lassen, es ist seelenheiße Musik –, Beethoven im ersten Satz der Cis-moll-Sonate, im Arioso der Sonate op. 110

und vielleicht Schumann in den ersten Takten der C-dur-Fantasie, sind so intim, so persönlich wie die F-moll-Ballade, die so scharf umrissen, so unverkennbar ist wie die Hände und das Lächeln der Monna Lisa Gioconda. Ihre unerreichbare Höhe schützt sie vor rauher und unehrerbietiger Berührung. Ihr Zauber ist unwiderstehlich.

ELFTES KAPITEL

KLASSISCHE UNTERSTRÖMUNGEN

Guy de Maupassant hat uns in einem berühmten Essay verschiedene Romane genannt. Der Essay ist in der endgültigen Ausgabe seines Meisterwerkes „Pierre et Jean“ zu finden, und stellt uns die schwer zu beantwortende Frage, wie die wahre Form des Romanes zu sein hat. Wenn „Don Quixote“ ein Roman sei, wie könne „Madame Bovary“ zu derselben Dichtungsart gehören? Und wenn „Les Misérables“ in die Liste aufgenommen werden, was sollen wir zu Huysmans' „Là-bas“ sagen?

Dieselbe Frage möchte ich stellen, indem ich statt des Romans die Sonate nehme. Wenn Scarlatti Sonaten geschrieben hat, was ist dann die Appassionata? Wenn die Sonate in As von Weber zu der Form gehört, kann dann das Werk in F-moll von Brahms eine Sonate heißen? Ist die Form, die Haydn schuf, orthodox, und die, die Schumann geschaffen, heterodox? Das sind Rätsel, die sogar die Formalisten ermüden können. Laßt es uns offen gestehen, in allen diesen Ansichten gibt es viel Heuchelei und Humbug. Wie jeder Konservatorist kann man das Rezept zur Herstellung eines glatten Formbeispiels geben. Studieren wir aber die großen Meisterwerke, so scheint gerade die Vernachlässigung der scharfen feststehenden Regeln die Versuche der Meister von der Maschinenarbeit der Lehrlinge und akademischen Scheusale zu unterscheiden. Die Fis-moll-Sonate von Brahms ist eigenartige Kunst, weil sie keine knech-

tische Kopie der Mozart-Sonate ist. Beethoven hat zuerst den gut vorbereiteten Pfad Haydns betreten, studieren wir aber seine zweite Periode, dann hören wir die große Beethovennote klingen. In musikalischen Angelegenheiten gibt es keinen Appellationsgerichtshof, ebenso wie es keine solche Behörde für den literarischen Stil gibt. Die Geschichte der Sonate ist die Geschichte der musikalischen Evolution. Jeder große Komponist, Schubert mit eingerechnet, wußte Neues zu der Form hinzuzufügen, hat hier gefeilt, dort etwas weggemeißelt, Gesetzlosigkeit eingeführt, wo langweilige Ordnung herrschte – hier muß man an die Fis-moll-Sonate von Schumann denken – und dann kam Chopin.

Die Chopin-Sonate hat fast ebensoviel Aufruhr hervorgerufen wie das Musikdrama Wagners. Das ist um so lächerlicher, als Chopin niemals mehr als eine einzige Klavier-Sonate geschrieben hat, die klassische Umrisse zeigt: op. 4 in C-moll, schon 1828 komponiert. Sie wurde erst im Juli 1851 veröffentlicht, und beweist, daß der Komponist zweifellos für diese Form nicht viel übrig hatte. Er nahm sich soviel Mühe und erlitt eine so gewaltige Niederlage, daß wir uns freuen, wenn die zweite und die dritte Sonate erreicht ist. In ihnen gibt es ja nur Spuren von Formschönheit und organischer Einheit. Jedenfalls ist Chopin in den letzteren Werken stärker. Von seiner köstlichen Eigenart können wir in der ersten Sonate wenig verspüren.

Chopin schrieb von der C-moll-Sonate: „Ich habe sie noch als Schüler Elsner gewidmet," und – über die Ironie der Kritik! – sie wurde von den Rezensenten gepriesen, weil dieses Werk nicht so revolutionär war wie die Variationen op. 2. Und das, trotzdem das Larghetto im Fünfvierteltakt war. Der erste Satz ist wirbelnd und alles eher als langweilig. Man frägt

sich erstaunt, was Chopin mit dieser Art anfangen will. Und der Satz hat technische Schwierigkeiten. Das Menuett ist famos komponiert, im Trio zeigt sich in der Tonfarbe eine leichte Annäherung an Beethoven. Der ungewohnte Rhythmus des langsamen Satzes irritiert. Der junge Chopin bewegt sich nicht so ungezwungen wie Benjamin Godard in dem Scherzo seiner Sonate für Klavier und Violine, trotzdem derselbe bizarre Rhythmus gewählt ist. Niecks sieht im Finale nur eine öde Wüste. Damit gebe ich mich nicht zufrieden. Wir hören hier den Atem eines tätigen Geistes, den Versuch der Nachahmung, der erfreulicher klingt als alle anderen Sätze. Vor allem ist hier Bewegung, und der Schluß ist kräftig, wenn auch banal. Diese Sonate ist die langweiligste Musik, die Chopin jemals geschrieben, als Ganzes rechtfertigt sie aber viel eher den Titel als ihre beiden Nachfolgerinnen. Das ist das Resultat des Versuches, sich treu an die Schulform zu halten.

Wir werden nun durch op. 35 aus dem Schulzimmer auf die Bühne pulsierenden Lebens und lebendiger Leidenschaft gerufen. Die B-moll-Sonate ist im Mai 1840 veröffentlicht worden. Zwei Sätze gehören zu Chopins Meisterwerken; der Trauermarsch, der den dritten Satz bildet, ist eine der populärsten Kompositionen des Polen, während das Finale in der Klaviermusik keinen Rivalen kennt. Schumann sagt, daß Chopin hier „vier seiner tollsten Sprößlinge zusammengebunden", und er täuscht sich nicht. Er denkt, daß der Marsch nicht zu dem Werk gehört. Gewiß ist er vor den begleitenden Sätzen geschrieben. Hadow bewundert die ersten zwei Sätze und jammert über die beiden letzten, die herrlich sind, sobald man sie losgelöst betrachtet.

In diesen vier Sätzen atmet ein ungewöhnliches Leben. Chopin sagt, daß er das sonderbare Finale als

plauderhaften Kommentar zum Trauermarsch komponierte. „Die linke Hand schwatzt unisono mit der rechten Hand über den Marsch.“ Vielleicht gehören die zwei letzten Sätze zusammen. Was haben sie aber mit den ersten zwei Stücken gemein? Die Tonalität beweist gar nichts. Trotz der Schönheit des Grave, der Macht und der Leidenschaft des Scherzo ist diese Sonate in B-moll ebensowenig eine Sonate, wie sie eine Folge von Balladen und Scherzi ist. Wieder stehen wir an dem Kreuzwege Maupassants. Das Werk könnte nicht entbehrt werden, es ist Chopin auf dem Schlachtroß, der mitten im Gefechte steht. Das doppio movimento läßt die Pulse höher schlagen, es behandelt ein starkes, knappes und charakteristisches Thema. Hier ist wahre Kraft, und in dem inhaltsreichen Prolog blitzt mehr als ein Funke des Tragischen auf. Die Melodie in Des ist beruhigend, magnetisch, erhebt sich zu einem glühenden Fieber der Klimax. Der Durchführungsteil ist zu kurz, hat zuviel Dissonanzen, aber es liegt darin eine mehr technische als logische Entwicklung – ich meine damit eine mehr pianistische als intellektuell musikalische Form –, wir erheben uns mit dem Komponisten bis zum Gipfel der B-moll-Version des zweiten Themas, denn das erste Thema kehrt merkwürdigerweise nicht mehr zurück. Von diesem Punkte bis zu den kräftigen Akkorden des Schlusses ist kein Fehltritt, kein Zögern und keine Unklarheit zu sehen. Edle Töne wurden angeschlagen, und froh sieht man das Scherzo herannahen. Auch hier keine Enttäuschung. Ich habe für diesen Satz meine Sympathien in warmen und unkritischen Worten auszudrücken. Er ist einfach unantastbar und hat nicht seinesgleichen unter Chopins Werken, was die Klarheit, Kürze und Glätte anlangt, außer das Scherzo in Cis-moll. Nur ist in diesem Es-moll-Scherzo weniger

Ironie, mehr Muskelkraft und eine tiefergehende Süße des Tons. Mir sagt Kullaks Auffassung der ersten B-Oktave zu. Es ist ein prägnanter Anfang. Den zweiten Takt habe ich nur von Rubinstein mit dem richtigen Crescendo spielen gehört, kein anderer hat es innerhalb der Grenzen eines einzigen Taktes so getroffen. Es ist ein wahrhaftes Rossini-Crescendo. Wenn die Fis-moll-Tonart erdröhnt, sind wir in einem wilden Lande angelangt. Stürmische chromatische Doppelnoten, Sextakkorde rauschen in unbeschreiblicher Wut an uns vorbei, und das Scherzo endet in höchster Leidenschaft. Ein Trio in Ges ist das Lied der Lieder, seine schwingenden Rhythmen und das Echo seiner Phrasen umhüllen eine Melodie, die gleichzeitig keusch und sinnlich. Der zweite Teil und die Rückkehr zum Scherzo sind Beweise von dem Verständnis des Künstlers für Gleichgewicht und alle Mysterien der Erwartung. Der straffste Parallelismus zeigt sich, eine staunenswerte Technik, die das Scherzo in den Lüften aufflattern läßt – hier ist Flauberts Ideal von dem Wunderstil verwirklicht. Und dann folgt der grabesdüstere Trauermarsch. Ernest Newman spricht in seiner bemerkenswerten Studie über Wagner von der fundamentalen Verschiedenheit zwischen den zwei Fantasiearten, wie sie einerseits von Beethoven und Chopin, andererseits von Wagner verkörpert werden. Er kommt auf die Trauermärsche dieser drei Tondichter zu sprechen. Newman findet bei Wagner eine mehr konkrete Fantasie, bei Beethoven das „innere Bild“, bei Chopin „eine unklarere, verschwommene Einbildungskraft“. Und doch ist Chopin selten so realistisch wie hier. Es erklingen die Bässe wie Kirchenglocken, und die Farbe ist wirkungsvoll morbid. Schumann fand, daß der Trauermarsch „viel Peinliches“ enthielte; Liszt ergeht sich in enthusiastischen Rhapso-

dien. Für Karasowski war er der „Schmerz und Kummer einer ganzen Nation“, während Ehlert denkt, „er verdankt seinen großen Ruhm der wunderbaren Verquickung zweier Dreiklänge, die in diesem Zusammenhange etwas hoch Tragisches haben. Der Mittelsatz fällt leider ganz aus dem Rahmen. Trüge er wenigstens Halbtrauer; man kann nach so viel schwarzverhängtem Flor doch nicht gleich wieder weiße Wäsche zeigen.“ Das ist grausam.

Das Trio in Des ist eine logische Erholung nach dem Dröhnen und Dämmern des Eingangs. Ich will nicht mit Niecks sagen, es sei „ein glorreicher Blick in die friedlichen Regionen des Jenseits“. Wir wissen aber, daß der Marsch, unabhängig von dem ganzen Werk, einen viel tieferen Eindruck hinterläßt als in seiner normalen Folge. Das Presto ist zu schön, um es mit Worten beschreiben zu können. War es Rubinstein oder Tausig, der es „den über Kirchhofsgräber streichenden Nachtwind“ nannte ? Seine erregten wirbelnden, unharmonischen Triolen sind seltsam beunruhigend und können nie mit gewöhnlichem Etüden- und Passagenwerk verwechselt werden. Der Satz ist zu düster, seine Kurven flüstern uns zu viele halb unterdrückte Warnungen, sein Rauschen und übermenschliches Grollen trägt ein Etwas in sich, das der Definition trotzt. Schumann vergleicht es mit einer „höhnisch lächelnden Sphinx“. Henri Barbedette meint: „C'est Lazare grattant de ses ongles la pierre de son tombeau“ (es ist Lazarus, der mit den Nägeln an seinem Grabstein kratzt). Wie Mendelssohn mag man es perhorreszieren, aber ignorieren kann man es nicht. Es hat asiatische Färbung, und mir ist es wie die unklaren Umrisse lichtbeglänzter Hügel, die man nur im Profil sieht, und hinter denen ein blasses, unterirdisches Glühen auflodert und verlöscht. Diese Kunst malt so



Fürstin Marcelline Czartoryska, geb. Radziwill

Relief von Stanislaw Lewandowski

verschiedene Bilder, als es für ihren klangvollen Hintergrund Fantasien gibt. Nicht nur das All will sie enträtseln, wie Henry James denkt, sie überbrückt den ungeheuren, schweigenden Abgrund in den Menschenseelen, wenn ihre klingende Beredsamkeit sich vernehmen läßt. – Diese Sonate trägt keine Widmung.

Die dritte Sonate in H-moll, op. 58 besitzt mehr von jener unfaßbaren „organischen Einheit"; trotzdem ist sie nicht so mächtig, weiß weniger Pathos zu vermitteln, weniger thematisches Interesse zu erwecken als die Vorgängerin. Die erste Seite verspricht bis zu den chromatischen Sextakkorden sehr viel. Da ist eine klare Darlegung, ein gesundes Thema zur Entwicklung, ein frischer Marsch in Akkordenfolgen und dann – geht das ganze Gebäude in Rauch auf. Nach Girlanden und Windungen zahlloser Passagen, im Begriffe, die Hoffnung zu verlieren, daß uns Erlösung käme, werden wir durch das herrliche Aufblühen der Melodie in D überrascht. Es ist ein Lied, ein Nocturne des jungen Tages – wenn dieser sich widersprechende Ausdruck erlaubt ist. In der Farbe und dem Duft dieser Töne hören wir Morgenfrische, und da sie reicher erklingen, entsprießt ihnen eine Fülle köstlicher Rosen. Das Ende dieses Teils ist unvergleichlich. Um so schmerzlicher dafür alles folgende: wilde Unordnung und tropischer Überschwang an Rhetorik. Wenn H-dur erreicht ist, seufzen wir. Jetzt können wir glauben, daß uns Schöneres erwartet. Der Schluß gehört nicht zu einer Sonate, er ist ein Liebesgedicht. Für Chopin konnte die kühle, breite und marmorne Majestät des Blankverses nicht existieren. Er dichtet vollendete Sonette, doch der epische Hauch vermag nicht in seine Lungen zu dringen.

Lebhaft, entzückend, leicht wie eine Glockenblume in sanfter Brise tönt das Scherzo in Es. Es hat das

klare Klingen des richtigen Scherzo und kehrt in seiner unpersönlichen, liebenswürdigen Eile zu Weber zurück. Das Largo ist von ruhiger Schönheit, von träumerischer Fülle, von lieblichstem Liedton. Das Trio zurückhaltend und hypnotisch. Der letzte Satz mit seinem Glanz und seiner Stärke ist sehr beliebt, doch ihm fehlt die Wucht, und die ganze Sonate ist, wie Niecks schreibt, „verwandt, doch nicht verschwistert". Sie wurde im Juni 1845 veröffentlicht, und ist der Gräfin E. de Perthuis zugeeignet.

So sind denn Chopins Sonaten gar keine Sonaten; der Name kann uns ja gleichbleiben, wenn wir nur die Sensationen erleben können, die uns zwei dieser Werke schenken.

Er schrieb noch eine Sonate in G-moll op. 65 für Klavier und Cello. Sie ist Chopins Freund Auguste Franchomme, dem Cellisten, gewidmet. Während ich nun keineswegs Fincks exaltierte Beurteilung des Werkes teile, so glaube ich, daß die Kritiker zu hart damit umgegangen sind. Ihres Titels „Sonate" (die sie in der Form nachahmen möchte) entkleidet, enthält die Komposition viel schöne Musik, und sie ist eine dankbare Aufgabe für das Cello. Wir haben für dieses königliche Instrument in Verbindung mit dem Klavier keine reichhaltige Literatur, warum sollte man Chopins Mitwirkung verachten? Ich gebe zu, daß er hier steif in erborgtem Gewand daherschreitet. Aber das Andante ist trotz seiner Kürze interessant, das Scherzo wirkungsvoll und das Allegro und Finale sorgfältig komponiert. Das Ärgste, was man gegen dieses Werk aufbringen kann, ist dessen Eintönigkeit.

Das Trio, auch in G-moll, op. 8 ist viel hinreißender. Es wurde im März 1833 herausgegeben und dem Prinzen Anton Radziwill gewidmet. Chopin sprach

davon später mit einem Schüler, und gab zu, daß darin Dinge seien, die er gern geändert hätte. Er bedauerte, das Trio nicht für Viola geschrieben zu haben, statt für Violine, Cello und Klavier. Er arbeitete daran sehr lange, denn der erste Satz war vor 1833 fertig. Als das Trio erschien, wurde ihm das Lob der Philister, denn diese Form ist der Sonate näher als alle anderen seiner Versuche in zyklischen Kompositionen außer op. 4. Das Klavier erfährt darin eine bessere Behandlung als die anderen Instrumente. Es gibt viele virtuose Passagen, jedoch die Veränderungen der Tonart sind nicht häufig oder abwechslungsreich genug, um der Monotonie zu entgehen. Chopins Einbildungskraft kann sich nicht erwärmen, sobald sie in den Rahmen der Sonatenform gefesselt ist. Wie bei Wesen, deren Färbung in unsympathischen oder gefährlichen Umgebungen verblaßt, verwandelt sich auch seine Musik erst zu einem betörenden Farbenhymnus, sobald er Heimatluft atmet. Vergleichen wir den wild modulierenden Chopin der Balladen mit dem zahm dahinschreitenden der Sonaten, des Trios und der Konzerte. Das Trio beginnt glutvoll, das Scherzo ist fantastisch und das Adagio entzückend, während das Finale heiter und lieblich klingt. Trotz seiner knabenhaften Jugendlichkeit sollte man es öfter auf die Programme unserer Kammermusikkonzerte setzen.

Nun sind noch die zwei Konzerte zur Besprechung übriggeblieben. Ich will das nicht sehr ausführlich besorgen. Das E-moll- und das F-moll-Konzert zeigen Chopin nicht in seinen besten Qualitäten, doch hört man diese Kompositionen oft, weil der Solist Gelegenheit hat, seine Kunst zu erweisen. Auch will ich nicht erst über die Versionen dieser beiden Konzerte von Klindworth, Tausig und Burmeister sprechen. Ich habe meine eigene Ansicht. Edgar S. Kelly weiß viel

Lobendes von der originellen Orchestrierung zu sagen, und behauptet, sie sei dem Charakter des Klavierparts angemessen. Rosenthal verwandelt diese Behauptung in Wahrheit, indem er die alte Version des E-moll-Konzertes spielt und dabei die ersten langen Tutti kürzt. Aber er bleibt nicht konsequent, denn am Schlusse des Rondo spielt er die Oktaven von Tausig. Wohl bewundere ich die Tausigsche Orchestrierung, doch diese Oktaven klingen wie eine schreckliche Kakophonie. Das Originalunisono in Triolen ist viel graziöser und musikalischer.

Die Chronologie der Konzerte hat einen Kampf der Meinungen hervorgerufen. Die Verwirrung entstand daher, weil das F-moll-Konzert mit der Opuszahl 21 bezeichnet ist, wiewohl es vor dem Konzert in E-moll komponiert wurde. Das erstere ist im April 1836 erschienen, das letztere im September 1833. Der langsame Satz des E-moll-Konzerts ist von Chopin geschrieben worden, da seine Leidenschaft für Constanze Gladkowska noch andauerte. Sie war das „Ideal", von dem er in seinen Briefen spricht, das Adagio des Konzerts. Dieses Larghetto in As ist für meinen Geschmack trotz seines schmelzenden und ruhigen Klangs zu ornamentiert. Das Rezitativ ist fein gezeichnet. Mir ist die Romanze des E-moll-Konzerts am liebsten. Sie ist weniger überladen. Der Teil in Cis-moll ist in seiner Schönheit überwältigend, während die murmelnden Mysterien des Schlusses die Fantasie beleben. Das Rondo ist fröhlich, geistreich; geniale, echte Klaviermusik. Der erste Satz ist wirklich zu lang, zu sehr auf einer Tonart aufgebaut, und der Durchführungsteil hat zu sehr den Charakter der technischen Studie. Der erste Satz des F-moll-Konzerts erhebt sich durch seine Breite, seine Leidenschaft und sein musikalisches Gefühl, doch er ist kurz und hat keine Koda. Richard

Burmeister ersetzte diesen Mangel durch eine glänzend gemachte Kadenz, die Paderewski spielt. Es liegt darin die Zusammenfassung des ganzen Satzes. Das mazurkaähnliche Finale ist von zartester Duftigkeit, voll reiner, süßer Melodie. Dieses Konzert ist viel natürlicher als das in E-moll.

Beide lassen sich auf Hummel und Field zurückführen. Das Passagenwerk zeigt eine reichere Zeichnung als das der früheren Meister, der allgemeine Charakter ist episodisch, doch sind es Episoden von seltenster Art und wertvoller Originalität. Wie Ehlert sagt:

„Rang verpflichtet, und so hat auch Chopin den letzten Ansprüchen an einen Pianisten genügt und das unerläßliche Klavierkonzert schreiben müssen. Er hat deren bekanntlich zwei, und zwar schon früh, vor seiner Pariser Zeit verfaßt, und sich seiner Aufgabe so gut entledigt, als er konnte. Seiner Natur war es nicht gemäß, sich in breiten Formen zu bewegen. Für den Siebenmeilenstiefelschritt, den eine Partitur mitunter braucht, war seine Brust zu schwach. Auch das Trio und die Cellosonate waren Aufgaben, für deren Lösung ihn die Natur nicht bestimmt hatte. Er mußte allein in die Tastatur greifen, nicht Rücksicht auf neben ihm sitzende Spieler zu nehmen haben. Er war am größten, wo er ohne jeden formellen Zwang frei aus sich heraus schaffen konnte."

„Er mußte allein in die Tastatur greifen." Da haben wir in einem einzigen Satze den Grund, warum es Chopin nie gelang, der Sonatenform den Stempel seiner Individualität aufzuprägen und durch sein Spiel mächtige Wirkung auf die Massen zu erzielen. Er war eine einsame Seele. George Sand wußte das, als sie schrieb: „Er ließ ein Instrument die Sprache des Unbegrenzten reden. In zehn kinderleichten Zeilen hat er oft Ge-

dichte von unerreichbarer Höhe geschaffen, Dramen, deren Kraft und Energie keine Rivalen kennen. Um seinem Genius Ausdruck zu verleihen, brauchte er die großen instrumentalen Methoden nicht. Weder das Saxophon noch die Ophikleide waren ihm notwendig, um die Seele mit Grauen zu füllen. Er flößte Glauben und Enthusiasmus ein, ohne die Orgel oder die menschliche Stimme in Anspruch zu nehmen."

Hier mag bemerkt werden, daß auch Beethoven die Bewunderung und die Anbetung der Welt erweckte, ohne sich des Saxophons oder der Ophikleide zu bedienen. Aber es ist nutzlose Grausamkeit, die Kritiken der Sand durchzuhecheln. Sie hatte keine technisch musikalische Bildung genossen und wußte Chopins eigenartigen Genius für das Klavier so wenig anzuerkennen, daß sie imstande war, zu schreiben: „Der Tag wird kommen, da seine Musik für das Orchester eingerichtet und dabei der Pianopart unverändert fortbestehen wird." Dieses Urteil birgt unheilbringende Unkenntnis. Wir haben Chopins Schwächen in der Komposition für andere Instrumente als das Klavier beleuchtet und auch betont, daß er in keiner anderen Form als der eigenen schreiben durfte.

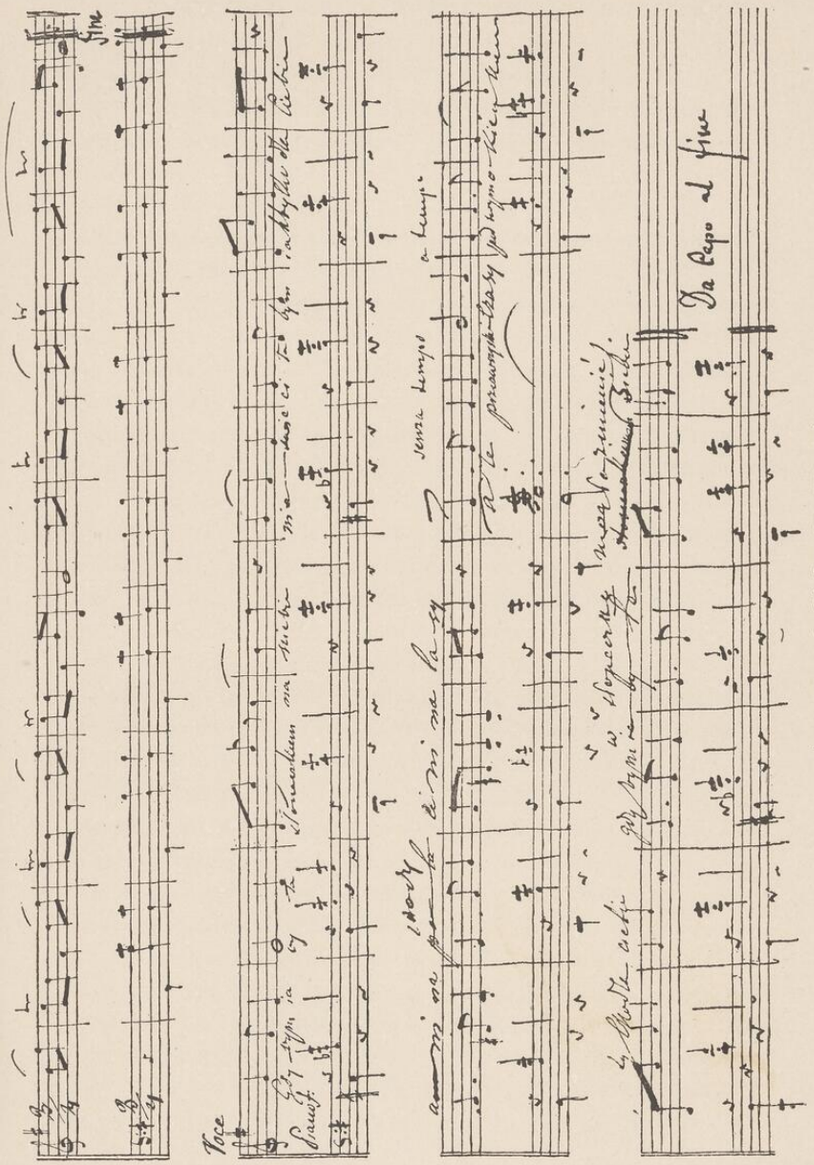
Das E-moll-Konzert ist Friedrich Kalkbrenner gewidmet, das F-moll-Konzert trägt eine Widmung an die Gräfin Delphine Potocka. Die letztere Zueignung zeigt, daß er in Gegenwart der entzückenden Potocka auch sein einziges Ideal vergessen konnte. O über diese wandelbaren und vielseitigen Polen!

Robert Schumann soll den Kopf müde geschüttelt haben, wenn man von seinen Jugendwerken sprach. „Langweiliges Zeug", sagte der Komponist, dessen kritischer Sinn ihn auch in einer persönlichen Frage nicht verließ. Was Chopin über seine Jugendmusik dachte, kann aus den wenigen Briefen entnommen werden,

die wir von ihm besitzen. Man darf nicht behaupten, daß der junge Chopin in voller Rüstung in die Arena sprang. Das ist eine jener törichten Ideen, die bei Leuten heimisch werden, denen das Gesetz der musikalischen Evolution unbekannt ist. Chopins musikalischer Stammbaum ist leicht nachzuweisen; wie Poe seinen Holley Chivers hatte, so besaß Chopin seinen Field. Die Keime der zweiten Periode sind alle hier zu suchen. Von op. 1 bis op. 22 wird die Virtuosität um der Virtuosität willen offenbar. Liszt sagte, daß in jedem jungen Künstler das Virtuosenfieber glühe, und der Pianist Chopin entging dem Rampenfieber ebensowenig wie die andern. Er komponierte ja zu einer Zeit, da die Klaviermusik im Ornament erstickte, da Akrobaten als Könige galten, da die Bach-Fugen und die Beethoven-Sonaten verstaubt und vernachlässigt nur im Andenken der wenigen fortlebten. Es ist also kaum verwunderlich, daß dieser individuelle, jugendliche Pole den Pfad der populären Komposition nicht zögernd betrat, sondern sein Banner kühn in Glanz und Glorie, von Fantasie umwebt, vorantrug und alle Virtuosen Europas mit ihren eigenen Waffen besiegte. Die Eigenart in seinem glanzvollen Werk veranlaßte Hummel, ihn zu bewundern, Kalkbrenner, ihn anzustaunen. Die biegsamen Finger des jungen Mannes aus Warschau überwanden jede technische Schwierigkeit im „Handumdrehen". Deshalb drängte es ihn selbst, etwas zu erfinden, und als Schumann die Blätter des op. 2 erblickte, stieß er seinen historischen Schlachtruf aus. Heute wundern wir uns schon über seinen Enthusiasmus. Es ist die alte Geschichte. — Eine Generation ist die suchende, eine die verstehende, die sich erfreuende, eine die ablehnende.

Op. 1, ein Rondo in C-moll, ist Mme. de Linde gewidmet und erblickte 1825 das Licht der Welt, doch

gingen ihm zwei Polonaisen, eine Sammlung Variationen und zwei Mazurkas in G- und B-dur voran. Schumann sagt, daß Chopins erstes veröffentlichtes Werk seine zehnte Komposition gewesen ist, und daß zwischen op. 1 und 2 zwei Jahre und 20 Werke liegen. Sei es nun wie immer, man kann nicht umhin, das C-moll-Rondo zu lieben. In dem Satz in As entdecken wir Ähnlichkeiten mit seinem F-moll-Konzert. Es herrscht hier Leichtigkeit und Schaffensfreude, die mit der schweren, wuchtigen Qualität der C-moll-Sonate op. 4 kontrastieren. Op. 1 ist von losem Zusammenhang in formellem Sinne, und zu überschwenglich für seine vorgezeichneten Grenzen. Doch ist es viel bemerkenswerter als Schumanns Abegg-Variationen. Das Rondo à la Mazur in F ist ein weiterer Fortschritt. Der Comtesse Moriolles gewidmet, wurde es wahrscheinlich 1827 (?) veröffentlicht. Schumann kritisierte es 1836. Es ist lebhaft, polnisch im Gefühl und im rhythmischen Glanz, und ein Blick in die Noten gibt uns die bekannte Impression aller Chopinschen Schöpfungen: Reiches Passagenwerk, erweiterte Akkorde und chromatische Progressionen. Das Konzertrondo op. 14 in F, Krakowiak genannt, basiert auf einem polnischen Nationaltanz im Zweivierteltakt. Nach Niecks also eine modifizierte Polonaise, die die Bauern mit leidenschaftlicher Hingabe tanzen. Ihr akzentuiertes Leben wird oft mitten in einem unbetonten Teil eines Taktes zum Ausdruck gebracht, besonders am Ende eines Satzes oder einer Phrase. Chopins echt slawische Version ist geistvoll, doch der Virtuose hat hier die Alleinherrschaft. Die Ornamentierung zeigt Sinnlichkeit, und das Ganze ist von kühnem, fröhlichem Geiste getragen. Die Orchesterbegleitung wirkt unbefriedigend. Der Fürstin Czartoryska gewidmet, ist das Werk im Juni 1834 erschienen. Das Rondo op. 16 mit einer Introduktion



Autogramm des Liedes „Der Wunsch“

erfreut sich der größten Beliebtheit an Musikschulen, und ist eher niedlich als poetisch zu nennen, wenn auch die Introduktion etwas Dramatisches hat. Zu diesem brillanten Stück, das Weber verwandt ist, hat Richard Burmeister eine Orchesterbegleitung geschrieben.

Das letzte Rondo nach Chopins Tode als op. 73 herausgegeben und 1828 komponiert, war, wie Chopin im selben Jahre schreibt, für ein Klavier bestimmt. Es ist feurig, aber die Ausschmückung überladen, und keine Spur von dem poetischen Chopin ist hier zu entdecken. Damals beschäftigte er sich mit den brillanten Oberflächlichkeiten seiner Umwelt. Die jugendliche Ausdrucksfähigkeit findet in diesen Variationen, Rondos und Fantasien ein breites Feld. Schumanns Enthusiasmus über die Variationen auf „La ci darem la mano“ scheint jetzt übertrieben. Chopin hatte nicht die Gabe für Variationen in dem Sinne, wie wir heute diese Kunst verstehen. Beethoven, Schumann und Brahms — auch Mendelssohns ernste Variationen sind hierzu zu rechnen — sind Meister einer Form, die keinesfalls einfach in der Struktur ist oder die Rückkehr zur bloßen Spielerei bedeutet, wie Finck sich einbildet. Chopin spielt sehr nett mit seinen Themen, aber es ist alles oberflächliches Virtuosentum, nichts als Wetterleuchten. Er schlägt niemals wie Brahms mit seinem Thorhammer zu, das Thema wird nie ganz durchbohrt, er dringt nie bis ins innerste Herz der Melodie. Chopin zeigt etwas Weibisches in seinen Variationen, und sie sind echte Muster der Spielerei, ist auch das Arabeskenwerk der Zeichnung sehr geschickt, sind ihr Glanz und ihre Euphonie bemerkenswert. Op. 2 hat strahlende Momente, doch ist es musikalisch von geringem Wert. Es ist geschrieben, um die Ohren der musikalischen Plebs zu verblüffen, sie zu verwirren,

denn die Chopindynamik in seiner Jugendmusik war ja niemals rauh oder stark genug. Die unzweifelhafte Überlegenheit gegenüber Herz und allen übrigen hohlköpfigen Variationen-Fabrikanten rief eben Schumanns leidenschaftliche Bewunderung hervor. Dadurch gewannen wir ein interessantes Blatt musikalischer Kritik. Rellstab, der brummige, alte Herr, hatte fast recht, da er von diesen Variationen schrieb, daß „der Komponist das Thema mit Rouladen umbringt und es mit Stakkati erwürgt und an die Ketten der gebrochenen Oktaven aufhängt". In der vierten Variation kommt das Überspringen zur Anwendung, und man kann den Glanz und den pikanten Geist des alla Polacca nicht leugnen. Op. 2 hat eine Orchesterbegleitung, die man sehr leicht entbehren kann, und ist von Chopin seinem Jugendfreund Titus Wojciechowski gewidmet.

„Je Vends des Scapulaires" ist eine Melodie aus Herolds und Halévys „Ludovic". Chopin variierte das Lied in seinem op. 12. Dieses Rondo in B ist die schwächste Schöpfung von Chopins Muse. Es ist ein verwässerter Chopin und sogar gallisches Zuckerwasser. Das Stück ist geschmackvoll, nicht schwierig, doch schauderhaft verkünstelt. 1833 veröffentlicht, ist es Miß Emma Horsford zugeeignet. Im Mai 1851 erschienen die kaum beachtenswerten Variationen in E ohne Opuszahl. Jedenfalls vor Chopins op. 1 und vor 1830 komponiert, sind sie musikalisch unbedeutend, wenn auch von einem geschrieben, der sich auf der Klaviatur auskannte. Die letzte Variation, ein Walzer, zeigt den hellsten Glanz. Das Thema ist deutsch.

Die Fantasie op. 13 in A, über polnische Lieder, von einer Introduktion in Fis-moll eröffnet, trägt eine Widmung an den Pianisten I. P. Pixis und kam im April 1834 heraus. Das ist der brillante Chopin. Der orchestrale Hintergrund ist nicht viel wert, doch die

Energie, die Farbe und der polnische Charakter des Werkes machten es zu einem Lieblingsstück des Komponisten. Er spielte es oft, und Kleczyński fragt: „Klingt aus diesen brillanten Passagen, diesen Kaskaden perlender Noten, diesen kühnen Sprüngen wirklich die Trauer und die Verzweiflung, von der wir hören? Ist es nicht eher die Jugend, die von Kraft und Leben übersprudelt? Ist es nicht Glück, Fröhlichkeit und Liebe zur Welt und zu den Menschen? Die melancholischen Noten sind da, um die Hauptideen herauszuheben, sie zu verstärken. Z. B. bewegt uns das Thema von Kurpiński in der Fantasie op. 13, es macht uns traurig; aber der Komponist läßt uns nicht Zeit, daß dieser Eindruck dauernd werde. Er hebt ihn durch einen langen Triller auf, und leitet uns plötzlich in einigen Akkorden und in einem brillanten Präludium zu einem Nationaltanz, der uns mit den sich lustig drehenden bäuerlichen Paaren Masoviens vermischt. Zeigt das Finale durch seine Molltonart wirklich nur die Fröhlichkeit eines Hoffnungslosen — wie die Deutschen behaupten?" Kleczyński erzählt uns noch, daß das polnische Sprichwort „Ich pfeif' auf das Elend" die Grundnote einer Nation ist, die zu Musik in Molltonarten die wildesten Tänze tanzt. „Erhabene Schönheit, nicht totengleiche Fröhlichkeit" ist der Charakter der polnischen, der Chopinschen Musik. Das ist ein wertvoller Wink. In der Fantasie sind Variationen, die mit einem fröhlichen, lebensfrohen Kujawiak enden.

Die F-moll-Fantasie muß wegen ihres prachtvollen Inhalts, ihres bewundernswürdigen Aufbaus und ihrer Opuszahl (49) in einem anderen Kapitel noch eingehend betrachtet werden.

Das Allegro de Concert in A, op. 46, im November 1841 veröffentlicht, ist Mlle. Friederike Müller, einer Schülerin Chopins, zugeeignet. Es zeigt alle Charakte-

ristika eines Konzerts und ist wirklich ein Fragment dieser Gattung. Noch viel mehr als Schumanns F-moll-Sonate, die man „Concert sans Orchestre“ nennt. Im Chopinwerk sind Tutti, und der Solopart beginnt erst im 87. Takt. Aber man muß nicht glauben, daß diese langen, einleitenden Passagen für den Spieler wirkungslos sind. Das Allegro ist eines der schwierigsten Werke Chopins. Es sind darin gefährliche Sprünge, verräterische Hinterhalte in Doppelnoten, und die Hauptthemen sind kühn und ausdrucksvoll. Die Tonfarbe ist ausdrücklich für den Konzertvortrag gewählt, und vielleicht hat Schumann recht gehabt, als er annahm, Chopin hätte das Werk ursprünglich für Klavier und Orchester bestimmt. Niecks fragt, ob es nicht das Fragment eines Konzerts für zwei Klaviere sei, von dem Chopin in einem aus Wien am 21. September 1830 geschriebenen Briefe sagte, er wolle es öffentlich mit seinem Freund Nidecki spielen, wenn es ihm gelänge, es zu seiner Zufriedenheit zu komponieren. Liegt nicht einige Bedeutung in der Tatsache, daß Chopin es ein Konzert nannte, als er das Manuskript an Fontana schickte (jedenfalls im Sommer 1841)? Das Stück erhöht ja Chopins Ruhm gerade nicht, doch hat es mehr Eigenschaften einer machtvolleren und männlicheren Komposition als die beiden andern Konzerte. Jean Louis Nicodé hat dem Werk eine Orchestrierung gegeben und es außerdem für zwei Klaviere arrangiert. Er fügte einen Ausführungsteil von 70 Takten hinzu. Diese Version spielte vor mehreren Jahren Marie Geselschap, eine holländische Pianistin, zuerst in New York, und der verstorbene Anton Seidl dirigierte. Natürlich ist das Original vorzuziehen.

Der Bolero op. 19 zeigt den Geist der Polonaisen, nur wenig spanisches Element tritt hervor. Sozusagen ein Memorandum aus Chopins früheren Versuchen in

den Tanzformen. Niecks hält das Werk, das Chopin 1834 veröffentlichte, vier Jahre vor seiner spanischen Reise, für eine Jugendarbeit. Daß es Effekt hat, vermochte uns Emil Sauer zu beweisen. Es eignet sich für Pianisten von hervorragender Fingergeschwindigkeit, das Hauptthema hat den rhythmischen Klang der Polonaise, wenn es sich auch sehr iberisch bewegt. Der Bolero ist der Comtesse E. de Flahault zugeeignet. In A-moll geschrieben, endet die Koda in A-dur. Willeby sagt, es sei in C-dur!

Die Tarantella ist in As und trägt die Opuszahl 43. 1841 (?) herausgegeben, ist sie ohne Widmung. In Nohant komponiert, zeigt sie ebenso wenig italienisches Element, als der Bolero spanische Eigenart aufweist. Chopins Besuch in Italien war zu kurz, um ihm viel geben zu können, wenigstens was den Tanzstil betrifft. Sie hat nicht die nötige ophidische Verwandtschaft, und ist Hellers und Liszts Versuchen in dieser eng umgrenzten Form nicht gleichzustellen. Man findet wenig von der Wut darin, die Schumann der Tarantella in seiner Kritik zuschreibt. Sie atmet nordische, nicht südliche Luft, und steht an Genialität und Grazie dem Impromptu in As unbedingt nach.

Der Trauermarsch in C-moll, nach Fontana 1829 geschrieben, klingt wie Mendelssohn. Das Trio hat den Ton eines Pariser Leichenzuges, und bewegt sich wie eine Prozession. Es ist bescheiden und nicht hervorragend. Die drei Écossaises, als op. 73, Nr. 3 herausgegeben, sind kleine Tänze, schottisch, nichts mehr. Nr. 2 in G ist für den Klavierunterricht jeder höheren Tochter unerläßlich. Das Grand Duo Concertant für Cello und Klavier wurde von Chopin und Franchomme gemeinsam komponiert, und auf Themen aus „Robert le Diable“ aufgebaut. Es beginnt in E und endet in A-dur, ohne Opuszahl. Schumann denkt: „Es scheint

mir durchaus von Chopin entworfen zu sein und Franchomme hatte leicht ja sagen.“ Es paßt in den Salon von 1833, und wurde auch in diesem Jahre veröffentlicht. Es ist leer, ermüdend und Kompositionen derselben Art von Bériot und Osborne nur wenig überlegen. Voll geläufiger Eleganz und schaler Passagen ist dieses Duett gewiß ein Gelegenheitsstück – die Gelegenheit aus dem Sehnen nach Bargeld entstanden.

Die siebzehn polnischen Lieder sind zwischen 1824 und 1844 komponiert. In der Psychologie des Liedes war Chopin nicht glücklich. Karasowski schreibt, daß viele der Lieder verlorengingen, und viele von ihnen noch in Polen gesungen werden, trotzdem ihre Herkunft nicht ganz aufgeklärt ist. Als eines dieser nicht eingereihten Lieder Chopins nennt man den „3. Mai“. Chopin war gewohnt, seinen Freunden die Lieder vorzuspielen, doch fiel es ihm selten ein, dieselben auch niederzuschreiben. Die gesammelten Lieder finden sich unter der Opuszahl 74. Die Worte rühren von seinen Freunden Stephan Witwicki, Adam Mickiewicz, Bogdan Zaleski und Sigismund Krasiński her. Das erste in A, das berühmte „Mädchens Wunsch“, wurde durch Liszt zu einer brillanten Paraphrase umgewandelt. Diese reizende Mazurka hat Marcella Sembrich in der Singstunde des „Barbier von Sevilla“ ganz scharmant gesungen und gespielt. Unter den Liedern finden wir mehrere Mazurkas. Die meisten sind mittelmäßig. „Polens Trauersang“ ist eine Ausnahme und ebenso ist auch „Reiter vor der Schlacht“ hervorragend. „Was ein junges Mädchen liebt“, hat eine kurze Introduktion, in der der Reminiszenzenjäger einen Hauch der echtesten Meistersingerfarbe finden kann. Einfach im Gefühl und in der Struktur, scheinen uns die Chopin-Lieder fast rudimentär, wenn wir sie mit den Versuchen derselben Form von Schubert, Schumann, Franz, Brahms und Tschaikowsky vergleichen.

Es ist hier vielleicht ein Rat nötig, was das technische Studium in Chopins Werken betrifft. Kleczyński gibt in seinen beiden Büchern viele wertvolle Winke, und Isidor Philippe veröffentlichte eine Sammlung von „Exercises Quotidiens“, die aus Beispielen von Doppelnoten, Oktaven und Passagen bestehen, die er den Werken entnommen hat. Hier sind im Skelett die bedeutendsten technischen Probleme. In diesen täglichen Übungen und in seiner Ausgabe der Etüden sehen wir, wie man es machen muß. Zu einem Studium von Chopins Ornamenten verglich Mertke die verschiedenen Methoden der Herausgeber in Bezug auf die Ausführung des Trillers in Einzel- und Doppelnoten, und zeigte uns auch die leichteste Methode in der Handhabung der fliegenden Töne der duftigen Fiorituren. Das können wir in Nr. 179 der Edition Steingraber nachlesen. Philippes Sammlung publizierte I. Hamelle in Paris, ihr geht ein interessantes Vorwort von Georges Mathias voraus. Chopins Bildnis nach Vigneron aus dem Jahre 1833 ist dem Bande einverleibt. Noch eine Komposition ist zu beachten. 1837 verfaßte Chopin die sechste Variation über den Marsch „I Puritani“. Diese Variationen sind unter dem Titel; „Hexameron: Morceau de Concert. Grandes Variations de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini, composées pour le concert de Madame la Princesse Belgiojoso au bénéfice des pauvres, par M. Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny et Chopin.“ Liszt schrieb eine Orchesterbegleitung, die niemals veröffentlicht wurde. Sein Schüler Moriz Rosenthal ist der einzige moderne Virtuose, der den Hexameron in seinen Konzerten mit überwältigendem Glanz zu spielen weiß. Chopins Beitrag dazu in E-dur zeigt sentimentale Salonstimmung, musikalisch ist es der

eindruckvollste Satz der Variationen, dieses außergewöhnlichen mastodontischen Überrestes der pianistischen Vergangenheit.

Die jüngst veröffentlichte zweistimmige Fuge – oder Fugato – in A-moll ist aus einem Manuskript, das dem Besitze Natalie Janothas entstammt, die es jedenfalls von der verstorbenen Prinzessin Czartoryska erhielt, einer Schülerin Chopins. Die Komposition ist unwirksam, zuweilen häßlich, besonders in der Stretta, und ist zweifellos nur ein Übungsstück aus den Arbeitsjahren bei Elsner. Die Tatsache, daß in der Koda der sehr verdächtige Oktavpedalpunkt und die Triller ausgelassen werden können – so lautet die Fußnote des Herausgebers – führt zu der Vermutung, daß die Janotha aus einem Fragment wie Cuvier eine ganze Komposition zu gestalten wußte. Chopin erscheint uns als Fugen-Komponist nicht in glänzendem Licht. Soll man aus dem polnischen Tondichter einen musikalischen Arnold Bennett machen? Wozu diese disjecta membra eines Skizzenbuches?

In den besprochenen Jugendwerken findet man die Ansätze zu dem größeren Chopin, doch nicht seine mächtige Beherrschung des rein Technischen gegenüber dem Poetischen und Geistigen. Das kommt später. Dem andächtigen Chopinianer sind die ersten Kompositionen ebensoviel Beweise des fröhlichen, sieghaften Geistes eines Mannes, dessen Spleen und Pessimismus man mit Unrecht der Sinnesart Leopardis und Baudelaires verglichen hat. Chopin war heiter, geistig halbwegs gesund und von anmutiger Spottlust erfüllt. Seine erste Periode zeigt es, und zeigt auch, wie tiefgehend und schmerzlich die Vorgänge waren, durch die er seinen endgültigen Stil errang.



Chopin-Polonäse

(Nach einem Originalgemälde von T. Kwiatkowski. Aus der Sammlung der Fürsten Czartoryski in Goluchow)

ZWÖLFTES KAPITEL

POLONAISEN: HEROISCHE KRIEGSLIEDER

Hadow behauptet, „daß der Mangel an moralischer intellektueller Männlichkeit die einzige große Begrenzung von Chopins Fähigkeiten ist". Wie stimmen nun zu diesem Ausspruch die Kraft, der Glanz und der Mut der Polonaisen? Hier sind Kanonen unter den Blumen Robert Schumanns begraben, hier sehen wir übermächtige Beweise von Mannigfaltigkeit, Männlichkeit und Leidenschaft. Chopin blendete seine Kritiker wie auch seine Bewunderer; dieser zarte, gebrechliche Mensch konnte zuweilen wie ein Satan mit dem Klaviere umgehen. Auch er hatte wie Liszt seinen Dämon, und nur die „theoretische Angst", wie Ehlert sagt, vor diesem Geiste, der ihn über die Klippen der Vernunft zu treiben drohte, ließ ihn vor dem Gespensterspuk zurückschrecken. Die rosenfarbenen Porträts und die zuckersüßen Miniaturen, die man seiner Gestalt andichtete, und die poetische Grübler erfunden haben, lassen Chopin nicht als kühnes und manchmal fast brutales Individuum erscheinen. Und er war zuweilen auch das. „Gewaltsamer und heftiger, als er es zuweilen sein konnte, ist es kaum Beethoven gewesen", schreibt Ehlert, und wir erinnern uns an die Erzählungen von Freunden und Schülern, die es mit angesehen haben, wie dieser schlanke, vornehme Pole mit seinem Jähzorn rang, als sei er von teuflischen Mächten verfolgt. Ich habe nicht den Wunsch, diese Seite seiner Natur übertrieben darzustellen, und das veranlaßt mich auch nicht zu meiner aufrichtigen Konstatierung der Tatsache. Chopin hat Kompositionen

zurückgelassen, die den Beweis für seine mannhafte Seele erbringen. Weil seine Gestalt so zart war, stand ihm auch der Jähzorn sehr übel an, außerdem war seine ganze Erziehung und seine Geschmacksrichtung leidenschaftlichen Szenen abhold. So fanden die Energie, der Spleen und sein Zorn gegen das Geschick in seiner Musik den einzigen Ausdruck, und wurden dort zu Aufschreien der Seele. Man könnte nun sagen, daß diese machtlosen Jammerrufe seiner unmännlichen, schwachen Natur nichts als weibische Hysterie seien. Da muß man erst die Polonaisen in Es-moll, in C-moll, in A-dur, in Fis-moll und die beiden Polonaisen in As-dur spielen! Balladen, Scherzi, Etüden, Préludes und die große Fis-moll-Fantasie habe ich wohlweislich aus dem musikalischen Lebensplan weggelassen. Chopin war schwach an Körper, doch er hatte die Seele eines Löwen. Er vereinte mit den zartesten poetischen Empfindungen — hier erinnert man sich an Balzacs „Ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible" — eine andere feurige, unüberwindliche Natur. Er liebte Polen und haßte seine Bedrücker. Zweifellos idealisierte er sein Land und das Unrecht, das man ihm angetan, bis das Thema ins Gigantische emporwuchs. Politisch sind Polen und Kelten miteinander verwandt. Niecks sagt, daß Chopin als nationaler Dichter ein lobhudelnder Idealist war, doch als individueller Dichter ein Realist, der keine Kompromisse kannte. So finden wir in den Polonaisen zwei gänzlich verschiedene Gruppen. In der einen herrscht die objektive kriegerische Seite vor. In der andern ist Chopin der trübe, trauernde und trostlose Tondichter. Doch sie alle durchflutet das polnische Element. Mit Ausnahme der Mazurkas sind diese Tänze die allerpolnischsten seiner Werke. Die Anerkennung von Chopins unermeßlicher Vielfältigkeit des Temperaments hätte der

Welt viele falsche, törichte und verzerrte Porträts erspart. In ihm schlummerte der Krieger, auch wenn er die bewehrte Faust selten nützte. Es gibt Momente, wo er die Handschuhe und die süßen Worte fortwirft und Hiebe austeilt, deren Widerhall mächtig erklingt.

Es ist der Mühe wert, Liszts prächtige Beschreibung der Polonaise zu lesen. Der letzten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entstammend, war sie zuerst eine gemessene Prozession der Edeln und ihrer Frauen, die bei den Klängen der Musik vor sich ging. Am Hofe Heinrichs von Anjou nach seiner Wahl auf den polnischen Thron wurde die Polonaise 1574 geboren, und gedieh in der kühnen, kriegerischen Atmosphäre. Sie wurde ein politischer Tanz, und man dichtete zu ihren Klängen auch Worte. So kamen Kosziuszko, Ogiński, Moniuszko, Kurpiński und eine lange Liste von Polonaisen, die durch Tondichter verfaßt waren, deren Namen in „ski" endeten. Es ist eigentlich ein Marsch, ein prozessionsartiger Tanz in ernstem, gemessenem, fließendem Tempo, und keineswegs auf stereotyper Form beruhend. Liszt erzählt von dem kapriziösen Leben, mit dem die polnische Aristokratie die höfischen Strophen erfüllte. Sie ist zugleich das Symbol des Kampfes und der Liebe, ein lebensvolles Fest von kriegerischem Prunk, ein bewegungsreicher kadenzierter wollüstiger Tanz, die Verfolgung des scheuen, koketten Weibes durch den wilden Krieger. Die Polonaise ist im Dreivierteltakt mit dem Akzent auf dem zweiten Akkord des Taktes. Gewöhnlich aus zwei Sätzen bestehend oder aus drei Sätzen, wenn ein Trio vorhanden ist, hat der Tanz bei allen Hauptkadenzen weibliche Endungen. Der rhythmische Charakter des Basses wird selten geändert. Der Aufbau ist ausgesprochen männlich, aber der Name — früher richtig Polonais — weiblich. Liszt hat darüber geschrieben:

„In dieser Form geben sich uns die edelsten traditionellen Gefühle des alten Polens kund. Die Polonaise ist der echte und reinste Typus des polnischen Nationalcharakters, wie er sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelte, teils durch die politische Stellung des Königreichs zu Osten und Westen, teils durch eine undefinierbare, eigenartige, angeborene Disposition der ganzen Rasse. In der Entwicklung der Polonaise wirken alle Faktoren mit, die diese Nation insbesondere vor andern auszeichnen. In den Polen aus vergangenen Tagen einte sich die mannhafte Entschlossenheit mit der glühenden Hingabe an den geliebten Gegenstand. Ihr ritterlicher Heroismus wurde von hochstrebender Würde begleitet, und selbst die Gesetze der Galanterie und des Nationalkostüms übten ihren Einfluß auf die Figuren dies Tanzes. Die Polonaisen sind der Grundton in der Entwicklung dieser Form. Sie gehören zu Chopins schönsten Inspirationen. Sie elektrisieren mit ihrem energischen Rhythmus auch den schläfrigsten Indifferentismus bis zu erregter Demonstration. Chopin ist zu spät geboren, und verließ den heimischen Herd zu früh, um in den Originalcharakter der Polonaise durch eigene Anschauung eingeweiht zu sein. Aber was andere ihm darüber mitteilen konnten, wurde durch seine Fantasie und seine Nationalität aufs glücklichste ergänzt.“
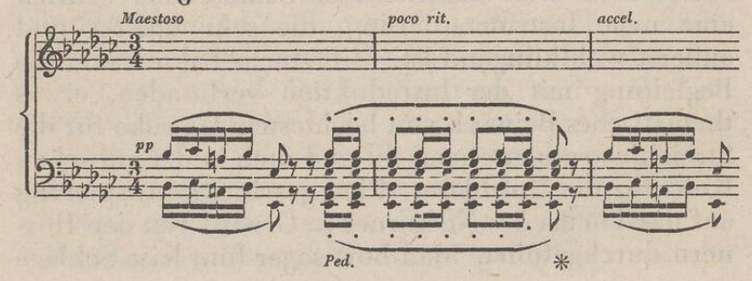
Chopin komponierte 15 Polonaisen, nur die Echtheit der einen in Ges-dur wird von Niecks bezweifelt. Diese Liste enthält auch die Polonaise für Cello und Klavier op. 3, und die Polonaise op. 22 für Klavier und Orchester. Diese letzte Polonaise wird durch ein Andante spianato in G im Sechsachteltakt eingeleitet, und ist ohne Begleitung. Hier erscheint Chopin in seiner süßesten, sanftesten Laune, die Komposition ist entzückend, von klarstem Wohllaut und klingt wie ein

Nocturne oder eine Barcarolle; die Ruhe dieses spiegelnden Sees stört kaum ein Wellenschlag der Bewegung. Nach 16 Takten eines Tutti von etwas rauher Harmonie kommt die Polonaise in einer ganz andern Tonart in Es; sie ist brillant, jede Note übt ihre Wirkung aus, die Situation ist reich und eigenartig, das Tempo lebhaft und fließend. Vielleicht ist sie zu lang und ermangelt der abwechslungsreichen Harmonie. Bei jedem Wiedereintritt des Themas werden neue ornamentierte Variationen verwendet. Das zweite Thema in C-moll hat einen polnischen und poetischen Klang, die Koda ist sehr interessant. Dieses Opus ist lebendig, aber nicht durch große Tiefe gekennzeichnet. Es trägt den Stempel „Paris“, denn in seiner kristallenen, verfeinerten Grazie läßt es das elegante Paris des Jahres 1830 vor uns erstehen. In diesem Jahre komponiert und im Juli 1836 veröffentlicht, ist es der Baronne D'Est zugeeignet. Chopin spielte es zuerst in einem Konservatoriumskonzert zum Benefiz von Habeneck am 26. April 1835. Nach Niecks hat er diese Polonaise mit Orchesterbegleitung nur dieses eine Mal gespielt. In New York hat sie Rafael Joseffy eigentlich als Novität 1879 mit größter Künstlerschaft vorgetragen. Der Orchesterpart erscheint uns ganz überflüssig. Denn die Instrumente sind nicht sonderlich wirksam, und man sagt, daß Chopin dafür nicht verantwortlich war. Aber Xaver Scharwenka schrieb eine neue Instrumentierung, die sehr diskret und äußerst wohlklingend ist. Mit feinem Takte hat er die Begleitung mit der Introduktion verbunden, etwas thematisches Beiwerk von leichtestem Gewebe für die Streichinstrumente gemacht und auch in der hübschen Koda für die Holzbläser. Eine geschickte Anspielung auf das Thema des Nocturnes in G wird von den Hörnern durchgeführt. Man hört sogar fünf leise Schläge

der Triangel, und die idyllische Atmosphäre wird niemals gestört. Scharwenka hat dieses Arrangement zum ersten Male bei einer Seidl-Gedenkfeier im April 1898 in New York (Chickering Hall) gespielt. Und doch kann ich nicht mit Aufrichtigkeit behaupten, daß die Polonaise so charakteristisch klingt, als wenn man sie ohne Begleitung auf dem Klavier vorträgt.

Die Cis-moll-Polonaise op. 26 hat das Pech gehabt, aus lauter Sentimentalität erdrosselt zu werden. Was kann denn mehr „appassionata" sein, als die Einleitung mit ihrem großen rhythmischen Schwung? Sie wird gewöhnlich von schüchternen Klavierspielern mit zuckersüßem Anschlag gebracht, wiewohl ein fff ordentlich in die Augen springt. Die ersten drei Zeilen sind ungemein heroisch, aber die Empörung verschwindet bald und läßt einen apathischen Humor zurück. Nachdem das Thema wiederkehrt und neuerlich aufgenommen wird, erfreut uns ein echtes Liebesmotiv, das zärtlich genug ist, um eine Prinzessin damit umwerben zu können. Damit schließt die Polonaise, ein seltsamer Schluß für eine so feurige Einleitung.

In dieser Stimmung beginnt Nr. 2 wohl nicht. Die Es-moll-Polonaise ist allgemeiner als die sibirische, die Polonaise der Revolte bekannt. Sie atmet Trotz und Haß vom ersten Takte an. Welch unterdrücktes und drohendes Grollen finden wir in diesem Werk; diese Takte sind gewiß vulkanisches Dröhnen:

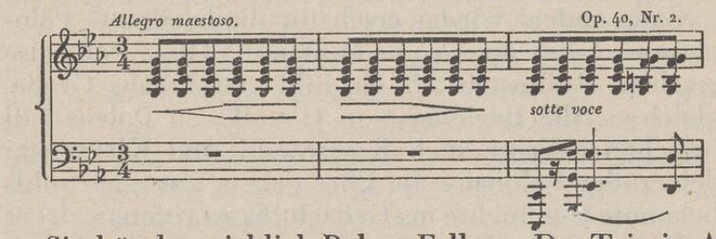


Das ist ein finsteres Blatt und desto mehr, weil man gezwungen ist, die ersten Takte pianissimo zu spielen. Man wünschte, daß das schrille, hohe G in vollen Akkorden geschrieben wäre, da das Thema unter einem Mangel an Wucht leidet. Dann folgt ein neues Nebenmotiv, aber das Hauptthema kehrt erbarmungslos wieder. Die Episode in H-dur läßt Zeit zum Atemholen. Darin hört man etwas Meyerbeer-Ähnliches heraus, und wieder erscheint die richtige Polonaise in unterdrückten Ausbrüchen, und alles endet in Düsternis und ohnmächtigem Kettenklirren. Ein schauervolles Werk, diese furchtbare Polonaise in Es-moll op. 26. Sie ist im Juli 1836 veröffentlicht, und M. I. Dessauer gewidmet.

Ganz anders wieder erscheint die berühmte Polonaise in A-dur op. 40 „Le Militaire". Diese Polonaise erschien Rubinstein als ein Bild von Polens Größe, gleichwie die Begleiterin in C-moll von Polens Fall berichtet. Wenn auch Karasowski und Kleczyński der As-dur-Polonaise die Ehre geben, uns eine wohlbekannte Geschichte ins Gedächtnis zu rufen, so ist es in Wahrheit das Werk in A-dur, dem wir sie verdanken, wenigstens teilte dies der polnische Porträtist Kwiatkowski dem Biographen Niecks mit. Die Anekdote berichtet, daß Chopin, als er die Polonaise komponiert hatte, in der Schlaflosigkeit nächtlich durch das Aufspringen seiner Türe überrascht – erschreckt, wäre vielleicht das zutreffende Wort – wurde, und hierauf einen langen Zug polnischer Edelleute und Edelfrauen in reichen Kleidern eintreten sah, die sich langsam an ihm vorbeibewegten. Durch die Geister der Vergangenheit, die er heraufbeschworen, entsetzt, flüchtete der Komponist mit vor Grauen aufgerissenen Augen aus seinem Gemach. Das müßte sich in Majorca zugetragen haben, denn op. 40 ist dort kom-

poniert und vollendet. Leidend, schwach und unglücklich, wie er war, hatte Chopin doch Energie genug, diese brillante und überraschende Komposition zu ihrer gegenwärtigen Form zurecht zu feilen und zu schleifen. Sie ist sein bekanntestes Werk, und wenn auch die muskulöseste seiner Kompositionen, so wird sie doch am meisten gespielt. Die Polonaise ist J. Fontana gewidmet, und wurde im November 1840 herausgegeben. Wir finden in ihr das festliche Glänzen von Webers Musik.

Die C-moll-Polonaise aus derselben Kompositionsreihe ist edel und doch aufgeregten Charakters, breit in ihren Akzenten, tief in ihren Gefühlen. Kann etwas eindrucksvoller sein als die einleitenden Takte?
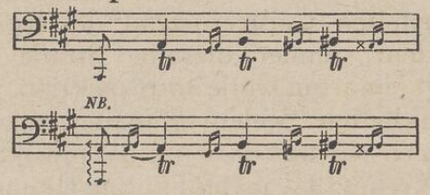


Sie kündet wirklich Polens Fall an. Das Trio in As mit seinen kaleidoskopartigen Modulationen ruft die Empfindung unsagbarer Unruhe und unterdrückten Schmerzes hervor. Hier sprechen Erhabenheit des Geistes und große Kühnheit zu uns.

Was kann man noch Neues von der grandiosen Polonaise in Fis-moll sagen? Willeby nennt sie lärmend! Und Stanislaw Przybyszewski, den Vance Thompson einen gauklerischen Schwarzseher schimpft, weiß nichts als Böses davon zu reden. Sie ist barbarisch, vielleicht ist sie sogar pathologisch, und Liszt erzählte und sagte von dieser Polonaise die interessantesten Dinge. Für ihn ist sie eine Traumdichtung, die „schwüle Stunde, die einem Orkan vorausgeht“ mit

einem „konvulsivischen Schaudern am Schlusse“. Der Anfang ist sehr eindrucksvoll, und die Nerven werden durch das langsam anschwellende Präludium fast gemartert. Trotzige Kraft liegt in dem ersten Thema, und die fortwährende Rückkehr zu demselben verrät den verzweifelten Geisteszustand des Komponisten. Diese Tendenz, immer dieselbe Straße zurückzugehen, zeigt eine qualvolle Introspektion, die gewiß einer krankhaften Seelenverfassung zuzuschreiben ist. Kümmern wir uns aber um das musikalische Gewicht des Werkes, das maßlos kühne Geständnis eines fast verstörten Geistes. Es gibt keine schwerere Prüfung für den Dichter-Pianisten als die der Fis-moll-Polonaise. Sie ist von tiefster Ironie – was sollte denn sonst die Einführung jener lieblichen Mazurka bedeuten – „eine Blüte zwischen zwei Abgründen?“ Dieser seltsame Tanz steht zwischen zwei der rätselhaftesten Blätter Chopins. Das A-dur-Intermezzo mit seinem grollenden Kanonendonner und dem Widerhall seiner Obertöne ist nicht so leicht zu verteidigen, wenn man seine Form prüft, und doch gehört es zweifellos zu dem Bild. Die Mazurka ist voll Fragen und gefühlvollster Nuancierungen. Die Rückkehr des Sturmes verzögert sich nicht lange. Er tobt, verrauscht, und mit der Koda erscheint die traurige Sehnsucht, dann verschwindet das wilde Drama bebend in die Nacht, nachdem es fließende, zagende Bekenntnisse ertönen ließ. Ein Aufbrüllen in Fis und dann ein Schweigen, das das Ende eines aufregenden Alpdrückens bezeichnet. Das ist kein „Schwertertanz“, doch die Beichte, die den dunkelsten Tiefen einer selbstquälerischen Seele entströmt. Op. 44 wurde im November 1841 veröffentlicht und ist der Princesse de Beauvau gewidmet. Die Herausgeber sind nicht weit in ihren Meinungen auseinander. Im 18. Takt vom Anfang er-

gänzt Kullak im zweiten Akkord eine Oktave. Das ist weder bei Klindworth noch im Original der Fall. Im 20. Takt ist Klindworth anderer Ansicht wie das Original, und zwar ist von den angegebenen Texten der obere von Chopin:



Die Polonaise in As, op. 53, im Dezember 1843 herausgegeben, wird von Karasowski in das Jahr 1840 verlegt; Chopin soll sie nach seiner Rückkehr von Majorca komponiert haben. Sie ist A. Leo gewidmet. Das ist das Werk, aus dem Karasowski die Geschichte von Chopins Vision von dem Zuge der geisterhaften Edlen herleitet, die sich in einem einsamen Turme des Schlosses der Sand in Nohant zugetragen haben soll. Diese Legende ist ja von einem Wissenden ad absurdum geführt worden. Die Polonaise in As ist nicht so fieberhaft und exaltiert wie die vorhergehende, sie ist, wie Klecziński schreibt, „der Typus eines Kriegsliedes". Man nennt sie die heroische (l'Héroique), und man hört in ihr wie Ehlert „das Klirren der Damaszener Klingen und der silbernen Sporen". In diesem erregenden Werk liegt fantastischer Glanz und der Donner von Pferdehufen, sowie wilde Waffenrufe. Welches Feuer, welche Schwertschläge, welcher Dampf und welcher Anprall eines blutigen Ringens liegen darin. Man muß keine psychischen Feinheiten suchen, hier erscheint uns ein objektives Bild der Schlacht in scharf umrissenen Konturen, von einem wehrhaften Prunk, der das Blut zum Siedepunkt aufschäumen läßt. Daß Chopin sie jemals in diesen Intentionen gespielt hat, klingt unglaublich.
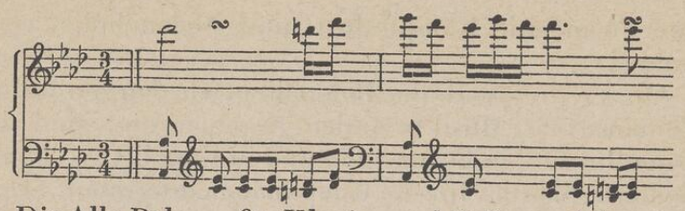
Nur die Helden der Klaviatur können ihre dichten akkordischen Massen bezwingen, ihre feurigen Tonprojektile ertragen. Auch hier ist etwas Verwirrendes, Geisterhaftes in dem seltsamen Intermezzo zu finden, das das Trio von der Polonaise trennt. Nebelhaftes Düster und helles Sternenlicht winken und walten. Das Werk wird viel zu schnell gespielt und wurde darum die Paukenpolonaise genannt, weil sie durch die Eitelkeit der Virtuosen an Majestät und Kraft verlor. Die Oktaven in E-dur werden heruntergerasselt, als wäre die Schnelligkeit die einzige Idee dieser Episode. Folgen wir dem Rate Kleczyńskis und opfern wir die Polonaise nicht um der Oktaven willen. Karl Tausig spielte nach Joseffys und de Lenz' Versicherung diese Polonaise ganz unnachahmlich. Machtvolle Schlachtbilder, wie sie sie uns zeigt, können ja immer dargestellt werden, ohne den Sinn des Euphonischen zu verletzen und ohne die Grenzen des Instruments klarzulegen. Das Werk wird bedeutungslos und unheroisch, sobald es für das Orchester eingerichtet ist.

Die Polonaise-Fantasie in As, op. 61, der Welt im September 1846 geschenkt, ist Mme. A. Veyret gewidmet. Eine der drei großen Polonaisen, wird sie erst jetzt so recht verstanden, nachdem sie lang als amorph, febril und von geringer musikalischer Bedeutung verlacht wurde, und nachdem sogar Liszt behauptete, daß „solche Bilder wenig wahren Wert für die Kunst besitzen ... Beklagenswerte Visionen, die der Künstler nur mit größter Vorsicht in den liebenswürdigen Kreis seines Zauberreichs aufnehmen soll". Das ist in den altmodischen Tagen geschrieben, da die Kunst aristokratisch war und die „niedrigeren" und schmerzlicheren Gefühlsgruppen noch ausschließen durfte. Einer Generation, die an einen Realismus von Richard Strauß gewöhnt ist, erscheint die Fantasie-

Polonaise wie ein luftiger, idealistischer Traum, der doch den Reiz der Neuheit besitzt. Sie erinnert uns an die Zauberflaschen der Magier, die wir eröffnen und deren ausströmender Rauch sich nach und nach zu fantastischen, furchterregenden Figuren verdichtet. Diese Polonaise zeigt nie die solide Gestaltung ihrer beiden Vorgängerinnen. Ihre Plastik trotzt den Formen der konventionellen Polonaise, wenn wir auch immer ihre Rhythmen fühlen. Sie mag nach Kullaks Ausspruch voll von Monologen, eingeschalteten Kadenzen, improvisierten Präludien und kurzen Phrasen sein, jedoch in der Komposition ist Einheitlichkeit, die Einheiten der Struktur und des Stils. Es ist Zukunftsmusik aus der Zeit, da Chopin komponierte; jetzt ist es Gegenwartsmusik mit demselben Rechte wie Richard Wagners Werk. Nur ist der Realismus etwas umwölkt. Wir sehen das Doppelwesen Chopins, des leidenden Menschen und des polnischen Propheten. Seine poetische Vision ist ungetrübt – Polen wird frei sein! –, seine Seele ist unbezwinglich, ob auch durch einen kranken Körper bedrückt. In dem Werk ist das Aufzucken des Todeskampfes mit dem Trompetenklang des Triumphes vermählt. Und was unsere Väter in Erstaunen versetzte – die wechselnden Lichter und Schatten, die ruhelosen Tonalitäten – ist uns willkommen, denn im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts regiert die Chromatik als Königin. Das Ende dieser Polonaise ist triumphierend und erinnert in der Tonart und in der Klimax an die Ballade in As. Chopin ist noch immer der Herr seiner Seele, und Polen wird frei sein. Sind Kelten und Slawen denn gezwungen, den phosphoreszierenden Lichtern des Patriotismus ewig zu folgen? Liszt bestätigt die Schönheit und Größe dieser letzten Polonaise, die äußere Kennzeichen der prächtigen, originellen Behandlung

der Form mit Kampfeslust und Melancholie verbindet.

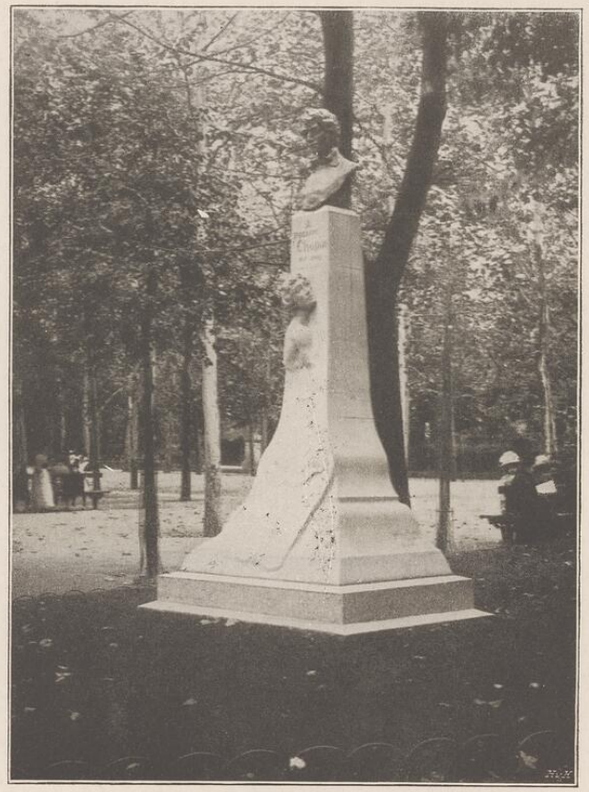
Op. 71, drei posthume Polonaisen, wurden von Julius Fontana den Musikfreunden gegeben und sind in D-moll, 1827, in B-dur 1828 und in F-moll 1829 komponiert. Sie sind für die Chopinianer interessant. Der Einfluß Webers, des Meisters dieser Form, ist herauszufühlen. Von den drei Stücken scheint das letzte in F-moll das stärkste, trotzdem das erste in D-moll eine Errungenschaft für einen achtzehnjährigen Jungen ist, wenn man hier Chopins Alter in Betracht zieht. Ich bin mit Niecks Ansicht einverstanden, daß die posthume Polonaise ohne Opuszahl in Gis-moll später als 1822 komponiert ist, wenn auch Breitkopf & Härtel dieses Datum angeben. Es ist eine künstlerische Konzeption und in ihrer „leichtgeflügelten Figuration“ viel reifer als der Chopin des op. 71. Wirklich eine graziöse und wirkungsvolle kleine Komposition von blühendster Eigenart, doch wie seine frühe Musik ohne poetische Tiefe. Das Warschauer „Echo musyczne“ hat im Oktober 1899 zur Feier des 50. Gedenktages von Chopins Tod eine Sondernummer veröffentlicht, das statt seines Bildes das eines Landmanns namens Krysiak enthielt, der im Jahre 1810, also ein Jahr nach dem bisher bekannten Geburtsjahre des Komponisten geboren war. Eine Faksimilereproduktion einer bisher unveröffentlichten Polonaise in As, die Chopin im Alter von 11 Jahren geschrieben, ist dieser einzigartigen Nummer gleichfalls einverleibt. Dieser kleine Tanz zeigt, wie man sagt, die „charakteristische Physiognomie“ des Tondichters. In Wirklichkeit ist die Polacca sehr dünn, ein versuchsweises Tasten nach einer Form, die später von dem Komponisten so großartig gemeistert wurde. Ich bringe hier die ersten Takte – das Autogramm war in Chopins eigener Handschrift:



Die Alla Polacca für Klavier und Cello op. 3 ist 1829 komponiert, als Chopin bei Fürst Radziwill zu Besuch war. Sie wird durch eine Introduktion eingeleitet und ist dem Cellisten Josef Merk gewidmet. Chopin nannte sie selbst ein brillantes Salonstück. Sie ist nicht einmal das, denn sie klingt antiquiert und fadenscheinig. Das Passagenwerk erinnert zuweilen an Chopin und Weber – eine Anspielung auf das „Perpetuum mobile" – und das Cello kommt am besten davon. Sie ist jedenfalls für das Boudoir einer vornehmen Dame geschrieben.

Nun wären noch zwei Polonaisen zu besprechen. Die eine in B-moll ist 1826 komponiert, als der Tondichter nach Reinerz reiste. Eine Fußnote in der Ausgabe dieses ziemlich elegischen Stückes weiß davon zu berichten. „Adieu à Guillaume Kolberg" ist der Titel, und das Trio in Des schließt sich an eine Arie aus „La Gazza Ladra" mit einem sentimentalen „Au revoir" als Überschrift. Kleczyński hat die Ausgabe von Gebethner und Wolff revidiert. Die kleine Kadenz in chromatischen Doppelnoten auf der letzten Seite ist ganz gewiß Chopin. Aber die Polonaise in Ges-dur, die Schott herausgab, ist zweifelhafter Herkunft. Sie klingt schal, erscheint als eine brillante Oberflächlichkeit, so daß man Niecks recht geben möchte, der sie zu einer Verquickung Chopinscher Themen stempelt. Im ganzen Stück spürt man den Meister, besonders in dem Es-moll-Trio, aber wir hören einige unedle Progressionen und etwas Vulgäres, das Chopin

gewiß nicht zuzuschreiben ist. Die Tanzform ist seit dem Tod des großen Komponisten hauptsächlich in ihrer virtuosen Eigenschaft entwickelt worden. Beethoven, Schubert, Weber, und sogar Bach – in seiner H-moll-Suite für Streichinstrumente und Flöte – haben dieser Form gehuldigt. Wagner schrieb als Student eine Polonaise in D zu vier Händen, und in Schumanns „Papillons" finden wir ein entzückendes Beispiel dieser Art. Rubinstein komponierte eine äußerst brillante und dramatische Polonaise in Es für „Le Bal". Erwägen wir alles genau, so sind die Liszt-Polonaisen seit Chopin die bemerkenswertesten in der Komposition und in der Ausführung, doch sie sind eher ungarisch als polnisch. Chopin ist hier der Beherrscher des fantastischen Reiches geblieben, aus dem die edle, sieghafte Polonaise hervorging.



Chopin-Denkmal im Park Luxembourg

DREIZEHNTES KAPITEL

TÄNZE DER SEELE: DIE MAZURKAS

I.

„Koketterien, Eitelkeiten, Fantasien, Neigungen, Elegien, unklare Emotionen, Leidenschaften, Siege, aus Kämpfen hervorgegangen, die um die Ruhe oder die Gunst dritter Personen gestritten wurden, alle diese Beweggründe treffen in diesem Tanze zusammen.“

So schreibt Liszt. De Lenz zitiert von ihm noch: „Für jede einzelne der Mazurkas müßte man einen erstklassigen Pianisten anwerben.“ Und doch sagte Liszt dem Biographen Niecks, daß er für Chopins Mazurkas nicht viel übrig habe. „Man begegnet in ihnen manchen Takten, die ebensogut an anderer Stelle stehen könnten. Aber wie Chopin sie hinzusetzen versteht, das würde sobald keiner treffen.“ Liszt war trotz des rhapsodischen Lobes, das er seinem Freunde spendete, nicht immer verlässig. Ebenso launenhaft wie Chopin, hatte er Tage, an denen er nicht nur die Mazurkas haßte, sondern überhaupt jede Musik. Er gestand auch Niecks, daß er immer zu Chopin griff, wollte er einmal zum eigenen Vergnügen eine halbe Stunde spielen.

Man kann sich kaum eine glänzendere Abhandlung vorstellen, als die Schilderung des Ungarn über die Art, wie die Polen ihre Mazurkas tanzten. Diese Darstellung ist seiner ebenfalls wundervollen Beschreibung der Polonaise ebenbürtig. Er gibt einen wilden, wirbelnden, bunten Bericht von der Mazurka, und fügt

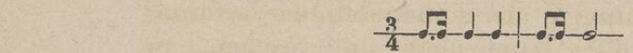
eine Koda extravagantesten Lobes der polnischen Frauen an, ihrer Schönheit, ihres faszinierenden Reizes. „Ein Engel aus Liebe, ein Teufel aus Laune," wie Balzac von der Polin gesagt hat. In keiner Klavierrhapsodie sind so leuchtende Passagen zu finden, wie sie in Liszts überladener, kadenzierter Prosa vorkommen, die nach Chateaubriand gemodelt ist. „Niema iak Polka –" nichts gleicht der Polin und ihrer göttlichen Koketterie, die Mazurka ist ihr Tanz, – sie ist die weibliche Ergänzung der heroischen und männlichen Polonaise.

Ein englischer Schriftsteller beschreibt die Mazurkas im heutigen Rußland:

„In den Salons von St. Petersburg tanzen die Gäste wirklich. Sie stoßen sich nicht bloß in einem kompakten Gedränge herum, zerdrücken ihre Kleider und verlieren ihre Laune nicht, um dieses Hin- und Herrennen eine Quadrille zu schimpfen. Sie haben genug Raum für die breiten Takte, für die komplizierten Figuren aller gebräuchlichen Tänze und sind gewöhnlich mit genügender persönlicher Anmut bedacht, um sie stilgerecht ausführen zu können. Sie kultivieren überhaupt mit größter Sorgfalt alle Tänze, die eine besondere angeborene Grazie verlangen, die nicht im Bereich der Kunst liegt. Die Mazurka gehört zu den schönsten dieser Tänze, und sie ist bei Bällen an den Ufern der Newa sehr beliebt. Sie braucht viel Platz, sporenklirrende Offiziere und Grazie, Grazie und wieder Grazie. Der Ansturm, mit dem die Tänzer vorwärts eilen, das Klingen und Klirren der Sporen, wenn die Fersen in der Luft aneinanderschlagen und das Stakkato der Musik markieren, das laute Aufstampfen der Schuhe auf die Erde, das von gleitendem Schleifen über den gebohnten Boden abgelöst wird, die schnellen Sprünge und plötzlichen Pirouetten, die

wirbelnden Drehungen und schwindelnden Evolutionen, die anmutvollen Kniebeugen und raschen Umarmungen und alle die anderen verzwickten und verwirrenden Bewegungen zu der Begleitung eines der Meistertänze Glinkas oder Tschaikowskys erwecken und beleben allen antiken Heroismus, die mittelalterliche Ritterlichkeit, die wilde Romantik, die in den Tiefen der Menschenherzen schlummern. Es ist mehr echtes Vergnügen dabei, der Zuschauer eines solchen seelenergreifenden Tanzes zu sein, als tätigen Anteil an den leblosen Komödien zu nehmen, die in manchen westlichen Ländern Europas bei Gesellschaftsbällen vorgeführt werden."

Ausgesprochen slawisch, trotzdem sie ein heimischer Tanz aus der Provinz Masovien ist, erscheint die Mazurka oder der Mazurek im Dreivierteltakt geschrieben, mit dem unregelmäßigen Akzent wie bei der meisten Musik östlicher Herkunft. Brodziński muß hier zitiert werden, der sagt, der Mazurek wäre in seiner primitiven Form nichts als eine Art von Krakowiak gewesen, „weniger lebendig und weniger hüpfend". In ihrer besten Form ist die Mazurka eine getanzte Anekdote, eine Geschichte, die durch eine reizende Mannigfaltigkeit von Schritten und Bewegungen erzählt wird. Sie ist berauschend, rauh, humoristisch, poetisch, und vor allem melancholisch. Der Pole singt ja immer die traurigsten Lieder, wenn er am glücklichsten ist. Deshalb zieht er die Moll-Tonarten vor. Die Mazurka ist meist im Dreivierteltakt, kann aber auch im Dreiachteltakt sein. Manchmal ist der Akzent bezeichnet, doch ist dies nicht obligat. Der Rhythmus, der am häufigsten zu begegnen ist, sei hier angegeben, wenn auch Chopin Varianten und Modifikationen anwendete. Der erste Teil des Taktes hat gewöhnlich die schnelleren Noten.



Die Skala ist eine Mischung von Dur und Moll – man begegnet auch Melodien, die aus einer Skala stammen, die um einen Ton transponiert wurde. Manchmal wird auch die erweiterte Second, die sogenannte ungarische verwendet, und Terzensprünge kommen oft vor. Das und die Progressionen der erweiterten Quarten und großen Septimen geben den Mazurkas von Chopin einen exotischen Charakter, der ihrem neuen und originellen Inhalt beigeordnet ist. Ebenso wie bei der Polonaise nimmt Chopin den Rahmen des Nationaltanzes, entwickelt ihn, erweitert ihn, und spielt darüber seine erwähltesten Melodien, seine pikantesten Harmonien. Er variiert und zerstört die konventionellen Rhythmen in tausend Arten, erhebt den schwerfüßigen Bauerntanz zur Höhe eines Gedichtes. Aber in dieser Idealisierung beraubt er die Tanzform niemals des Erdgeruchs. In all ihren koketten Verkleidungen bleibt sie die polnische Mazurka, und ist nach Rubinstein mit der Polonaise die einzige echt polnische Musik, die Chopin geschrieben, trotzdem „wir in allen seinen Kompositionen hören, wie er voll Stolz von Polens geschwundener Größe erzählt, Polens Fall besingt, betrauert und beweint, und dies alles in der schönsten, der musikalischsten Weise zu sagen weiß".

Außer den „harten, unkünstlerischen Modulationen, den überraschenden Progressionen und Änderungen der Stimmung", die dem altmodischen Moscheles zuviel wurden, und die Rellstabs Feder in Vitriol tauchen ließen, findet sich in den Mazurkas der größte Stein des Anstoßes, das viel ausgebeutete Rubato. Berlioz hat beeidet, daß Chopin nicht im Tempo spielen konnte – das ist nicht wahr –, und später werden wir sehen,

daß Meyerbeer dasselbe dachte. Was dem sensitiven Kritiker ein reizvolles Zögern und Zagen im Tempo bedeutet – „Chopin weiß sich in seinen Takten frei zu bewegen" schreibt ein englischer Kritiker –, das war für die Klassizisten ein freches Verlassen des strengen Taktes. Nach Liszts Beschreibung „spielt der Wind in den Blättern, das Leben entfaltet und entwickelt sich unter ihnen, aber der Baum bleibt der gleiche – das ist das Chopin-Rubato". Er sagt noch: „Ein erregtes, gebrochenes, unterbrochenes Tempo, eine biegsame Bewegung, die gleichzeitig abrupt und sentimental ist und so schwankend wie der zitternde Hauch, durch den sie bewegt wird." Chopin war in seiner Definition viel natürlicher: „Nehmen wir an," erklärte er, „daß ein Stück eine gegebene Zahl von Minuten dauert; es mag so lange währen, um das ganze Stück zu Ende zu spielen, doch im Detail mögen Abweichungen vorkommen."

Das Tempo rubato ist vielleicht ebenso alt wie die Musik selbst. Es ist bei Bach zu finden, es wurde von den alten italienischen Sängern geübt. Mikuli sagt, daß Chopin in der Behandlung der rechten Hand in Melodie und Arabeske sehr frei geblieben ist, dagegen die linke strikt im Tempo gehalten hat. Mozart war es und nicht Chopin, der zuerst aussprach: „Lasset die linke Hand euern Lenker sein und immer die Zeit einhalten." Hallé, der Pianist, hat einmal behauptet, daß er Chopin bewiesen hat, er nähme in einer Mazurka den Viervierteltel- statt des Dreivierteltaktes. Chopin gestand lachend, daß dies ein Nationalzug sei. Hallé war erstaunt, als er Chopin zum erstenmal spielen hörte, denn er konnte nicht glauben, daß solche Musik durch musikalische Zeichen wiedergegeben werden könne. Jedenfalls hält er die Meinung aufrecht, daß der Stil von Schülern und Nachahmern furchtbar übertrieben

worden sei. Wenn eine Beethoven-Symphonie oder eine Bach-Fuge mit metronomischer Starrheit gespielt wird, verliert sie ihre Quintessenz an Duft. Ist es nicht Zeit, daß man das lächerliche Lügengewebe über das Chopin-Rubato zerreißt? Chopin haßte alles, was den Grundbau seiner Kompositionen zerstören konnte, und war deshalb mit seinen Schülern sehr streng, sobald sie sich zu große Lizenzen im Tempo anmaßten. Seine Musik bedarf der größten Klarheit der Ausführung und gewiß auch einer besonderen Elastizität der Phrasierung. Doch die Rhythmen müssen nicht verzerrt werden, und man braucht keine erzwungenen und banalen Pausen, keine lächerliche, explosive Dynamik. Der sentimentalisierte Chopin ist der Ruin Chopinscher Musik. Er verachtete die falsche Gefühlsduselei, und ein Mann, dessen Geschmack an Bach und Mozart gebildet war, der sich an der Musik dieser beiden Giganten entwickelte, kann niemals übertriebene, launenhafte Tempi und bedeutungslosen Ausdruck gesucht haben. Werfen wir doch diesen Fetisch des gestohlenen Zeitmaßes fort, reden wir nicht länger von dem wundervollen und so selten verstandenen Rubato. Wenn man Chopin spielen will, so spiele man ihn in Kurven. Es sollen keine Ecken an der Oberfläche und im Zeitmaß bleiben, im Namen der Schönheit seien seine Phrasen von göttlichstem Gleichgewicht, nicht mit der unruhigen, lärmenden Brillanz eines Brettl-Sängers vorgetragen. Das Gleichgewicht und die Symmetrie der Chopinschen Phraseologie sind innerlich; man muß sie in fließender, wogender Manier bringen, sie sei niemals eckig oder hart und zeige doch in jedem Akzent die biegsamen Muskeln eines Athleten, die sich unter der Haut abzeichnen. Ohne das Knochengerüst ist eine musikalische Komposition weich, formlos, schwach und entbehrt der

Eigenart. Chopins Musik braucht einen rhythmischen Sinn, der uns, die wir an die einfachen Formen des Westens gewöhnt sind, fast anormal erscheint. Chopins Rubato ist der Rhythmus, der aus seinen schulgemäßen Fesseln befreit ist, doch niemals zur Unordnung, zur Anarchie übergehen will. Was diese populäre, falsche Auffassung noch sonderbarer erscheinen läßt, ist die Freiheit, mit der heute die Klassiker interpretiert werden. Eine Symphonie von Beethoven, ja sogar von Mozart verlangt nicht mehr eine strenge Ausführung, in der das Tempo vom Dirigenten rücksichtslos gehämmert wird, sondern man folgt einer melodischen, einer Gefühlskurve, und das Tempo wechselt. Warum wählt man denn Chopin als den bösartigen und einzigen Repräsentanten einer qualvollen Tempoform? Wenn man ihn spielt, wie man Mendelssohn zu spielen hat, dann verraucht Chopin. Spielt man ihn gesetzlos und verwirrt man sein akzentuiertes Leben, dann ist er nicht mehr Chopin, bloß seine Karikatur. Nur Pianisten von slawischer Herkunft verstehen das Geheimnis des Tempo rubato.

„Ich habe in einem deutschen Blatte gelesen, daß es genügt, Chopins Werke mit weniger präzisiertem Rhythmus zu spielen als die Musik anderer Komponisten, wenn man sie gefällig zu Gehör bringen will. Ich kenne im Gegensatz zu dieser Ansicht nicht eine einzige Phrase, aus Chopins Werken – ich rechne auch die freiesten dazu –, in der nicht der Luftballon der Inspiration, wie er sich auch durch die Wolken schieben mag, durch einen Anker von Rhythmus und Symmetrie zurückgehalten würde. Solche Passagen, wie sie in der F-moll-Ballade, dem B-moll-Scherzo – Mittelsatz –, dem F-moll-Präludium und selbst dem Impromptu in As vorkommen, sind nicht ohne Rhythmus. Das verwickeltste Rezitativ des F-moll-Konzerts hat,

wie leicht zu beweisen wäre, einen grundlegenden Rhythmus, der gar nicht fantastisch ist, und den man nicht entbehren kann, wenn man mit Orchester spielt... Chopin übertreibt niemals in der Fantasie und wird immer durch einen ausgesprochenen ästhetischen Instinkt gezügelt ... Überall rettet uns die Einfachheit seiner poetischen Inspiration und seiner Mäßigung vor Übertreibungen und falschem Pathos."

Kleczyński schreibt dies in seinem zweiten Bande, für den ihm wertvolle Mitteilungen von Chopins Schülerin, der Fürstin Marcelline Czartoryska, zuteil wurden.

Niecks zitiert Madame Friederike Streicher, eine geborene Müller, auch eine Chopin-Schülerin, die von ihrem Meister schrieb: „Er verlangte das Befolgen des striktesten Rhythmus, haßte alles Anhalten und Verschleppen, die falschen Rubati ebenso wie die übertriebenen Ritardandi. ‚Je vous prie de vous asseoir' sagte er bei solchen Gelegenheiten, mit feinem Spott. Und gerade in dieser Hinsicht machen die Leute so furchtbare Fehler bei dem Vortrag seiner Werke."

Und nun zu den Mazurkas, die de Lenz als Heine-Gedichte auf dem Klavier bezeichnet. „Chopin war ein Phönix der Vertraulichkeit auf dem Klavier. In seinen Nocturnes und Mazurkas ist er unerreicht, wahrlich fabelhaft."

Es gibt keine Kompositionen, die wie die Mazurkas echtester Chopin wären. Ironisch, traurig, sanft, fröhlich, morbid, trüb, gesund und träumerisch illustrieren sie alles, was man von ihrem Erfinder sagt: „Sein Herz ist traurig, sein Geist ist heiter." Jene subtile Qualität, die einem Okzidentalen rätselhaft erscheint, und die die Polen żal nennen, ist in manchen der Mazurkas zu finden. In andern erscheint die Lustigkeit beinahe rauh und rauschend. Żal, ein Wort voll bösen

Giften, ist ein unheimliches Gebräu von Schmerz, Traurigkeit, geheimem Haß und Empörung. Es ist eine polnische Eigenschaft und kann auch bei den keltischen Völkern gefunden werden. Unterdrückte Nationen mit einer Tendenz zu tollem Lyrismus entwickeln diesen geistigen Niederschlag des Spleen. Liszt schreibt, daß der żal alle Werke Chopins mit silbernen und glühenden Reflexen färbt. Dieser Kummer ist der Boden, auf dem Chopins Natur gedeiht. Das hatte er eingestanden, als die Gräfin D'Agoult ihn darum befragte. Liszt erklärt ferner, daß das seltsame Wort in seiner Bedeutung — und es hat viele Bedeutungen — „alle Zärtlichkeit, alle Gedrücktheit eines Bedauerns enthält, das mit Geduld und ohne Widerrede getragen wird." Es bedeutet auch „Aufregung, Bewegung, Bosheit, Revolte, Vorwürfe, vorbedachte Rache, eine Drohung, die niemals aufhört zu grollen, bis ihre Versprechungen nicht zur Wahrheit geworden, und sich inzwischen an einem bittern, wenn auch unfruchtbaren Haß nährt".

Unfruchtbar muß eine solche verzehrende Leidenschaft gewesen sein. Selbst wo sein Patriotismus zu einem lyrischen Aufschrei wurde, trübte dieser żal die Quelle von Chopins Freuden. Er machte ihn trotzig, und wenn er sich auch zurückhalten konnte, so muß ihn diese glühende, unterdrückte Wut doch manchmal arg gewürgt und ihn endlich sowohl persönlich als auch künstlerisch geschädigt haben. Wie in manchen Krankheitsphasen erhöhte es die Schönheit seiner späteren Werke, eine ungesunde, fieberische Schönheit, die aber fraglos Schönheit war. Man sagt, daß auch die Perle ein Sekret des Verfalls sei. So gab denn auch das geistige Ferment, das wir żal nennen, Chopins Musik die Schönheit des Verfalls. Es ist im H-moll-Scherzo, doch nicht in der Ballade in As. Die F-moll-Ballade überfließt von

dieser Stimmung, und so geschieht es auch der Fis-moll-Polonaise, wenn auch nicht dem ersten Impromptu. Seine dunklen Schatten umdüstern mehrere Präludien und Mazurkas, und im Cis-moll-Scherzo fühlen wir es unheilvoll blühen — das sind wirklich „Fleurs du Mal". Heine und Baudelaire, zwei Dichter, die den Slawen gar nicht verwandt sind, zeigen in ihrem Dichten Spuren des schrecklichen, berauschenden żal. Es ist der Schmerz der Allgemeinheit, der Rassenhaß einer niedergetretenen Nation, und die Mazurkas haben darum ethnologischen Wert. Ebenso konzis, ja ebenso kurz wie die Präludien, sind sie meist fein geschliffen und vollendet. Es sind getanzte Präludien und oft kleine einzelne Dichtungen von größter poetischer Intensität und leidenschaftlichster Klage.

Chopin veröffentlichte zu seinen Lebzeiten 41 Mazurkas in 11 Heften zu je 3, 4 und 5 Nummern. Op. 6, 4 Mazurkas, und op. 7, 5 Mazurkas, sind im Dezember 1832 herausgekommen. Op. 6 ist der Gräfin Pauline Plater gewidmet; op. 7 Mr. Johns. Op. 17, 4 Mazurkas am 4. Mai herausgeben und Mme. Lina Freppa zugeeignet; op. 24, 4 Mazurkas vom November 1835 dem Comte de Perthuis gewidmet; op. 30, 4 Mazurkas vom Dezember 1837 der Fürstin Czartoryska gewidmet; op. 33, 4 Mazurkas, Oktober 1838 der Gräfin Mostowska zugeeignet; op. 41, 4 Mazurkas vom Dezember 1840, an E. Witwicki; op. 50, 3 Mazurkas vom November 1841 an Léon Szmitkowski; op. 56, 3 Mazurkas vom August 1844, Mlle. C. Maberly gewidmet; op. 59, 3 Mazurkas, April 1846 ohne Widmung, und op. 63, 3 Mazurkas vom September 1847, der Gräfin Czosnowska zugeeignet.

Außerdem haben wir op. 67 und 68, nach Chopins Tod von Fontana herausgegeben, die aus 8 Mazurkas bestehen, und es ist noch ein Heft vorhanden, das zwei

Mazurkas in A-moll enthält, die beide in der Kullak-, Klindworth- und Mikuli-Edition stehen, eine in Fis-dur, die Charles Mayer geschrieben haben soll — bei Klindworth — und vier andere in G-, B-, D- und C-dur. Und das macht zusammen 56 Mazurkas, die gruppiert und analysiert werden sollen. Niecks glaubt, daß zwischen den Mazurkas bis op. 41 und denen, die diesem Opus folgen, eine scharfe Verschiedenheit besteht. In den letzteren vermißt er „wilde Schönheit" und Unmittelbarkeit. Als Chopin die Form innehatte, als er mehr fühlte, mehr litt und mehr verstand, wurden die Mazurkas breiter, verrieten mehr Weltschmerz, wurden kunstvoller und zuweilen unpersönlicher, doch selten verloren sie den rassigen Klang und die Farbe. Sie sind in ihrem wohlgerundeten Mechanismus wie Sonette, und Schumann sagt, daß in ihnen doch immer etwas Neues zu finden ist. Gegen den Schluß sind einige fröhlich und scherzhaft, doch das sind nur Ausnahmen. In den bedeutenderen fühlt man eine Art Weltbürgerschaft als Hauptqualität, doch dann gereicht dies zum Schaden der intimeren polnischen Eigenschaften. Diese Mazurkas sind gerade das, was sie sein sollen, nur wenige tanzen mit dem Herzen, viele mit den Fersen. Sie bilden einen großen und originellen Teil von Chopins Schöpfung und sind dabei am wenigsten bekannt. Vielleicht verlieren sie etwas von ihrem angeborenen Duft, sobald sie die polnischen Grenzen verlassen. Wie widerstandsfähige, einsam aufstrebende Feldblumen gehören sie in die freie Luft, sie sind die einzige Freiluftmusik, die Chopin jemals geschrieben hat. Doch selbst im Freien, im Mondenschein vermissen wir nie die Note der Selbstquälerei, der sophistischen Trauer. Klagen wir darum Chopin nicht an, denn das ist die Handschrift seiner Rasse. Der Pole erleidet im Lied die Freuden seines Schmerzes.

2.

Die Fis-moll-Mazurka aus op. 6 beginnt mit der charakeristischen Triole, die im Tanze eine so wichtige Rolle spielt. Hier finden wir einen stärkeren Chopin als den der Nocturnes und der Variationen, vielleicht wegen der Form. Diese Mazurka, die zuerst herausgegeben wurde, ist melodiös, leicht klagend, aber von entzückender Frische. Der dritte Teil mit den Appoggiaturen läßt uns das lebendige Bild der ländlichen Paare sehen, die den Tanz mit Entschlossenheit beginnen. Warum spielt man Nr. 2 dieses Heftes niemals? Auch diese Mazurka hat das „heimische Waldweben in seiner wilden Grundnote", mit ihrem alles beherrschenden Pedalbaß, ihren leichten Klängen und ihrer sanft traurigen Melodie in Cis-moll. In der Dur-Tonart kommt herzliches Entzücken zur Geltung, das ganz natürlich scheint. Nr. 3 in E spielt noch immer auf der Dorfwiese, und die Knaben und Mädchen hüpfen im Tanz. Wir hören einen Brummbaß – ein Lieblingsmotiv bei Chopin – und das Geplauder der Klatschbasen, das Lärmen eines ländlichen Festes. Die Harmonisierung ist reich; das rhythmische Leben von großer Kraft. Aber in dem folgenden Tanz in Es-moll wird eine verschiedenartige Note angeschlagen, die Harmonien sind enger verwebt, und es bereitet sich der Schmerz vor. Das unaufhörliche Kreisen um eine fixe Idee, als verfolge unauslöschlicher Kummer den Komponisten, findet sich hier zum ersten-, doch nicht zum letztenmal.

Op. 7 lenkte die Aufmerksamkeit auf Chopin. Es war das Heft, das den donnernden Widerspruch Rellstabs hervorrief, der darüber schrieb: „Wenn Herr Chopin diese Kompositionen einem Meister gezeigt

hätte, so würde der letztere, wie zu hoffen steht, die Arbeit in Stücke zerrissen und ihm vor die Füße geworfen haben, was wir hier symbolisch wiederholen." 1833 wird die Kritik schon milder. In einer späteren Nummer der „Iris", in der eine kaustische Notiz über die Etüden Nr. 10 erschien, druckte Rellstab einen Brief mit der Unterschrift Chopins ab, dessen Authentizität sehr zu bezweifeln ist. Darin nennt Chopin den Kritiker einen sehr bösen Menschen. Niecks beweist, daß der polnische Pianist diesen Brief nicht geschrieben hat. Er liest sich wie der Zornesausbruch einer empörten, guten Freundin.

Die B-dur-Mazurka, die das op. 7 einleitet, ist der bekannteste dieser Tänze. Es liegt darin ein ausdrucksvoller Schwung, ein Laissez-aller, das in seiner Eleganz betörend ist. Das Rubato kommt gehörig zu Ehren, und am Schluß hören wir das Stampfen der Bauern. Diese fröhliche, sorglose Komposition gibt uns Freude am Leben und am Tanzen. Die nächste beginnt in A-moll und klingt, als tanzte man auf seinem eigenen Grabe. Eine Veränderung in Dur täuscht uns nicht, denn sie ist schweren Herzens geschrieben. Nr. 3 in F-moll mit ihren rhythmischen Ausrufen am Anfang bringt uns zur Erde zurück. Die Triole, die die Phrase abrundet, ist von großer Bedeutung. Der Baß in seiner schnarrenden Entschiedenheit klingt wie eine Gitarre. Der Satz, der in der Dominante von Des beginnt, zeigt große Kraft und Erfindungsgabe; die linke Hand hat hier ein Solo. Diese Mazurka ist von echtem Klang.

Die folgende in As zeigt eine Kette der verschiedensten Stimmungen. Ihre Sicherheit schmilzt bald in zärtlicheren Tönen, nnd in einer Episode in A finden wir viel Nachdenkliches. Nr. 5 in C besteht aus drei Teilen. Es ist wie eine Koda dieses Opus, vom Echo

fröhlichster Glückseligkeit durchklungen. Eine Silhouette mit markiertem Profil.

Op. 17, Nr. 1 in B ist kühn, ritterlich, und ich bilde mir ein, darin das Sausen eines kriegerischen Säbels zu hören. Der Bauer ist hier verschwunden oder sieht vielleicht nur zum offenen Fenster herein, während sein Herr die Schritte des höfischen Tanzes probiert. Wir begegnen Sequenzen von Septakkorden, und ihr Gebrauch gibt in dem rhythmischen Rahmen, dem sie sich anschließen, dem Tanze eine strenge Linie. Niecks denkt, daß die zweite Mazurka „die Bitte" genannt werden könnte, so pathetisch, spielerisch und überredend klingt sie. Sie ist in E-moll und hat klagende, ergreifende Qualitäten. Der Teil in G-dur ist sehr hübsch, in den letzten Zeilen steigt die Leidenschaft, doch wird sie niemals schrill und überlaut. Kullak bemerkt, daß in manchen Ausgaben im 5. und 6. Takt kein Bindestrich ist. Klindworth benützt das Zeichen, doch markiert er das H sforzando. Ein Bindestrich auf zwei Noten derselben Tonhöhe heißt bei Chopin nicht immer ein Bindebogen. Die Mazurka in As Nr. 3 ist pessimistisch, drohend und erregt. Wenn das Trio auch in E-dur ist, so zeigt es doch eine Art unbarmherzigen Humors. Die Wiederkehr des Themas heitert die Sache nicht auf. Das ist wahrhaftig eine dunkle Seite. Die vierte Mazurka in A-moll wird von Szulc „der kleine Jude" genannt. Szulc, der Anekdoten über Chopin geschrieben hat und sie unter dem Titel „Fryderyk Szopen" herausgab, erzählte Kleczyński diese Geschichte. Sie lautet: „Chopin hatte für die Programmusik nicht viel übrig, trotzdem mehr als eine seiner Kompositionen, die voll Ausdruck und charakteristischer Eigenschaften sind, in diese Gruppe eingereiht werden könnten. Wer kennt die A-moll-Mazurka aus op. 17 nicht, die Lena Freppa gewidmet ist?

In unserem Lande war sie schon als ‚der kleine Jude' bekannt, bevor unser Künstler ins Ausland ging. Es ist eines der Werke Chopins, das durch ausgesprochenen Humor gekennzeichnet ist. Ein Jude in Pantoffeln und in einem langen Kaftan kommt aus dem Wirtshaus und sieht einen unglücklichen Bauern, seinen Gast, betrunken auf der Straße hin und her torkeln, und hört ihn Klagen ausstoßen; darum bleibt er auf der Schwelle stehen und ruft: ‚Was ist das?' Als Kontrast zu dieser Szene kommt der heitere Hochzeitszug eines reichen Bürgers aus der Kirche; Jubelrufe der verschiedensten Art sind zu vernehmen, die von Violinen und Dudelsäcken in lebhaftester Weise begleitet werden. Der Zug zieht vorbei, der betrunkene Bauer erneuert seine Klagen — die Klagen eines Mannes, der versucht hat, sein Elend in Wuttki zu ertränkeu. Der Jude kehrt ins Haus zurück, schüttelt den Kopf und fragt wieder: ‚Was war das?'"

Die Geschichte erscheint uns ebenso kindisch als platt. Die Mazurka ist eher trauervoll, und wir finden darin eine kleine fragende Triole, die im vierten Takt gleichsam Wache steht. So ist auch die letzte Phrase. Was soll das aber beweisen? Ich kann jederzeit ein erhabenes oder alltägliches Programm zu jeder Komposition aufstellen, wenn man das von mir verlangt, aber es wird nicht Chopins Programm sein. Niecks zum Beispiel findet diesen Tanz düster und freudeleer, von intimstem Gefühlswert und mit „rauhen Tönen erfüllt, die plötzlich auftreten und den Träumer erbarmungslos wecken". Man kann darum den Inhalt der Musik nicht in Gesetze fügen, höchstens ein allgemeines Programm aufstellen. Die Saiten der Stimmung können berührt werden, auch das ist bei Chopin nicht ohne weiteres möglich. Wenn ich mit Überzeugung spreche, so geschieht es gerade, weil ich daran verzweifle, die andern

zu überzeugen; ich weiß genau, daß meine Version nicht die der andern sein wird. Für mich ist die Mazurka in A-moll voll hektischer Verzweiflung, deren Ursachen ich nicht nachforsche, und die Serpentinengänge ihrer Chromatik, das anscheinend schwerfällige Ende – im Sextakkord – gibt uns den Eindruck einer morbiden Unentschlossenheit, die sich zu einer Art Galgenhumor moduliert. Die Tonalität trägt viel Schuld an den erweckten Stimmungen, da sie unentschieden und ruhelos ist.

Op. 24 beginnt mit der G-moll-Mazurka, die sehr beliebt ist, weil sie verhältnismäßig wenig technische Schwierigkeiten aufweist. Ist sie auch in Moll, so liegt darin geistige Kraft, die exotische Skala der erweiterten Sekond ist interessant und das Trio voll Fröhlichkeit. In der nächsten in C finden wir außer dem merkwürdigen Inhalt eine Mischung der Tonalitäten, lydische und mittelalterliche Kirchengesänge. Hier berührt das Trio wie ein abendländisches Werk. Das ganze Stück läßt einen unklaren Eindruck der Unzufriedenheit zurück, und der Refrain erinnert an die Lieder der russischen Flößer, die Tschaikowsky öfters verwertet hat. Klindworth bringt Varianten. Auch in der metronomischen Markierung haben die Herausgeber verschiedene Ansichten. Mikuli nimmt nach Kullak ein zu langsames Tempo. Von den Tempi der Mazurkas ist nicht so viel gesprochen worden als bei den Etüden und Préludes. Diese Kompositionen sind so kapriziös, so verschieden, daß Chopin sicher nicht eine einzige zweimal gleich spielen konnte. Es sind Geschöpfe der Stimmung, melodische Blüten, die sich im Rhythmus jeder luftigen Brise bewegen. Das Metronom ist für den Schüler, doch Metronom und Rubato schließen sich, wie de Lenz gesagt haben würde, gegenseitig aus.

Die dritte Mazurka aus op. 24 ist in As. Sie ist gefällig, nicht sehr tief, ein wirklicher Tanz mit einer ornamentalen Koda. Aber die nächste! Ja, das ist ein Juwel, ein schönes Gedicht, das in den wunderbarsten Farben erstrahlt. Die Mazurka ist in B-moll, und sendet feine Fäden aus, die uns umweben und in den Bannkreis ihrer wundervollen Melodie ziehen, die reicher, berauschender Düfte voll ist. Die Figuration ist tropisch, und wenn die Dur-Tonart erreicht wird und die leuchtenden Zweiunddreißigstel uns zart umschlingen, so wird uns der verführerische Zauber Chopins erst klar. Die Wiederholung ist noch blühender, von leuchtenden Girlanden umsponnen, und es ist eine Erholung, wenn das kleine, zarte Unisono seinen positiven Akkord beginnt und den Satz abschließt. Dann folgt ein faszinierendes, kadenziertes Schreiten mit Lichtern und Schatten, und die süße Melancholie läßt die Freude enteilen, wird dann selbst besiegt, bis die Ankündigung des ersten Themas, das Ersterben des Tanzes die Tänzer und den ganzen Umkreis verschwinden läßt; es scheint, als wäre der ganze Erdball an dem Erlöschen der Sonne zugrunde gegangen. Die letzten zwei Takte hat nur Chopin schreiben können. Es sind namenlose Seufzer.

Und nun kann sich das Preislied in brennenden Oktaven erheben. Die C-moll-Mazurka, op. 30, gehört zu den wunderbarsten, herzensechtesten Melodien des Meisters; muß ich noch von dem tiefen Gefühl in dem „con anima“ berichten?! Mit seinem Pathos dringt es uns ins Herz. Das ist der Dichter Chopin, der uns wie Burns die einfachen Strophen des Volksliedes interpretiert, der uns wie Keats mit Farben und reicher Romantik blendet, und uns wie Shelley in das transzendentale Azur aufsteigen läßt, — und sein ganzes Werkzeug war eine Klaviatur. Schumann schrieb, „Chopin trat nicht

mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies tun; er besitzt nur eine kleine Kohorte, aber sie gehört ihm ganzeigen bis auf den letzten Helden.“ Dieser Tanz besteht aus acht Zeilen, doch seine Bedeutung ist endlos.

Nummer 2 in H-moll wird von Kleczyński „Der Kuckuck“ genannt. Das Werk ist lebhaft und hat sozusagen trotz der subtilen Progressionen den rechten masowischen Schwung. Nr. 3 in Des ist ganz Bewegung, ganz Helligkeit, und es liegt die Entschlossenheit des Tänzers darin, bis zum Schluß auszuhalten. Das abwechselnde Dur-moll des Themas ist echt polnisch. Das graziöse Trio und die wirkungsvolle Brillanz dieses Tanzes machen ihn zu einem beliebten Vortragsstück. Das Ende ist epigrammatisch. Es stürzt so plötzlich über uns her, unsere Zellen haben erst die Molltöne aufgenommen, so daß gerade die Plötzlichkeit witzig anmutet. Man glaubt zu sehen, wie Chopin spöttisch lächelt, da er das Stück niederschreibt. Tschaikowsky hat diesen Effekt für den Schluß der Chinoise in einer Miniatursuite für Orchester entliehen. — Die vierte Mazurka aus diesem Opus ist in Cis-moll. Wieder möchte ich die laute Meute des Enthusiasmus freilassen. Die scharfen Rhythmen und der solide Aufbau dieses mächtigen Werkes geben ihm einen massiven Charakter. Das ist eine der ganz großen Mazurkas, das Ende, ist es auch ungeschliffen — es besteht aus ganz gewöhnlichen Folgen von Quinten und Septimen — weiß doch die beabsichtigte Meinung zu umschließen.

Op. 33 ist ein sehr populäres Heft. Es beginnt mit einem Tanz in Gis-moll, kurz und etwas bedrückend. Die Erholung in H-dur sieht auf dem Papier heiterer aus, als sie in Wahrheit ist. Das ist eine launenhafte und dabei zärtliche Mazurka. Nummer 2 in D ist geräuschvoll, graziös und voll unbeschränkter Lebenskraft. Die Mazurka ist leuchtend und nicht besonders

tief, und wurde von der Viardot-Garcia sehr geschickt für Gesang eingerichtet. Der dritte Tanz aus diesem Opus in C wird von de Lenz als das Werk ausgegeben, das beinahe einen Streit zwischen Chopin und Meyerbeer verursacht hat. Er nannte es „die Grabschrift der Idee“.

Meyerbeer sagte „Zweivierteltakt“, nachdem de Lenz es gespielt hatte. „Dreivierteltakt“, antwortete Chopin mit zornigem Erröten. „Geben Sie es mir zu einem Ballett für meine neue Oper, und ich werde es Ihnen beweisen“, erwiderte Meyerbeer. „Es ist im Dreivierteltakt“, grollte Chopin und spielte es selbst. De Lenz behauptet, sie seien kühl voneinander geschieden, und jeder hätte steif und starr an seiner Meinung festgehalten. Später hat Meyerbeer diesen Schwätzer in Petersburg getroffen und ihm gesagt, daß er Chopin liebe. „Ich kenne außer ihm keinen Pianisten und keinen Komponisten für das Klavier.“ Meyerbeer hat sich in seiner Ansicht über das Tempo geirrt. Trotzdem Chopin den letzten Akkord bindet, ist er doch da. Diese Mazurka hat nur vier Zeilen und ist ebenso reizvoll wie ein kurzes Prélude. Die nächste Mazurka gehört auch zu den oft bestiegenen Schlachtrossen. Sie ist in H-moll, voll verschleierter Koketterie, kühner Stimmungsübergänge, grollender Rezitative und erstickter Klagen. Die fortwährende Rückkehr zum Thema läßt alle möglichen fantastischen Programme auftauchen. Eines der interessantesten hat der polnische Dichter Zeleński aufgestellt, der nach Kleczyńskis Bericht ein humoristisches Gedicht über diese Mazurka schrieb. Für ihn wäre sie eine häusliche Komödie, in der ein betrunkener Bauer und sein oft mißhandeltes Weib eine kleine Szene spielen. Er kehrt in böser Laune zurück und singt „Oj ta dana“ (um Himmels willen) und brummt in Baßtönen eine Figur, die im Diskant Antwort findet. Sein

Weib macht ihm Vorwürfe, er prügelt sie. Jetzt sind wir in B. Sie beweint ihr Schicksal in H-dur, dann brüllt der Gatte: „Halt's Maul, alte Hex.“ Das klingt in einem echten Dialog in Oktaven, und die Frau antwortet zornig: „Ich mag nicht.“ Das grobe Brummen im Baß wird wieder gehört, eine Nachbildung des ersteren, und plötzlich ruft der Mann in den letzten acht Takten der Komposition: „Katja, Katja, komm, komm her, ich verzeih' dir“, was gewiß echt männliche Großmut bedeutet.

In Wahrheit ist der grobkörnige Realismus dieser Auffassung nicht besonders sympathisch, doch Kleczyński bietet uns dafür das Gedicht von Ujejeski „Der Dragoner“. Ein Soldat macht einem Mädchen im Wirtshaus den Hof. Sie flüchtet vor ihm, und ihr Liebhaber, der glaubt, daß sie ihn betrogen hat, wirft sich verzweifelnd in den Strom. Das Ende mit seinem „Dröhne, dröhne, dröhne, Glocke, dröhne, Rosse tragen mich zur Tiefe nieder“ hat mehr poetischen Wert als die andere Version. Aber auch ohne Libretto ist die Mazurka ein schönes Tonbild. Ihr Thema ist von zartester Trauer und das Hauptthema in H-dur berückt in seiner breiten fließenden Melodie.

Op. 41 in Cis-moll ist eine Mazurka, die ich sehr liebe. Ihre Tonleiter ist exotisch, ihr Rhythmus überzeugend, ihr Klang von erlebter Traurigkeit, doch nirgend entbehrt sie des Mutes. Das Thema klingt unablässig in den Mittelstimmen im Baß und am Ende in vollen Harmonien in Unisono, erhält dadurch eine überraschende Wirkung; Oktaven zeichnen die Umrisse, bis es verschwindet. Es ist eine Apotheose der Rhythmik. Nr. 2 in E-moll ist nicht so sehr entschlossen. Es ist nach Niecks Überzeugung in Palma komponiert, da Chopins Gesundheitszustand eine Begründung für den entmutigten Charakter des Stückes bildete, denn das Stück ist

traurig, ja tränenselig. Von diesem op. 41 schrieb er aus Nohant 1839 an Fontana: „Sie wissen, daß ich vier neue Mazurkas komponiert habe, die eine in Palma in E-moll; drei hier in H-dur, As-dur und Cis-moll. Sie scheinen mir hübsch, wie die jüngsten Kinder den alternden Vätern gewöhnlich erscheinen.“ Nr. 3 ist ein kräftiger, klangvoller Tanz. Bei Nr. 4 in As sind die Herausgeber in der so wichtigen Frage der Genauigkeit des Textes nicht einig. Dieses Opus ist für den Konzertsaal bestimmt und hat den innigsten Zusammenhang mit Chopins liebenswürdigsten Walzern. Spielerisch und dekorativ, aber nicht stark im Gefühl.

Op. 50 in G-dur, die erste Mazurka der Reihe, ist gesund und lebendig. Der gute Humor überwiegt. Kullak bemerkt, daß sie in einigen Editionen pianissimo abschließt, was kaum zu dem allgemeinen Charakter zu passen scheint. Nr. 2 in As ist entzückend, sie klingt uns wie das vollkommenste Beispiel der aristokratischen Mazurka. Das Trio in Des, die antwortende Episode in B-moll und die graziöse Wiederkehr des Themas bestimmen diesen Tanz, studiert und geliebt zu werden. De Lenz findet in dem folgenden Tanze in Cis-moll Bachschen Einfluß: „Er beginnt, als wäre er für die Orgel geschrieben und endet in einem exklusiven Salon; er trägt zum Ruhme des Komponisten bei, und ist sorgfältiger ausgearbeitet als die anderen. Chopin war sehr erfreut, als ich ihm sagte, daß in der Konstruktion dieser Mazurka der Übergang von E-dur zu F-dur ebenso klingt wie der in der Arie der Agathe im Freischütz.“ De Lenz weist auf die eröffnenden Bachschen Veränderungen hin. Das Gewebe dieses Tanzes ist enger und feiner gesponnen als das der übrigen. Vielleicht wirkt er nicht so unmittelbar. Doch was will man machen! Chopin mußte sich ja entwickeln, und seine Mazurkas hatten die Aufgabe, das

Ansteigen seiner geistigen, seiner intellektuellen Reife zu beweisen, war die gewählte Form noch so zart und an Grenzen gebunden.

Op. 56 in H-dur ist kunstvoll ausgefeilt, sogar im Anfang. Im Ritornell in Es sind schmückende Figuren, und man fühlt die Abwesenheit einer ausgleichenden Gefühlstiefe, trotzdem kontrapunktische Geschicklichkeit vorhanden ist. Das Stück ist äußerst virtuosenhaft, doch nicht so intim wie die andern. Karasowski wählt sich Nr. 2 in C als Beispiel. „Es ist, als hätte der Komponist den Moment gesucht, um sich mit narkotischen Mitteln zu berauschen, und wäre dann um so tiefer in seine ursprüngliche Schwermut versunken.“ In den ersten Takten in C hört man den Bauer, aber A-moll und die folgenden Takte zerstören bald den Anschein von Gutmütigkeit. In dem Wiederholungsteil spüren wir die theoretisch leichte Hand. Chopin ist jetzt der Meister seines Handwerks. Die dritte Mazurka aus op. 56 in C-moll ist ziemlich lang und gibt doch nicht die Empfindung eines vollendeten Werkes. Mit Ausnahme einer kurzen Unterbrechung in H-dur scheint sie mit dem Kopf erfunden zu sein, und das Herz, ja auch die Fersen nehmen keinen Anteil daran.

Der Mazurka in Cis-moll op. 41 in ihrer wuchtigen Bejahung nicht unähnlich ist die nächste Mazurka in A-moll op. 59. Daß Chopin sich nie wiederholt hat, gehört zu den dichterischen Mysterien. Eine subtile Wendung trägt uns von der Landstraße in ein seltsames Tal, wo Wunderblumen ihre geheimnisvollen Düfte ausströmen lassen. Diese Mazurka, ebenso wie die folgende, hat eine flüchtige Ähnlichkeit mit den andern, und doch gibt es immer einen neuen Ausgangspunkt, eine frische Harmonie, eine plötzlich eintretende Melodie und einen unerwarteten Schluß. Hadow z. B. denkt, daß die Mazurka in As aus diesem Opus die

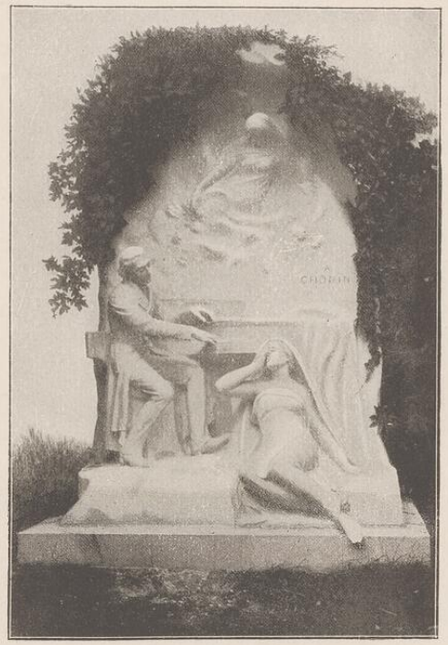
schönste von allen ist. Er findet hier die Wiederholung in verschiedenen Gestalten einer einzigen Phrase am richtigsten angewendet. Mir ist dieser Tanz nur eine Erweiterung, eine Ausführung des lieblichen Stückes in derselben Tonart op. 50, Nr. 2. Die Doppelsexten und die kompliziertere Phraseologie macht die spätere Mazurka nicht bedeutender als die frühere, es ist jedoch nicht zu leugnen, daß auch die erste ein edles Werk ist. Aber die nächste in Fis-moll zieht unser stärkstes Interesse auf sich, hat sie auch ein saturnisches Tönen und ist sie auch nicht vollendet in ihrer Technik. Ihr fehlen „beautés sauvages“, wie Niecks sich ausdrückt, und sie ist doch großartiger in der Konzeption und Ausführung als op. 6 in Fis-moll. Die unvermeidliche Triole erscheint im dritten Takt und bleibt siegreich bis zum Schluß. Das ganze Stück ist von größtem Reiz, man muß nur das Ende des Satzes in Fis-dur ansehen. Es schließt in Dur, die Triole schwindet wie ein Schatten, eine Wendung nach Des erklingt, die bis zum letzten Tone bestehen bleibt. Chopin ist hier auf dem Gipfel seiner Erfindungskraft angelangt. Tempo und Tonart die sich dem Menschen nie freiwillig ergeben, sind seine Sklaven. Pathos, Zartheit, Kühnheit, maßvolle Melancholie und die Kunst, all diese Gefühle euphonisch zu prägen, viel anderes noch, das unbeschreiblich ist, stempeln diese Mazurka zu einem Meisterwerk.

Niecks glaubt, es sei die Rückkehr zu jugendlicher Frische und Poesie, die in den letzten drei Mazurkas op. 63 zu bemerken ist. „Sie übersprudeln wahrhaftig von interessanten Motiven,“ schreibt er, „vom Standpunkt des Musikers betrachtet, sehen wir wohl unendlich viel Neues und Seltsames, Schönes und Faszinierendes darin. Scharfe Dissonanzen, chromatische Vorhalte, Pausen und Andeutungen, verschieden angewandte Akzente, Progressionen in reinen Quinten — der

Abscheu aller Pädagogen — plötzliche Wendungen und unerwartete Ablenkungen, so unberechenbar, so ganz aus der gewohnten Linie logischer Sequenzen gleitend, daß es schwer ist, dem Komponisten zu folgen. Aber das alles ist nur Mittel zum Zweck, die Aussprache einer Individualität und ihrer intimsten Erfahrung. Der Gemütsinhalt mancher dieser Kleinigkeiten — Kleinigkeiten nur mit Rücksicht auf ihren Umfang — ist wirklich stupend.“ Gesprochen wie ein wackerer Mann, nicht wie ein Pedant.

Die erste Nummer aus op. 63 ist voll Lebensmut. In H-dur erklingt sie in zahlreichen Figurationen, und das rhythmische Leben hebt sie aus ihrer Umgebung hervor. Der nächste Tanz in F-moll hat ein viel elegischeres Klingen, er ist kurz und nicht schwer an Inhalt noch an Ausführung. Der dritte in Cis-moll zeigt gewinnende Schönheit und ist gewiß ein Pendant zu dem Cis-moll-Walzer. Ich glaube, daß keiner der flehenden, ausdrucksvollen Stimme dieser Mazurka widerstehen kann. In technischer Beziehung ziemlich unscheinbar, hat sie Louis Ehlert doch so tief bewegt, daß sie ihm die Worte abrang: „Kein in gelehrter Kunst Ergrauter hätte diesen Kanon in der Oktave vollkommener schreiben können.“

Die vier im op. 67 enthaltenen Mazurkas, nach dem Tode des Komponisten 1855 veröffentlicht, sind von Chopin zu verschiedenen Zeiten komponiert worden. Die erste in G wäre nach Klindworth 1849 komponiert worden. Niecks gibt ein viel früheres Datum, 1835, an. Ich halte das letztere für richtig, da das Stück wie einer der ersten Versuche Chopins klingt. Es ist lustig, und etwas oberflächlich. Das nächste Werk in G-moll ist alllgemein bekannt und sehr hübsch; sein Datum wird von Niecks mit 1849 angegeben, während Klindworth 1835 annimmt. Auch hier ist Niecks im Recht, aber



Froment-Meuris Chopin
(Denkmal im Park Monceau Paris)

es ist möglich, daß Klindworth die Jahreszahlen irrtümlich vertauscht. Nummer 3 in C ist 1835 komponiert, darüber sind sich Biograph und Herausgeber einig. Es ist gewiß ein jugendliches Werk von nicht besonders großem Wert, wenn es auch eine gute Tanzmelodie darstellt. Nummer 4 in A-moll aus demselben op., 1846 komponiert, ist reifer, aber auch keineswegs bemerkenswert.

Op. 68, das zweite Fontanaheft, wurde 1830 geschrieben. Die erste Mazurka in C ist gewöhnlich; die in A-moll, 1827 komponiert, ist viel besser, leichter und von künstlerischem Bau. Die dritte in F-dur, 1830, schwach und trivial, und die vierte in F-moll, 1849, interessant, weil Julius Fontana sie für Chopins letzte Komposition hält. Er schrieb sie kurze Zeit vor seinem Tode, war aber zu krank, um sie am Klavier zu versuchen. Gewiß ist sie in ihrer ungesunden Beharrlichkeit bei der Wiederholung der Phrasen, in ihrer engen Harmonie und in dem wilden Loslösen — in A — von der ersten Figur sehr morbid. Aber sie schließt die düstere und sardonische Kette, und nachdem wir diesen Grabgesang gespielt haben, wünschen wir, wir hätten Chopin in Gesundheit, und nicht in Krankheit verlassen. Dieses Blatt ist voll von Vorahnungen des Verfalls. Zu schwach und zitternd, um febril zu sein, erscheint Chopin hier als ein vorzeitig erschöpfter, gebrochener, noch junger Mann. Es sind auch einige Akzente erzwungener Heiterkeit vernehmlich, doch diese werden von den Nebeln der Zerstörung verschlungen — der Zersörung eines der empfindsamsten Geister, die die Natur jemals erschaffen. Hier können wir ohne einen Hauch von Liszts Herablassung oder der Ironie de Lenz' ausrufen: „Pauvre Frédéric!"

Klindworth und Kullak haben verschiedene Auffassungen über den Schluß dieser Mazurka. Beide sind

richtig. Kullak, Klindworth und Mikuli bringen in ihren Ausgaben noch zwei Mazurkas in A-moll, von denen keine besonders eindrucksvoll ist. Die eine, deren Kompositionsjahr unbekannt blieb, widmete er „à son ami Emile Gaillard"; die andere erschien – nach Niecks – zuerst in einer musikalischen Publikation bei Schott im Jahre 1842 oder 1843. Von diesen Mazurkas ziehe ich die erstere vor. Sie hat einen großen Oktavenreichtum und endet mit einem langen Triller. In der Klindworth-Ausgabe ist eine Mazurka in Fis, die letzte des Heftes. Sie ist so wenig Chopin und so gekünstelt, daß der Pianist Ernst Pauer ihre Echtheit bezweifelte. Nachdem er die Sache geprüft hatte – Niecks zitiert aus der Londoner „Musical Record" vom 1. Juli 1882 –, entdeckte Pauer, daß das Stück mit einer Mazurka von Charles Mayer identisch wäre. Gotthard, der Herausgeber dieser vermeintlichen Chopin-Mazurka, erklärte, er habe das Manuskript von einer polnischen Gräfin gekauft – wahrscheinlich eine der fünfzig Gräfinnen, in deren Armen Chopin starb – und die Dame hätte sich von Chopins Autogramm nur getrennt, weil sie schreckliche Not gelitten habe. Natürlich liegt hier Fälschung vor.

Von den vier früheren Mazurkas in G-dur und B-dur – von 1825 –, D-dur – 1829–30 komponiert, aber 1832 umgearbeitet –, und C-dur – aus 1833 – ist die letzte besonders charakterisch. Die Mazurka in G-dur ist von geringerem Wert. Wie Niecks bemerkt, enthält sie sogar einen harmonischen Fehler. Das Werk in B beginnt mit einer Phrase, die an die A-moll-Mazurka erinnert, Nr. 45 der Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Diese Mazurka in B ist trotz der frühen Zeit ihrer Komposition sehr hübsch. In der C-dur-Mazurka liegen Breite und Entschlossenheit. Die Umarbeitung hat der D-dur-Mazurka entschieden genützt. Das Trio

ist um eine Oktave gehoben und die durchgehenden Doppelnoten geben ihr mehr Gewicht und größeren Reichtum.

„Der Slawe lacht und weint, tanzt und trauert in Moll", sagt Doktor I. Schucht in seiner Chopin-Monographie. Chopin enthüllt hier nicht nur seine Nationalität, auch seine eigene, faszinierende und rätselvolle Persönlichkeit. In dem bebenden Takt dieses unreifen Tanzes spielt die Tragödie einer Menschenseele, die dem Schmerz und der Revolte einer sterbenden Rasse, eines sterbenden Poeten die Stimme leiht. Die Mazurkas sind epigrammatisch, wogend, zärtlich und närrisch, und einige dieser Werke senden ein sanftes, melancholisches Licht aus, das glänzt, als schiene es durch Alabaster – ein echtes Irrlicht, das in einen Sumpf von Zweifel und Zaudern führt. Aber der Lenker ist ein fantastischer, ungekämmter, gutmütiger Geist; wir vertrauen uns ihm in diesen scharf profilierten schwindelnden Tänzen gerne an.

VIERZEHNTES KAPITEL

CHOPIN DER SIEGER

Chopins Scherzi sind Werke seiner ureigensten Schöpfung. Der Typus, den Beethoven und Mendelssohn herausgebildet, konnte für ihn keinerlei Bedeutung haben. Ob im Ernst oder in sphinxhaftem Scherz, hat Chopin einen Titel gewählt, der geradezu eine Irreführung bedeutet, sobald man die Kompositionen auf ihren Inhalt ins Auge faßt. Das Beethovensche Scherzo ist erfüllt von robustem Humor. Der Meister legt darin nicht das Hauptgewicht auf die Poesie, sondern will sich vornehmlich ausplaudern und nur da und dort auf die Lebensgeheimnisse hinweisen. Das dämonische Element, die trotzige Fröhlichkeit, die sich selbst verhöhnt, den beinahe titanischen Zorn Chopins hätte der Schöpfer der Eroika nicht der Form angemessen gefunden. Der Pole baute eigentlich ein neues, musikalisches Gebäude auf, nannte es kühn ein Scherzo und goß wie bei den Balladen in seinen elastischen Rahmen aufregende, unvergleichliche Musik.

Chopin erreicht selten das Sublime. Seine Pfeile sind feurig, fliegen jedoch nicht weit. Aber in manchen seiner Kompositionen steigt er dennoch bis in jene Regionen, in denen die Götter thronen. Wenigstens in einem Scherzo, in einer Ballade, in der F-moll-Fantasie, in den ersten beiden Sätzen der B-moll-Sonate, in mehreren Etüden und in einem Prélude schwingt er sich zu wahrer Größe auf. Die Individualität, die Schönheit des Ausdrucks und die göttliche Fähigkeit, das Innerste zu enthüllen, das alles gehört zu den Gaben dieses Begnadeten. Hier beugt sich die schärfste Kritik vor der Macht des Genies. In den Scherzi ist

Chopin ebensooft Prophet wie Poet. Er bebt und schäumt vor Wut, auf seinem Antlitz erscheint die rätselhafte Raserei der Sibyllen. Wir sehen eine Seele, die verborgene Qualen erduldet, und wir verzeihen die Klagen, weil aus ihnen solche Musik erstand. Diese vier Scherzi sind psychische Tagebücher, Bekenntnisse, Geständnisse, die dem Papier übermittelt sind, weil sie nie den Lippen entströmen können. Aus diesen Kompositionen allein sind wir schon imstande, den wahren Chopin, den inneren Chopin zu rekonstruieren. dessen konventionelles Äußere der Welt das Verständnis für die tragischen Ziele seiner Musik nicht ausreichend vermitteln konnte.

Ein prächtiges Modell weist das erste Scherzo auf. Hier sind einige Eingangstakte, das Tor, wie Niecks sie nennen würde, ein Hauptthema, ein Trio, ein kurzer Durchführungsteil, ein geschicktes Zurückkehren zum eröffnenden Thema und eine kunstvolle Koda. Dieser Aufbau ist ja architektonisch nicht ganz tadellos und besser für die blühenden Schönheiten der byzantinischen Behandlung als für die strenge, griechische Linie geeignet. Trotzdem wußte ihm Chopin klassische Wucht, Würde und Majestät zu verleihen. Die innere Struktur ist romantisch und modern, sehr persönlich, doch die Fassade zeigt schimmernde Minarette und die wundersamen Formen des Orients. Dieses H-moll-Scherzo läßt die herbe Note des Schmerzes und der Revolte erklingen, doch niemals gerät darum die vielfältige Figuration ins Wanken. Die Mauern stehen fest, wie sie auch der Orkan umtosen mag. Ehlert meint, dieses Scherzo gleiche einem Tornado. Es ist stürmisch, und seine Eile und große Emphase machen es dem Pianisten nie recht vertraut. Die ersten Seiten sind erfüllt von grimmigen Tönen, von Fäusteballen, Händeringen und himmelerschütternden Aufschreien, die das

Feuer und den Brand des Horizonts herabreißen möchten. Eine Klimax erhebt sich bis zu einem gewaltigen Zornesausbruch, und dann wird das lyrische Intermezzo in H erreicht. Hier singt ja die Liebe mit süßer Zunge. Die weit verzweigte Figur der Melodie hat eine berückende Zärtlichkeit. Aber der Friede läßt sich gegen die Mächte des Eblis nicht lange aufrechthalten, und höllisch wirkt auch die wilde Jagd des Finale. Nach den schrillsten Dissonanzen drängt ein chromatisches Erbrausen den Verdammten über die Untiefen dieses verzweifelten Styx.

Was hier Chopins Programm gewesen sein mag, können wir nur vermuten. Vielleicht hat er die Komposition zu einer Zeit der größten Erregung skizziert, zu einer Zeit, da seine Seele von einer Katzenkralle verletzt oder durch einen Streit mit Maurice Sand verärgert ward, wenn sie im Garten von Nohant nicht darüber einig werden konnten, wem der Wagen mit dem Ziegengespann gehörte.

Die Klindworth-Ausgabe ist vorzuziehen. Kullak folgt seinem Beispiel und braucht die Doppelnoten in dem H-dur-Teil. Er gibt das Ais im Basse sechs Takte vor der Rückkehr des ersten Motivs. Klindworth und die anderen Herausgeber schreiben das A vor, das nicht so wirkungsvoll sein kann. Dieses Scherzo erschiene vorteilhafter, wenn man es ohne Wiederholungen spielte. Die chromatischen, verwobenen Oktaven am Ende sind sehr charakteristisch.

Zuweilen — ich glaube, es richtet sich hier der Eindruck nach der Stimmung — finde ich viel Abstoßendes im H-moll-Scherzo. Es zeigt nicht das ehrliche Gesicht des zweiten Scherzo, op. 31 in B-moll. Ehlert meint, es wäre in einer segensreichen Stunde komponiert, trotzdem de Lenz berichtet, Chopin hätte von dem Anfang gesagt: „Das muß wie ein Beinhaus sein.“ Die

trotzige Herausforderung des Beginns erinnert nicht an die Verachtung und den drastischen Hohn des Vorgängers. Wir sind uns bewußt, daß die Tragödie droht, daß nach dem Prolog die Katastrophe hereinbrechen muß. Und doch fürchtet man diese Warnung nicht, hat sie auch den grollendsten Donner. Wir werden in unseren Erwartungen nicht getäuscht. Eine Melodie von gewinnender Vornehmheit rollt sich auf. Sie klingt im edelsten Ton, bewahrt die edelsten Formen. Ohne den Schritt zu verlangsamen, verschwindet sie und sinkt wie ein Blitzschlag in die Eingeweide der Erde. Wieder wird dieselbe Geschichte erzählt, und ohne Pause gelangen wir zu einer entzückenden Oase in A-dur. Dieses Trio trägt den Stempel des Genies. Kann es etwas Berückenderes geben als die Cis-moll-Episode, die in E-dur übergeht und am Schlusse betörend aufrauscht? Die Fantasie ist wegen der Vielfältigkeit der Tonalität bemerkenswert, die Freiheit der rhythmischen Geschehnisse und echte Kraft zeichnen sie vor allen andern aus. Die Koda ist schwindelnd und überwältigend. Für Schumann zeigt das Scherzo Byronische Zärtlichkeit und Kühnheit. Karasowski spricht von dem Shakespeareschen Humor, und es ist in Wahrheit ein tief menschliches und liebenswertes Kunstwerk. Es pulsiert in ihm ein heißeres, röteres Blut als in den drei anderen Scherzi, und ebenso wie die Ballade in As wird es vom Publikum geliebt. Aber es ist auch leichter zu verstehen.

Op. 39, das dritte Scherzo in Cis-moll, ist in Majorca komponiert oder beendet, und stellt das dramatischste Werk dieser Sammlung dar. Ich bekenne, daß mich diese glatten Phrasen durchaus nicht kleinlich anmuten, mir vielleicht in den Takten des Scherzo aus fieberleuchtendem Blick Ironie aufglänzt, ein Blick voll rätselhafter und irreführender Verachtung. Hadows

Meinung ist anerkennenswert, denn er findet das Werk scharf umrissen und von größtem Gleichgewicht. Er bemerkt, daß Chopin hier ganze Sätze „aus einer einzigen Phrase entwickelte, die in ähnlichen Formen wiederholt wurde, oder auch aus zwei sich gegenseitig abwechselnden Phrasen“ — eine uralte Methode bei polnischen Volksliedern —, und er sagt, daß „Beethoven durch solchen Parallelismus seiner Phraseologie nicht die Klarheit seines Stiles erreicht“, doch gibt er zu, daß Chopins Methoden „auf Klarheit und Präzision angelegt waren . . . und als bezeichnende Eigenschaften der Nationalmanier angesehen werden können“. Das ist eine durchaus persönliche Charakteristik.

In den mächtig angeschlagenen Oktaven der einleitenden Seiten hört man mannhaften Klang. Kein Zögern, keine krankhaften Lebensansichten, sondern rauhes, hartes Betonen, das manchmal etwas spleenhaften Ärger verrät. Der Choral des Trios ist prächtig gezeichnet und ausgeführt. Seine Frömmigkeit hat ein wenig liturgische Spiegelfechterei. Die Kontraste sind hier sehr künstlerisch — klangvolle Harmonien werden von gebrochenen Akkorden abgelöst, die entzükkend klirren. Dann kommt eine Koda in frenetischer Bewegung, das Ende ist in Dur, ein überraschender Abschluß für das Vorhergegangene. Das Cis-moll-Scherzo wird nie Gemeingut werden, ist aber trotz seiner markierten Härten und seiner erregten Momente ein großes Kunstwerk. Es ermangelt der inneren Freiheit seines Vorläufers und ist dennoch sicherer und zurückhaltender als das Scherzo in H-moll.

Das vierte Scherzo, op. 54, ist in E. Auf eine Folge der kunstreichsten Farbengebungen, der geschicktesten Klimax aufgebaut, ohne die Stimmungstiefe oder den Reichtum an Abwechslung, die seine Brüder zei-

gen, ist es eher ein Scherzo zu nennen als alle übrigen. In ihm leuchtet schwebende Leichtigkeit und Sonnenschein ist in seinen Takten gefangen. Schumann hat den andern Scherzi die Diagnose gestellt: „daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der Scherz in dunkeln Schleiern geht". In diesem Werk hört man intellektuelle Vornehmheit und überlegenen Humor. Niecks hält es für fragmentarisch. Mir erscheinen die elbischen Takte um so entzückender, nachdem ich das klagende Grollen der andern Scherzi vernommen habe. Auch hier ist derselbe Geist des Widerspruchs, doch keine Arroganz. Das Cis-moll-Thema ist von lyrischer Schönheit, die Skalen der Koda besonders brillant. Die Klassizisten nnd Chopin-Anbeter verdammen es vollständig. Die Lehre von der Verneinung des Übersinnlichen gilt noch in der klavierspielenden Welt.

Rubinstein bewunderte die beiden ersten Scherzi am meisten. Man kritisierte das Werk in H-moll, weil es zu sehr den Charakter einer Etüde hätte. Aber mit all ihren Fehlern sind diese Kompositionen in der Klavierliteratur ohne Rivalen. Sie sind veröffentlicht und dediziert wie folgt: op. 20, Februar 1835, M. T. Albrecht; op. 31, Dezember 1837, Comtesse de Fürstenstein; op. 39, Oktober 1840, Adolphe Gutmann und op. 54, Dezember 1843, Mlle. de Caraman. De Lenz erzählt, daß Chopin das Cis-moll-Scherzo seinem Schüler Gutmann widmete, weil dieser Riese mit den Fäusten eines Preisfechters „ein Loch in den Tisch schlagen konnte", wenn er einen bestimmten Akkord in der linken Hand im sechsten Takt vom Anfang anschlug, und fügt ganz naiv hinzu: „Von diesem Gutmann hat man nichts mehr gehört — Chopin hat ihn entdeckt." Chopin starb bekanntlich in den Armen dieses Gutmann, und trotz de Lenz hörte man von Gutmann bis

zum Tode des Meisters als von seinem Lieblingsschüler.

Und nun hätten wir von Chopins Kompositionen die großartigste — wie banal klingt doch das Wort — erreicht, die Fantasie in F-moll op. 49. Robert Schumann bemerkt: „Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen", und legt weiter dar, daß Chopins letzte Werke „die zu spezielle Physiognomie" verlieren, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer anderen Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen." Die F-moll-Fantasie hat kaum Mozarts friedvolle Sammlung, dafür aber eine Formschönheit, die nicht durch ein Übermaß an persönlicher oder patriotischer Heftigkeit verzerrt ist, und ihre Melodien zeigen trotz der Unrast ihrer Melancholie überraschenden Adel und dramatische Größe.

Ohne die Beethoven-Sonaten mit einzurechnen, die nicht unmittelbar aus dem Instrument geboren sind, zögere ich nicht, zu behaupten, daß diese Fantasie eines der grandiosesten Klavierstücke ist. Sie ist von Pianisten, Kritikern und Publikum nie genügend anerkannt worden, und wird nach mehr als einem halben Jahrhundert der Vernachlässigung endlich verstanden. Im November 1843 herausgegeben, wurde sie jedenfalls in Nohant komponiert, wie ein Brief des Tondichters vermuten läßt. Das Werk ist der Princesse C. de Souzzo gewidmet. Welch endlosem Reigen von Gräfinnen und Prinzessinnen begegnen wir doch bei Chopin! Niecks, dem der Wert der Arbeit zuerst nicht auffiel, erscheint der Grundgedanke als ein Titane an Gemütsbewegung. Die Fantasie ist titanisch; der Torso eines faustischen Genres, wird sie Chopins „Faust".

Ein Trauermarsch, der mehrere gefährliche Dissonanzen enthält, führt uns feierlich zu aufsteigenden Treppen von Triolen, um uns dann in die tiefsten Abgründe des Klaviers hinabzustürzen. Das erste Thema ist beinahe von der gleichen ethischen Gewalt und Leidenschaftlichkeit, wie sie Beethoven in seiner F-moll-Sonate zeigt. Hier ist Chopins Mangel an Zähigkeit zu erkennen. Beethoven würde auf einem solchen Fundament eine Kathedrale errichtet haben, aber Chopin, immer ein Verschwender in Melodien, stürmt unaufhaltsam hinein in die Episode in As, den heroischen Liebesgesang, der irrtümlicherweise mit dolce bezeichnet ist, und mit weibischer Salonglätte gespielt wird. Dreifach widerhallt es in dieser wunderbaren Halle der glitzernden Spiegel, doch sollte es niemals kosend und niedlich klingen. Dazu bedarf es der eisernen Finger eines Tausig. Dann erheben sich die Triolen zu dem großen, erschütternden Sang, der in C-moll beginnt, und nun bewegen sich die Oktaven in entgegengesetzter Richtung und scheinen die Erde mitten auseinanderspalten zu wollen. Nach furchtbaren akkordischen Ausrufen ist der rasche Rückzug von ungeheuren Truppen zu vernehmen, es beginnt das Ansteigen der rollenden Triolen von neuem, die unerreichbare Höhen erklettern, und das erste Thema klingt in C-moll. Die Modulation geht zu Ges über, fällt dann wieder in unergründliche Tiefen hinab. Für welche große verzweifelte Sache wird hier gekämpft? Wenn die Tonart in H den Frieden verherrlicht, so ist das wohl der Preis, um den die wütenden Heere stritten! Verbirgt sich eine verzauberte Prinzessin hinter diesen feierlichen, rätselhaften Takten? Einige Augenblicke herrscht köstliche Zufriedenheit. Dann beginnen die kriegerischen Stämme der Triolen von neuem herbeizustürmen, nachdem lärmende Oktaven

in Ges das erste Thema von den Sternen in die Meerestiefe herabgezogen. Ein zweites Aufrauschen in Des folgt, der Gesang in C-moll erscheint nochmals in F-moll, und das Wunder wiederholt sich. Orakelhafte Oktaven lassen die Grundfesten des Palastes erbeben, die Krieger ziehen vorüber, ihr gemessener Schritt ist noch hörbar, wenn sie schon verschwunden sind, und die Triolen verhüllen ihren Rückzug mit chromatischen Schleiern. Dann kommt ein Adagio in dieses fantastische Märchen aus einer versunkenen Welt, der Vorhang will niederrauschen, eine leise, süße Stimme singt, eine kurze, ergreifende Kadenz, und nachdem Arpeggien in As vorüberwogten, sanfte, anschwellende Tonwellen vorbeifluteten, schlagen zwei gigantische Akkorde an, und die Ballade der Liebe und des Kriegs ist aus. Wer hat gesiegt? Ist die Dame mit den grünen Augen und dem mondbleichen Antlitz gerettet? Oder ist all das eine Traumfuge von De Quincey, in Töne übersetzt – eine klangvolle, schreckhafte Vision? Wie bei De Quincey suggeriert das Werk die Erscheinung eines gespensterhaften Reiches, die Furcht, die uns manchmal im Traume ergreift, in der der Geist eines unermeßlichen Raumes bewußt wird.

Auf den Wert der subjektiven Kritik ist wenig zu geben. Franz Liszt erzählte Wladimir de Pachmann das Programm dieser Fantasie, wie es ihm Chopin angegeben hatte. Am Abende eines verzweifelten, gedankenarmen Tages saß der Pianist ermattet am Klavier, und sein Geist war sehr bedrückt. Plötzlich hörte er ein Klopfen an der Türe. Ein gespensterhaftes Klopfen, wie das, von dem Poe spricht, und das von Chopin auf dem Klavier sofort rhythmisch aufgenommen wurde, da sein Gehörzentrum in diesem Augenblick ungewöhnlich sensitiv war. Die beiden ersten Takte der Fantasie schildern dieses Pochen, geradeso wie

der dritte und vierte Takt Chopins musikalische Einladung „Entrez, entrez“ bedeuten sollen. Das wird solange wiederholt, bis sich die Türen öffnen und Raum geben für Liszt, George Sand, Mme. Camille Pleyel-Mock und andere. Bei den feierlichen Takten des Marsches treten sie ein und umringen Chopin, der nach den lebhaften Triolen seine Klage in dem geheimnisvollen Liede in F-moll beginnt. Aber die Sand, mit der er einen Streit hatte, fällt ihm zu Füßen und bittet um Verzeihung. Sofort geht der Cantus in den flehenden Satz in As über — das würde meine Theorie über die Interpretation dieses Teiles umstoßen — und von C-moll wird der Strom immer stürmischer, bis die Klimax erreicht ist und die Eindringlinge bei den Klängen des zweiten Marsches rasch verschwinden. Der übrige Teil des Werks, mit Ausnahme des Lento sostenuto in H — in dem Chopins beunruhigte Seele zeitweilig Frieden findet — ist hauptsächlich Wiederholung und Entwicklung. Das ist kaum eine ideale Auffassung, aber jedenfalls eine maßgebende, da sie über Liszt direkt von Chopin kommt. Ich tröste mich, daß diese Ansicht etwas gewöhnlich ist, weil die Geschichte in dem häufigen Wiedererzählen vielleicht einige persönliche Kadenzen der beiden Geschichtsschreiber annahm. Jedenfalls halte ich mich an meine eigene Version. Die F-moll-Fantasie bedeutet vielen sehr viel. Chopin hat niemals vorher eine Höhe von solch starker Leidenschaft, geistiger Macht und unerreichter Euphonie so künstlerisch, so frei von jedem Delirium erklommen. Es ist sein größtes Gemälde, und trotzdem wir hier keine langatmigen Perioden wie im B-moll-Scherzo finden, so ist die Phraseologie von genügender Breite, ohne erst durch Themenfetzen aufgeputzt werden zu müssen. Das begeisterte Interesse läßt nicht nach, bis der letzte Takt verklang.

Dieses transzendentale Werk nähert sich am meisten Beethoven in seiner Einheitlichkeit, seiner formalen Geradheit und seiner kühnen Sparsamkeit an thematischem Material.

Wenige haben eine solche Bloßlegung des Herzens gewagt, und doch zeigt sich Chopin hier nicht so intim wie in den Mazurkas. Aber sein Puls pocht im Gewebe dieser Komposition in ungeminderter Kraft. Aus dem Gesichtspunkt des „l'art pour l'art“ ist es vielleicht weniger vollkommen, doch der Gewinn zeigt sich in der menschlichen Seite des letzten Scherzo. Dem Ende nahe, erkannte Chopin mit immer umfassenderem, immer klarerem Blicke den mächtigen Herzschlag des Alls. Als Meister seiner Mittel, wenn auch nicht der seiner sterblichen Hülle, strebte er leidenschaftlich darnach, seine Träume zu ewigem Klang zu bilden. Es gelang ihm nicht immer, aber seine Triumphe sind die kostbaren Güter der Menschheit. Wir können unmöglich glauben, daß das Echo von Chopins zauberhafter Musik jemals an achtlosen Ohren vorbeiklingen wird. Er mag altmodisch werden, doch wie Mozart wird er immer wieder neu erstrahlen in ewiger Schönheit.

QUELLEN

FRÉDÉRIC CHOPIN AS A MAN AND MUSICIAN by Frederick Niecks. London, Novello, Ewer & Co.

FRÉDÉRIC CHOPIN by Franz Liszt. London, W. Reeves.

LIFE AND LETTERS OF FRÉDÉRIC CHOPIN by Moritz Karasowski, translated from the Russian by Emily Hill. London, W. Reeves.

CHOPIN AND OTHER MUSICAL ESSAYS by Henry T. Finck. New York, Charles Scribner's Sons.

THE WORKS OF FRÉDÉRIC CHOPIN and their Proper Interpretation by Jan Kleczyński, translated by A. Whittingham. London, W. Reeves.

CHOPIN'S GREATER WORKS by Jan Kleczyński, translated with additions by Natalie Janotha. New York, Charles Scribner's Sons.

FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN by Charles Willeby. London, Sampson Low, Marston & Co.

FRÉDÉRIC CHOPIN by Joseph Bennet. Novello, Ewer & Co.

F. CHOPIN, LA TRADICION DE SU MUSICA por Eduarda Cariel, City of Mexico 1894.

FRÉDÉRIC CHOPIN, sa Vie et ses Œuvres, par Madame A. Audley. Paris, E. Plon & Cie.

F. CHOPIN, Essai de Critique musicale, par H. Barbedette.

FRIEDRICH CHOPIN UND SEINE WERKE von Dr. J. Schucht. Leipzig, C. F. Kahnt.

FRIEDRICH CHOPINS LEBEN UND WERKE von A. Niggli. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

CHOPIN by Francis Hueffer, in Musical Studies. Edinburgh, A. & C. Black.

FRÉDÉRIC CHOPIN by W. H. Hadow, in Studies in Modern Music. New York, Macmillan & Co.

FRÉDÉRIC CHOPIN by Louis Ehlert, in From the Tone World, translated by Helen D. Tretbar. New York.

FRÉDÉRIC CHOPIN von Louis Ehlert. (Aus der Tonwelt.)
CHOPIN by W. de Lenz, from the Great Piano Virtuosos of our Time, translated by Madeleine R. Baker. New York, G. Schirmer.
CHOPIN in Robert Schumanns MUSIC AND MUSICIANS, translated by Fanny Raymond Ritter. New York, Schuberth & Co.
MUSIK UND MUSIKER von Robert Schumann.
CHOPIN in Anton Rubinsteins Conversation on Music, translated by Mrs. John P. Morgan. Steinway Hall: Charles F. Tretbar, publisher.
LES MUSICIENS POLONAIS par Albert Sowiński. Paris, Le Clerc.
LES TROIS ROMANS DE FRÉDÉRIC CHOPIN par le Comte Wodziński. Paris, Calmann-Lévy.
GEORGE SAND by Henry James, in French Poets and Novelists. New York, Macmillan & Co.
G. SAND par Stefane-Pol, aus Trois Grandes Figures. Vorwort von Armand Silvestre. Paris, Ernest Flammarion.
GEORGE SAND, sa Vie, ses Œuvres, par Wladimir Karénine. Paris, Ollendorf.
DEUX ÉLÈVES DE CHOPIN par Adolphe Brisson.
THE BEAUTIFUL IN MUSIC by Dr. Eduard Hanslick. Translated by Gustave Cohen. London and New York, Novello, Ewer & Co.
ANALYTISCHE NOTIZEN von Theodor Kullak. Edition Schlesinger.
REISEBILDER von Heinrich Heine.
CHOPINS WORKS by Rutland Boughton, in London Musical Standard.
CHOPIN by Natalie Janotha, 1899.
THE SCHOOL OF GIORGIONE. An Essay by Walter Pater.
CHOPIN AND THE SICK MEN by John F. Runciman, in London Saturday Review, September 9, 1899.
FRÉDÉRIC CHOPIN by Edward Dannreuther from Famous Composers and their Works. Boston, J. B. Millet Company.
PRIMITIVE MUSIK von Richard Wallaschek.
ZUR PSYCHOLOGIE DES INDIVIDUUMS, CHOPIN UND NIETZSCHE von Stanislaus Przybyszewski. Berlin, W. Fontane & Cie, 1892.

PIANISTES CÉLÈBRES par François Marmontel.
FREDERYKA CHOPINA in Echo Musical (Echo Muzyczne) Warschau, 15. Oktober 1899.
ŒUVRES POÉTIQUES COMPLÈTES de Adam Mickiewicz, Traduction du Polonais par Christien Ostrowski. Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1859.
DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG von Arthur Schopenhauer.
DER FALL RICHARD WAGNER von Friedrich Nietzsche.
WITH THE IMMORTALS by Marion Crawford. Über Chopin.
VORWORT zu Isidor Philippes EXERCISES QUOTIDIENS, tirés des Œuvres de Chopin, von Georges Mathias. Paris, S. Hamelle.
CHOPIN. Ein Gedenkblatt von August Spanuth. New Yorker Staatszeitung, 15. Oktober 1899.
THE PIANOFORTE SONATA by J. B. Sedlock. London, Methuen & Co.
A HISTORY OF PIANOFORTE PLAYING AND PIANOFORTE LITERATURE by C. F. Weitzmann, translated by Dr. Th. Baker. New York, G. Schirmer.
DER LETZTE VIRTUOSE von C. F. Weitzmann. Leipzig, Kahnt.
CHOPIN AND SOME OTHERS in London Musical News, October 14, 1899.
CHOPIN IN A HISTORY OF THE PIANOFORTE AND PIANOFORTE PLAYERS by Oscar Bie. New York, E. B. Dulton & Co.
CHOPIN in Rubinstein: DIE MEISTER DES KLAVIERS. New York, Schuberth.
CHOPIN von Dr. Leopold Schmidt. Berliner Tageblatt.
CHOPIN INZGADA por Schumann, Gaceta Musical, City of Mexico.
THE CHOPIN RUBATO AND SO-CALLED CHOPIN FINGERING by John Kautz, in The Musical Record, Boston 1898.
FRANZ LISZT von Lina Ramann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
VORWORT zur Mikuli-Ausgabe von Carl Mikuli.
THE AESTHETICS OF PIANOFORTE PLAYING by Adolf Kullak. New York, G. Schirmer.

CHOPIN UND DIE FRAUEN von Eugen Isolani. Berliner Courier, 17. Oktober 1899.
CHOPIN by W. J. Henderson in the New York Times, October 29, 1899.
A NOTE ON CHOPIN by L. A. Corbeille, and CHOPIN, AN IRRESPONSIBILITY by „Israfel“ in „The Dome“, October 1899. London, Unicorn Press.
CHOPIN AND THE ROMANTICS by John F. Runciman in the Saturday Review (London), 10. Februar 1900.
CHOPINIANA in the February, 1900 issue of the London Monthly Musical Record, including some new letters of Chopin's.
LA MÉLODIE DE CHOPIN (d'après des documents inédits), par le Docteur Cabanès. Chronique médicale, Paris 1899, VI, No. 21, 673—685.
CHOPIN, DENKWÜRDIGKEITEN (in Briefen und Tagebüchern) von Moscheles, Hiller, Mendelssohn, Berlioz, Henselt, Schumann, Rubinstein, Mathias, Légouvé, Tarnowski, Grenier und anderen.
CHOPIN napisał Henryk Opieński z 74 ilustracyami. Sklad głowny w księgarni H. Altenberga we Lwowie Warszawa E. Wende i Spółka.

Dem Verlage Altenberg gebührt besonderer Dank für die zur Verfügung gestellten Illustrationen.

Der Autor spricht für die liebenswürdige Unterstützung und die freundlichen Ratschläge Edwin W. Morse, Wladimir de Pachmann, Ignacy Jan Paderewski, Moriz Rosenthal, Edward E. Ziegler und Jaroslaw de Zieliński seinen besten Dank aus. Rafael Joseffy ist inzwischen auch den Weg alles Sterblichen gegangen, es sei ihm hier ein dankbares Erinnern geweiht.

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONEN

CHOPIN. Nach einer zeitgenössischen Lithographie. Titelbild.
CHOPIN. Aus Henryk Siemiradzkis Gemälde: Chopin bei Radziwill.
CHOPINS MUTTER.
CHOPINS VATER.
CHOPIN. Nach einer Lithographie Vignerons aus dem Jahre 1833.
CHOPIN. Nach der von P. Rohrbach (1870) unter Benutzung des Reliefs von A. Bovy (1837) ausgeführten Lithographie.
CHOPIN. Nach einer Skizze der George Sand.
CHOPIN. Nach einer zeitgenössischen Lithographie.
GEORGE SAND. Nach dem Porträt von E. Delacroix.
MARCELLINE CZARTORYSKA.
CHOPINS TOTENMASKE.
CHOPINS HAND.
CHOPIN. Radierung von Stas Stattler nach dem Porträt Ary Scheffers.
CHOPIN. Triptychon von Ballestrieri.
CHOPIN. Nach einem Gemälde von E. Delacroix.
CHOPIN. Nach einer Radierung von Ludwig Michalek.
CHOPIN. Nach einer polnischen Radierung.
CHOPIN. Aus den Lithographien „Berühmte Musiker“.
CHOPIN. Nach dem Porträt von Rumpf.
CHOPIN. Nach einer polnischen Lithographie.
CHOPIN. Nach einem Porträt von A. Kolberg aus dem Jahre 1848.
CHOPIN „NOCTURNO“. Relief von Stanislaw Lewandowski.
FÜRSTIN MARCELLINE CZARTORYSKA geb. RADZIWILL. Relief von Stanislaw Lewandowski.
AUTOGRAMM DES LIEDES „MÄDCHENS WUNSCH“.
CHOPIN-POLONAISE. Nach einem Originalgemälde von T. Kwiatkowski. Aus der Sammlung der Fürsten Czartoryski.
CHOPIN-DENKMAL im Pariser Luxembourg-Park.
CHOPIN-DENKMAL von Froment Meuris im Parc Monceau, Paris.

NAMENVERZEICHNIS

Abegg-Variationen (Schumann): 256.
d'Agoult, Gräfin: 41, 42, 45, 145, 289.
Alap: 88.
Albrecht M. T.: 314.
Alexander, George Russel: 63.
Alfieri, Marquis: 56.
Allegro de Concert in A-dur, op. 46: 259, 260.
„Also sprach Zarathustra": 114.
Amiel: 11.
Anjou, Heinrich von: 267.
Apponyi, Gräfin: 113.
Apthorp, W. F.: 90, 97.
Arensky: 88.
Argyll, Herzogin von: 63.
Arnold, Matthew: 40, 49.
Ascherberg & Co.: 222.
Auber: 23, 32.
„Aufschwung" (Schumann): 193.
Augener & Co.: 120, 230.
„Au revoir": 278.

Bach, Joh. Seb.: 50, 75, 80, 105, 108, 132, 178, 184, 185, 188, 198, 240, 255, 279, 285, 286, 301.
„Badinage": 175.
Baillot: 33, 34.
Balakireff, Mitia: 5, 159, 222.
Balladen: 77, 85, 106, 107, 122, 201, 227—241, 246, 251, 266, 309.
Ballade in As-dur, op. 47: 234—236, 276, 289, 312.
Ballade in F-dur, op. 38: 231 bis 234.
Ballade in F-moll, op. 52: 236 bis 241, 289.
Ballade in G-moll, op. 23: 86, 165, 228—231.
Balzac, Honoré de: 9, 11, 32, 41, 45, 48, 53, 266, 282,
Barbedette, Henri: 248.
„Barbier von Sevilla": 262.
Barcarolle, op. 60: 78, 87, 209, 217, 224—225.
Barrett-Browning, Elisabeth: 40.
Barrias, Felix: 82.
Baudelaire: 31, 264, 290.
Beauvau-Craon, Marie Princesse de: 83, 84, 273.
Beauvau-Craon, Prince de: 84.
Beethoven, Ludwig van: 6, 50, 74, 76, 94, 101, 108, 112, 113, 124, 132, 167, 168, 172, 177, 178, 189, 197, 203, 215, 229, 240, 243, 244, 245, 247, 254, 255, 257, 265, 279, 286, 287, 309, 313, 316, 319.
Belgiojoso, Princesse de: 263.
Belleville, Mlle de: 20.
Bellini: 39, 199, 261.
Benedict, Sir Julius: 60.
Bennet, Arnold: 262.
Berceuse, op. 57: 87, 209, 223—224, 225.

Bériot: 262.
Berlioz, Hector: 30, 31, 60, 73, 89, 284.
Bertha, M. A. de: 90.
Bie, Oskar: 95.
Bielawski, Vater: 5.
Billing, Madame de: 216.
Blahetka, Leopoldine: 17.
Blahetkas, Die: 24.
Blantyre, Lady: 63.
Blum, Robert: 68.
Bocage: 9, 45.
Bolero op. 19, A-moll: 86, 87, 260—261.
Bonaparte s. Napoleon.
Bote & Bock: 120.
Bourges, Michel de: 44.
Bovy: 82.
Brahms, Johannes: 80, 88, 104, 149, 175, 177, 189, 197, 203, 243, 257, 263.
Brand (Ibsen): 21.
Breitkopf & Härtel: 120, 121, 185, 190, 277, 306.
Brisson, Adolphe: 36.
Broadwood, James: 40.
Brodziński: 283.
Bronicka, Baronne de: 206.
Browne, Thomas: 94.
Bülow, Hans Guido von: 78, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 152, 154, 156, 157, 158, 160, 162, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 173, 175.
Buloz: 42.
Burmeister: 251, 253, 257.
Burns: 297.
Byron: 41, 57, 89, 114, 127, 312.
Cabanès, Dr.: 43.
Calmette: 44.
Capriccio in H-moll (Mendelssohn): 155.
Caraman, Mlle de: 314.
Carlyle: 94.
„Carneval“ (Schumann): 51, 110, 205.
Catalani Mme: 4.
„Chanson d'Automne“ (Verlaine): 226.
Chateaubriand: 3, 31, 282.
Chinoise (Tschaikowsky): 298.
Chivers Holley: 255.
Chmiel: 14.
Chopin, Emilia: 9, 10, 59.
Chopin, Louise: 65, 222.
Chopin, Nikolai: 6—7.
Chopinetto: 33.
Choppen, Nikolai: 5.
Clementi: 75, 122, 160, 209, 210.
Clésinger: 4, 52, 56, 82.
Colet, Louise: 42, 44.
Commettant, Oscar: 55.
„Concert sans Orchestre“ (Schumann): 260.
Cornelius, Peter: 187.
Corot: 137.
Cousin, Victor: 31.
Cramer: 33.
Cuvier: 264.
Czartoryska, Fürstin Marcelline: 61, 75, 256, 264, 288, 290.
Czartoryski, Familie: 8.
Czernischeff, Princesse Elisabeth: 183.
Czerny, Carl: 16, 17, 139, 159, 160, 263.
Czopen: 6.
Czosnowska, Comtesse: 290.
Daniel: 64.

Dannreuther: 91.
Davison, J. W.: 212.
Delacroix: 32, 44, 49, 71, 82, 89.
„Der 3. Mai“: 262.
„Der Dragoner“ (Ujejeski): 300.
Dessauer, M. J.: 271.
Döhler: 79.
Dorval, La: 45.
Dostojewsky: 94.
Dotzauer: 23.
Dreyschock, Alexander: 161.
Dudevant, Aurore, s. George Sand.
Duett s. Grand Duo Concertant.
Dumas, Alexandre (fils): 224.
Dumas, Alexandre (père): 32:
Dunst: 20.
Duperré, Mlle: 219.
Dussek: 76.
Duval: 82.
Dvořak, Anton: 112.

Ecossaises, op. 73 (3): 87, 261.
Ecossaise in G, Nr. 2: 261.
Ehlert, Louis: 159, 182, 202, 208, 213, 214, 225, 228, 229, 231, 234, 235, 248, 253, 265, 274, 304, 310, 311.
Eliot, George: 40.
Ellis, Havelock: 94, 95, 99, 100.
Elsner, Joseph: 4, 8, 9, 19, 22, 25, 34, 244, 264.
Emerson: 94, 111.
Erardflügel: 81.
„Ernani“: 30.
„Eroika“ (Beethoven): 309.
Essipoff, Annette: 78, 150, 154.
d'Est, Baronne: 269.
Esterhazy, Gräfin: 202.
Etüden: 80, 85, 91, 119—178, 184, 266, 296, 309.
Etüden op. 10: 119, 122—145, 184, 293.
Etüden op. 25: 119, 145—171, 184.
Etüden, Ausgaben der: 120, 121, 122, 175.
Etudes, Trois Nouvelles: 81, 120, 173—175.
Etüde in A-moll op. 10 (Nr. 2): 125—127, 171, 177.
Etüde in A-moll op. 25 (Nr. 4): 150, 154—156, 157, 175.
Etüde in A-moll op. 25 (Nr. 11) (Winterwind): 77, 87, 120, 167—171, 177.
Etüde in As-dur op. 10 (Nr. 10): 134—137.
Etüde in As-dur op. 25 (Nr. 1): 145—147, 151.
Etüde in As-dur: 174.
Etüde in C-dur op. 10 (Nr. 1): 122—125, 172, 177, 184.
Etüde in C-dur op. 10 (Nr. 7, Tokkata): 87, 131—132, 177.
Etüde in C-moll op. 10 (Nr. 12, Revolutions-Etüde): 26, 77, 119, 120, 132, 141—145, 168, 196.
Etüde in C-moll op. 25 (Nr. 12): 77, 120, 145, 150, 171—173, 196.
Etüde in Cis-moll op. 10 (Nr. 4): 128—129, 171.
Etüde in Cis-moll op. 25 (Nr. 7): 127, 142, 157, 162—165, 171.
Etüde in Des-dur op. 25 (Nr. 8): 165, 177.
Etüde in Des-dur: 174, 208.
Etüde in E-dur op. 10 (Nr. 3): 127—128.
Etüde in E-moll op. 25 (Nr. 5): 156—159.

Etüde in Es-dur op. 10 (Nr. 11): 137—141.
Etüde in Es-moll op. 10 (Nr. 6): 127, 129—130.
Etüde in F-dur op. 10 (Nr. 8): 132—133.
Etüde in F-dur op. 25 (Nr. 3): 87, 150—154, 158.
Etüde in F-moll: 173—174.
Etüde in F-moll op. 10 (Nr. 9): 120, 134, 135.
Etüde in F-moll op. 25 (Nr. 2): 147—150, 175, 177.
Etüde in Ges-dur op. 10 (Nr. 5): 129—130, 135, 175.
Etüde in Ges-dur op. 25 (Nr. 9, Der Schmetterling): 87, 165 bis 167, 175, 176.
Etüde in Gis-moll op. 25 (Nr. 6): 159—162, 175, 177.
Etüde in H-moll op. 25 (Nr. 10): 167.
„Exercises Quotidiens“: 263.

Faguet, Emile: 42.
Falmouth, Lord: 60.
Fantasie in A-dur op. 13: 258 bis 259.
Fantasie in F-moll op. 49: 77, 81, 259, 266, 309, 315, 319.
Fantasie in C-dur (Schumann): 241.
Fantasie Chromatique (Bach): 240.
Fantasie-Impromptu s. Impromptu in Cis-moll.
Faust (Spohr): 17.
Ferry, Jules: 56.
Fétis: 120, 173.
„Feux follets“ (Liszt): 135.
„Fidelio“: 74.
Field, John: 23, 33, 76, 104, 204, 209, 210, 211, 212, 217, 253, 255.
Filtsch: 74.
Finck, Heinrich T.: 4, 5, 17, 91, 216, 250, 257.
„Fleurs du Mal“ (Baudelaire): 290.
Floquet: 56.
Fontana, Julius: 8, 48, 59, 121, 201, 208, 209, 216, 260, 261, 272, 277, 290, 301, 305.
Fouquier, Henri: 56.
Franchomme: 33, 36, 45, 59, 65, 71, 250, 261, 262.
Franz: 17, 263.
„Freischütz“: 12, 301.
Freppa, Lina: 290, 294.
Friedheim, Arthur: 198.
Fuge in A-moll: 264.
Fugen (Bach): 75, 131, 184, 255, 286.
Fürstenstein, Comtesse de: 314.

Gaillard, Emile: 306.
Gallenberg, Graf: 14.
Gambetta: 56.
Garcia-Vestris, Mme: 26.
Gautier, Théophile: 30, 31, 53, 71.
Gavard, Elise: 223.
Gavart: 65, 66.
Gebethner & Wolff: 120, 278.
Geselschap, Marie: 260.
Gioconda: 241.
Gladkowska, Constantia: 17, 19, 20, 21, 22, 25, 252.
Glinka: 283.
Godard, Benjamin: 245.
Goddard, Arabella: 212.
Godowsky, Leopold: 160, 175, 177, 178.

Goldmark, Karl: 112.
Goncourts, Die: 18, 53.
Gotthard: 306.
Gottschalk, Louis Moreau: 75.
Goya: 103.
Grabowski, Joseph: 122.
Graefle, Albert: 82.
Grand Duo Concertant E-dur für Cello und Klavier: 261.
Grembeki, Franziskus: 5.
Grenier, Edouard: 46.
Grieg, Edvard: 111, 190, 203.
Grzymala: 55, 59.
Guerin, Maurice de: 105.
Guizot: 32.
Günsberg, Paul: 74.
Gutmann, Adolphe: 39, 48, 59, 65, 66, 74, 121, 127, 180, 183, 217, 219, 230, 314.
Gyrowetz: 8.

Habeneck: 38, 269.
Hadden, I. Cuthbert: 62.
Hadow: 40, 44, 56, 82, 211, 227, 245, 265, 302, 312.
Hale, Philipp: 11, 94.
Halévy: 258.
Hallé, Sir Charles: 78, 285.
Hamelle, J.: 263.
Hamlet: 214.
Hans Guido s. Bülow.
Hanska, Gräfin: 11, 45.
Harsford, Laura: 204.
Hartmann, Caroline: 74.
Haslinger: 14, 23.
Hauptmann, Gerhart: 200.
Hawthorne: 94.
Haydn, Joseph: 243, 244.
Hazlitt: 93.
Hearn, Lafcadio: 18.
Hedderwick, Dr. James: 62, 63.
Heine, Heinrich: 9, 11, 25, 29, 31, 34, 79, 89, 97, 103, 105, 114, 288, 290.
Heinefetter, Sarah: 25.
Heller, Stephen: 10, 32, 34, 50, 64, 88, 156, 157, 163, 205, 261.
Henderson, B. J.: 92.
Henselt: 88.
Herold: 258.
Hervé: 56.
Herz: 33, 36, 79, 133, 170, 258, 263.
„Hexameron“, Morceau de Concert in E-dur, Grande Variation de Bravoure sur la Marche des Puritains: 263.
Hiller, Ferdinand: 32, 33, 34, 35, 36, 37, 76, 120, 213.
Hipkins, A. I.: 59.
Hohenlohe, Prinzessin Marie: 66.
Holz, Arno: 93.
„Horla, Der“: 113.
Horsford, Emma: 258.
Hueffer, Franz: 60.
Hugo, Victor: 29, 31, 32.
Humboldt, Alexander von: 12.
Hummel: 13, 25, 34, 122, 161, 171, 253, 255.
Huysmans, Joris Carl: 94, 243.

Impromptu in As op 29 (Nr. 1): 199, 202, 261, 290.
Impromptu in Cis-moll (Nr. 4. Fantaisie-Impromptu) op. 66: 199, 201, 202.
Impromptu in Fis-dur op. 36 (Nr. 2): 87, 199, 200—201, 202, 233.
Impromptu in Ges-dur op. 51 (Nr. 3): 199, 201, 202.
Impromptus: 184, 199—202.

Ingres: 89.
Inten, Ferdinand von: 231.
Islamey (Balakireff): 159.

Jadassohn: 17.
James, Henry: 57, 183, 249.
Janin, Jules: 64.
Janko-Klaviatur: 90.
Janotha, Natalie: 4, 5, 10, 75, 223, 264.
Jarocki, Professor: 12.
Jean Paul: 89.
Jelowicki, Abbé: 66.
„Je Vends des Scapulaires“ s. Ludovic.
Johns, Mr.: 290.
Joseffy, Rafael: 78, 84, 207, 223, 269, 275.

Kahnt: 120.
Kalkbrenner, Friedrich: 9, 33, 34, 79, 254, 255.
Kant: 128.
Karasowski: 4, 23, 35, 38, 66, 120, 142, 164, 187, 216, 217, 218, 228, 248, 262, 271, 274, 302, 312.
Kautz, John: 160.
Keats, John: 97, 102, 107, 297.
Kelly, Edgar S.: 251.
Kemble, Adelaide: 60.
Kessler, J. C.: 179.
Kleczyński, Jan: 82, 87, 149, 163, 182, 191, 199, 214, 215, 218, 219, 259, 263, 271, 299, 300.
Klengel: 17, 23.
Klindworth: 120, 121, 122, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 152, 156, 160, 166, 167, 169, 174, 175, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 196, 197, 204, 208, 216, 221, 224, 230, 231, 233, 234, 251, 274, 291, 294, 296, 304, 305, 306, 311.
Kolberg, Anton: 82.
Komer, Comtesse Delphine: 8, 84.
Komer, Comtesse Marie: 8, 83.
Komer, Comtesse Natalie: 8, 84.
Komer, Graf: 83.
Konneritz, Mme de: 220.
Konstantin, Großfürst: 8.
Konzert, für zwei Klaviere (Fragment): 260.
Konzerte: 170, 251—260.
Konzert in E-moll op. 11: 21, 23, 25, 26, 33, 34, 74, 164, 251—254.
Konzert in F-moll op. 21: 19, 20, 193, 222, 251, 252, 254, 256, 287.
Koreff: 34.
Kosciuszko: 6, 267.
Kózmian, Stanislaw: 40.
Krakowiak s. Rondo in F.
Krasiński, Sigismund: 262.
Krehbiel, H. E.: 87, 90.
Krysiak: 27.
Krzyżanowska, Justina de: 5, 7.
Kullak, Theodor: 120, 121, 122, 123, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 174, 175, 184, 185, 186, 187, 190, 193, 195, 196, 197, 200, 203, 204, 207, 208, 214, 216, 217, 218, 220, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 244, 274, 276, 291, 294, 296, 301, 305, 306, 311.

Kummer: 23.
Kurpiński: 19, 259, 267.
Kwiatkowski: 71, 82, 271.

Lachner: 17.
„La Gazza Ladra“ (Rossini): 278.
La Mara (Ida Maria Lipsius): 70.
Lamartine: 31.
Lamenais, Père: 31, 45.
Lang, Andrew: 228.
Lao-Tse: 104.
Lavignac, Albert: 110.
„Le Bal“ (Rubinstein): 279.
„Le Lac de Willis“ (Mickiewicz): 232.
„Le Moine“ (Meyerbeer): 216.
„Le Piano que Baise une Main Frêle“ (Verlaine): 226.
Lebert, Leopold, Prof.: 231.
Léfébure-Wely: 71.
Légouvé, Ernest: 73.
Lélia (s. George Sand).
Lenz, A. de: 11, 49, 53, 74, 218, 224, 238, 240, 275, 281, 288, 296, 299, 301, 305, 311, 314.
Leo, A: 274.
Leopardi: 264.
Leos, Die: 48.
Leschetitzky, Theodor: 88.
Lesczyńska, Marie: 7.
Lesczyński, Familie: 7.
Lesczyński, König Stanislaw: 6.
Liadoff: 88.
Lieder, 17 polnische, op. 74: 262—263.
Linde, Mme de: 255.
Lind-Goldschmidt, Jenny: 60.
Lipinski: 20.
Liszt, Franz: 4, 9, 13, 16, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 51, 54, 66, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 88, 92, 112, 119, 120, 122, 135, 147, 148, 173, 181, 182, 247, 261, 263, 265, 267, 269, 272, 275, 276, 279, 281, 282, 285, 289, 305, 317, 318.
Lobau, Comtesse de: 202.
Lombroso: 93, 95.
Loti, Pierre: 57.
Lowicka, Fürstin: 8.
Lubecki: 8.
Lucrezia (s. Sand).
„Lucrezia Floriani“ (Sand): 53, 57.
„Ludovic“ (Herold - Halévy): 258.
Lysberg: 74.
Lyszczyński, Dr.: 61.

Maberly, Mlle C. de: 290.
Macready: 60.
„Mädchens Wunsch“: 222, 262.
Maeterlinck, Maurice: 3, 237.
Malfatti, Dr.: 25.
Mallarmé: 226.
Marcello: 66.
Margueritte, Mme Adelasio de: 63.
Mathias, Georges: 36, 37, 64, 74, 82, 121, 148, 207, 263.
Matuszyński, Jan: 4, 18, 24, 37, 38, 59.
Maupassant, Guy de: 94, 113, 243, 246.
Mayer, Charles: 166, 291, 306.
Mazurek (s. Mazurka).
Mazurka in A-moll (op. 7, Nr. 2): 81, 293.
Mazurka in A-moll (op. 17, Nr. 4): 294—296.
Mazurka in A-moll (op. 59, Nr. 1): 302.

Mazurka in As-dur: 86.
Mazurka in As-moll (op. 50, Nr. 2): 301, 302.
Mazurka in As (op. 59, Nr. 2): 301, 302.
Mazurka in B-dur: 291, 306 bis 307.
Mazurka in B-dur (op. 7, Nr. 1): 63, 293.
Mazurka in B (op. 17, Nr. 1): 294.
Mazurka in B-moll (op. 24, Nr. 4): 297.
Mazurka in C-dur: 291, 306.
Mazurka in C (op. 24, Nr. 2): 296.
Mazurka in C-moll (op. 30, Nr. 1): 297–298.
Mazurka in C (op. 33, Nr. 3): 299.
Mazurka in Cis-moll (op. 30, Nr. 4): 298.
Mazurka in Cis-moll (op. 41, Nr. 1): 300, 301–302.
Mazurka in Cis-moll (op. 50, Nr. 3): 301.
Mazurka in Cis-moll (op. 63, Nr. 3): 304.
Mazurka in D-dur: 291, 306.
Mazurka in D (op. 33, Nr. 2): 298–299.
Mazurka in Des (op. 30, Nr. 3): 298.
Mazurka in E (op. 6, Nr. 3): 292.
Mazurka in E-moll (op. 17, Nr. 2): 294.
Mazurka in E-moll (op. 41, Nr. 2): 300, 301.
Mazurka in Fis-moll (op. 6, Nr. 1): 292, 303.
Mazurka in Fis-dur: 291, 306.
Mazurka in G-moll (op. 24, Nr. 1): 296.
Mazurka in Gis-moll (op. 33, Nr. 1): 298.
Mazurka in H-moll (op. 30, Nr. 2): 298.
Mazurka in H-moll (op. 33, Nr. 4): 299.
Mazurkas: 81, 86, 87, 107, 182, 203, 204, 227, 240, 256, 266, 281—307, 319.
Mazurkas, Reihenfolge der: 290.
Mazurka in Fis (Charles Mayer): 306.
Medici-Spada, Marquise Natalie: 84.
Méline: 41.
„Meistersinger, Die“: 114.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix: 12, 33, 34, 37, 39, 76, 89, 141, 149, 155, 193, 248, 257, 261, 287, 309.
Menuett in Gis-moll (Grieg): 190.
Mérimée: 31.
Merck: 26, 276.
Mertke: 120, 121, 122, 220, 224, 236, 263.
Messenhauser, Wenzel: 68.
Meyerbeer, Giacomo: 25, 32, 71, 194, 216, 240, 271, 285, 299.
Michelangelo: 94.
Michelet: 32.
Mickiewicz: 32, 97, 228, 232, 234, 262.
Mikuli, Karl: 74, 81, 88, 120, 121, 122, 125, 128, 130, 131, 132, 140, 144, 145, 157, 160, 166, 190, 208, 224, 230, 234, 285, 291, 296, 306.
Mille, Pierre: 54.
Milton: 101.

Moniuszko: 267.
Monsieur Fritz: 40.
Moreau, Fréderic (s. Flaubert).
Moriolles, Comtesse de: 256.
Morlacchi: 17.
Moscheles: 48, 73, 75, 120, 125, 141, 173, 181, 230, 284.
Moskowa, Prince de la: 35.
Mostowska, Comtesse: 290.
Moszkowski: 88.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 8, 9, 50, 60, 66, 71, 76, 91, 107, 108, 156, 244, 285, 286, 287, 315, 319.
Müller, Mlle Friederike: 259.
Musset, Alfred de: 30, 32, 42, 43, 44, 45, 47, 53, 54, 55.
Musset, Madame de: 43.
Musset, Paul de: 43, 44.

Napier, Admiral: 63.
Napoleon I.: 7, 41, 114.
Newman, Ernest: 11, 93, 247.
Nicodé: 88, 260.
Nidecki: 260.
Niecks: 4, 6, 8, 13, 15, 17, 29, 35, 37, 38, 45, 49, 52, 59, 60, 66, 71, 73, 75, 82, 85, 119, 120, 127, 130, 142, 156, 162, 167, 171, 172, 173, 179, 180, 183, 187, 189, 191, 192, 197, 200, 205, 208, 209, 218, 219, 221, 223, 224, 228, 230, 232, 235, 237, 245, 248, 250, 256, 260, 261, 266, 268, 269, 271, 277, 278, 281, 288, 291, 293, 294, 295, 301, 303, 304, 306, 310, 314, 315.
Niedwiecki: 64,
Niemcewicz: 32.
Nietzsche, Friedrich: 11, 42, 92, 95, 111, 112, 113, 114, 202.
Noailles, Mlle de: 234.
Nocturne in As (op. 32, Nr. 2): 217.
Nocturne in B-moll (op. 9, Nr. 1): 211.
Nocturne in C-moll (op. 48, Nr. 1): 137, 215, 218–219.
Nocturne in Cis-moll (op. 27, Nr. 1): 215, 218.
Nocturne in Cis-moll (op. 48, Nr. 2): 137, 209, 218, 219.
Nocturne in Cis-moll: 222—223.
Nocturne in Des-dur (op. 27, Nr. 2): 137, 216, 217.
Nocturne in E-moll: 221—222, 223.
Nocturne in E-dur (op. 62, Nr. 2): 137, 220—221.
Nocturne in Es (op. 9, Nr. 2): 211—212.
Nocturne in Es-dur (op. 55, Nr. 2): 219.
Nocturne in F-dur (op. 15, Nr. 1): 213, 214.
Nocturne in F-moll (op. 55, Nr. 1): 219.
Nocturne in Fis-dur (op. 15, Nr. 3): 213—214, 221.
Nocturne in Fis-moll: 219.
Nocturne in G-dur (op. 37, Nr. 2): 137, 217—218.
Nocturne in G-moll: 81, 137.
Nocturne in G-moll (op. 15, Nr. 3): 214—215.
Nocturne in G-moll (op. 37, Nr. 1): 217, 218.
Nocturne in H-dur (op. 9, Nr. 3): 213.
Nocturne in H-dur (op. 32, Nr. 1): 216.
Nocturne in H-dur (op. 62, Nr. 1): 137, 220—221.

Nocturnes: 137, 182, 184, 194, 202, 209—226, 288, 292.
Nocturnes, Reihenfolge der: 209.
Nocturnes (Field): 209—210.
Nocturne in B (Field): 217.
Nocturne (Wielhorski): 219.
Nordau, Max: 93, 95, 113.
Nourrit, Adolphe: 32.
Nowakowski: 88.

Obreskoff, Gräfin: 65.
Oginski: 267.
O'Meara, Mlle: 74.
Orlowski: 20, 163.
Orpiszewski: 40.
Osborne: 33, 36, 61, 262.

Pachmann, Wladimir de: 78, 230, 317.
Paderewski, Ignacy Jan: 13, 27, 39, 78, 86, 88, 253.
Paër: 21.
Paganini: 13, 62, 80, 90.
Pagello, Dr. Giuseppe: 42, 43, 44, 53.
Palestrina: 91.
„Papillons" (Schumann): 279.
Paranesi: 123.
Paraphrase (Liszt, Mädchens Wunsch): 262.
Pater, Walter: 94, 97.
Pauer, Ernst: 75, 306.
Peladan, Sar Merodach: 106.
Perikles: 30.
„Perpetuum mobile" (Weber): 278.
Perthuis, Comte de: 290.
Peters: 120, 121.
Peruzzi, Mme: 74.
Philippe, Isidor: 177, 207, 263.
Pixis, Francilla: 35.
Pixis, J. P.: 35, 258, 263.
Plater, Gräfin Pauline: 290.
Pleyel, Camille: 40, 71, 179.
Pleyel, Maison: 81.
Pleyel-Mock, Mme.: 79, 211, 318.
Pleyel & Wolff: 161.
Pleyelklavier: 81.
Poe, Edgar Allan: 13, 94, 97, 201, 214, 255, 317.
Poliński: 223.
Polonais (s. Polonaise).
Polonaise in A-dur (op. 40): 266, 271—272.
Polonaise in As (Eroika, op. 53): 78, 80, 87, 266, 274—275.
Polonaise in As (Fantaisie, op. 61): 77, 266, 271, 275 bis 276.
Polonaise in C-moll (op. 40): 86, 266, 271, 272.
Polonaise in Cis-moll (op. 26): 270.
Polonaise in Es-moll (op. 26, Nr. 2): 266, 270—271.
Polonaise in Fis-moll (op. 44): 77, 84, 266, 272—273, 289, 290.
Polonaise in Ges-dur: 268, 278.
Polonaise in Gis-moll: 277.
Polonaise (op. 3) Alla Polacca für Klavier und Cello: 85, 268, 278.
Polonaise (op. 22) für Klavier und Orchester: 268—270.
Polonaisen: 24, 87, 107, 203, 227, 256, 265—279.
Polonaise (Liszt): 279.
Polonaise in Es (Rubinstein): 279.
Polonaise in D (Wagner): 279.

Potocka, Gräfin Delphine: 65, 66, 74, 83, 84, 85, 206, 254.
Potocki: 8.
Potocki, Arthur, Graf: 12, 83.
Prélude in A-dur (Nr. 7): 189.
Prélude in A-moll (Nr. 2): 185 bis 186, 196.
Prélude in As-dur (Nr. 17): 193.
Prélude in B-dur (Nr. 21): 183, 194—195.
Prélude in B-moll (Nr. 16): 77, 177, 192—193.
Prélude in C (Nr. 1): 184, 185.
Prélude in C-moll (Nr. 20): 183, 194.
Prélude in Cis-moll (Nr. 10): 189—190.
Prélude in D-moll (Nr. 5): 134, 172, 188.
Prélude in D-moll (Nr. 24): 183, 196—197.
Prélude in Des-dur (Nr. 15): 188, 191—192.
Prélude in E-dur (Nr. 9): 183, 189.
Prélude in E-moll (Nr. 4): 71, 182, 186—187, 189.
Prélude in Es-dur (Nr. 19): 194.
Prélude in Es-moll (Nr. 14): 191.
Prélude in F-dur (Nr. 23): 183, 195.
Prélude in F-moll (Nr. 18): 183, 193, 195, 287.
Prélude in Fis-dur (Nr. 13): 196.
Prélude in Fis-moll (Nr. 8): 189, 196.
Prélude in G-dur (Nr. 3): 186 bis 187.
Prélude in G-moll (Nr. 22): 195.
Prélude in Gis-moll (Nr. 12): 190.
Prélude in H-dur (Nr. 11): 190.
Prélude in H-moll (Nr. 6): 71, 180, 188—189, 191.
Prélude in Cis-moll (op. 45): 183, 197.
Préludes: 81, 85, 91, 173, 179 bis 198, 266, 290, 296, 309.
Préludes, Reihenfolge der: 184.
Präludien (Bach): 75, 184.
Procter, Mrs.: 60.
Przybyszewski: 92. 93, 112, 113, 196, 272.
Pudor, Heinrich: 92, 95.
„Puritani, J." (Bellini): 263.

Quincey, De: 317.

Rachel: 47.
Radziwill, Die: 8, 19.
Radziwill, Fürst Anton: 13, 250.
Radziwill, Fürst Valentin: 27, 35, 278.
Radziwill, Prinzessin Elisa: 19.
Ramann, Lina: 120.
Reber, Henri: 71.
Reinecke: 121, 122.
„Reiter vor der Schlacht": 262.
Rellstab: 141, 212, 258, 284, 292, 293.
Rembrandt: 187, 188.
Requiem (Mozart): 156.
Ribot: 99.
Riemann, Hugo: 121, 122, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 143, 144, 149, 152, 153, 156, 157, 161, 165, 166, 170, 175, 185, 186, 187, 192, 193, 195, 196, 197.
Ritter, Theodore: 207.
„Robert le Diable" (Meyerbeer): 261.
Rolla: 23.

Rollinat, Charles: 49.
Rondo in B (op. 12): 258.
Rondo in C-moll (op. 1): 85, 255—256, 258.
Rondo in F (op. 14): 14, 15, 20, 256.
Rondo à la Mazur in F (op. 5): 86, 256.
Rondo (op. 16): 256—257.
Rondo (op. 73): 257.
Rosenthal, Moriz: 78, 86, 178, 205, 207, 252, 263.
Rossetti, Dante Gabriel: 100.
Rossini: 2, 21, 23, 32, 205, 247.
Rothschild, Baron: 35.
Rothschild, Baronin C.: 236.
Rothschild, Baronin Nathaniel: 206.
Rousseau, J. J.: 56.
Rubato: 284—288.
Rubini: 23.
Rubio, Mme: 65, 74.
Rubinstein, Anton: 16, 77, 78, 82, 88, 101, 112, 150, 187, 211, 215, 233, 247, 248, 271, 279, 314.
„Ruinen von Athen, Die“ (Beethoven): 167.
Runciman, John: 91, 127.

Sainte-Beuve: 32.
Saint-Saëns: 88, 112, 132.
Saint-Simon: 31.
Sand, George: 3, 4, 8, 9, 11, 19, 32, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 66, 71, 179, 181, 183, 188, 191, 194, 206, 253, 254, 318.
Sand, Maurice: 46, 49, 56, 180, 311.
Sand, Solange: 49, 52, 56, 65.
Sandeau, Jules: 44, 45.
Sappho: 114.
Sargasso: 202.
Sauer, Emil: 261.
Sayn-Wittgenstein, Fürstin Caroline: 66.
Scarlatti: 76, 205, 243.
Schadow: 37.
Scharwenka, Xaver: 88, 120, 230, 269, 270.
Scheffer, Ary: 31, 35, 82.
Scherzo in B-moll (Nr. 2, op. 31): 86, 112, 287, 311—312, 318.
Scherzo in Cis-moll (Nr. 3, op. 39): 290, 312—313, 314.
Scherzo in E-dur (Nr. 4, op. 54): 313—315.
Scherzo in Es-moll (op. 35): 87, 167.
Scherzo in H-moll (op. 20): 81, 86, 167, 289, 310—311, 313, 314.
Scherzi: 85, 106, 122, 182, 202, 246, 266, 309—315.
Scherzi, Reihenfolge der: 314.
Scherzo (Beethoven): 309.
Scherzo in Es-moll (Brahms): 88.
Schlesinger: 120.
Schmitt, Alois: 25.
Scholtz: 88, 121, 122.
Schott: 306.
Schubert, Franz: 50, 76, 91, 107, 108, 112, 202, 244, 263, 279.
Schuberth: 120.
Schucht, Dr. J.: 307.
Schumann, Gustav: 74.
Schumann, Robert: 31, 37, 38, 39, 50, 89, 91, 105, 108, 110, 111, 131, 146, 147, 150, 154,

159, 168, 181, 189, 193, 202, 205, 206, 217, 219, 225, 228, 231, 232, 234, 241, 244, 245, 247, 248, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 265, 279, 291, 297, 312, 315.
Schwabe, Salis: 61.
Scribner Sons, Charles: 27.
Scriábine: 88.
Seidl, Anton: 260, 270.
Seligmann, Julius: 63.
Sembrich, Marcella: 262.
Shakespeare: 312.
Shelley: 97, 102, 107, 114, 297.
Sikorski: 13.
Skarbek, Anna Gräfin: 5, 7.
Skarbek, Familie: 8.
Skarbek, Fredryk: 7, 10, 40.
Slavik: 26.
Sloper, Lindsay: 74.
Slowacki, Julius: 13.
Soli (s. Solange Sand).
Solomon: 60.
Sonate in B-moll (op. 35): 87, 107, 148, 177, 191, 227, 244, 245—249, 309.
Sonate in C-moll (op. 4): 244 bis 245, 251, 256.
Sonate in H-moll (op. 58): 244, 249—250.
Sonate in G-moll für Klavier und Cello (op. 65): 33, 250, 253.
Sonaten: 243—251.
Sonate in F-moll, Appassionata (Beethoven): 132, 243, 316.
Sonate in Cis-moll (Beethoven): 50, 240.
Sonate in D-moll op. 31 (Beethoven): 168.
Sonate op. 110 (Beethoven): 240.
Sonaten (Beethoven): 229, 255, 315.
Sonate in F-moll (Schumann): 260.
Sonate in Fis-moll (Schumann): 244.
Sonate in Fis-moll (Brahms): 88, 243.
Sonate in F-moll (Brahms): 243.
Sonate (Godard): 245.
Sonaten (Haydn): 241.
Sonaten (Mozart): 244.
Sonaten (Schubert): 242.
Sonaten (Schumann): 243.
Sontag, Henriette: 20, 90.
Souvenir de Paganini in A-moll: 13.
Souzzo, Princesse C. de: 315.
Sowinski: 4, 36.
Spelboerch de Lovenjoul, Vicomte: 41, 42.
Spencer: 94.
Spohr: 17.
Spontini: 12.
Stamaty, Camille: 75.
Steinbrecher, Werner: 74.
Steingraber: 120, 236, 263.
Stern, Daniel (siehe Gräfin d'Agoult).
Stevenson, Robert Louis: 210.
Stirling, Miß Jane: 61, 63, 65, 220.
Stockhausen, Baron: 230.
Stockhausen, Baronin: 225.
Stojowski: 88.
Stradella: 66.
Strauß, Johann: 203.
Strauß, Richard: 275.
Streicher, Friederike: 74, 288.
Suite in H-moll (Bach): 279.
Sutherland, Herzogin von: 60.
Swinburne: 94, 106, 114.

Symonds, John Addington: 31.
V. Symphonie (Beethoven): 168.
Symphonien (Beethoven): 124, 286, 287, 309.
Symphonien (Mozart): 287.
Szmitkowski, Léon: 290.
Szop: 6.
Szopen: 6.
Szopen, Fryderyk: 294.
Szulc: 4, 6, 294.

Taine: 56.
Tarantella in As (op. 43): 81, 87, 182.
Tarnowski, Graf: 12, 13, 26, 66, 84, 182.
Tausig, Karl: 16, 77, 78, 81, 161, 207, 218, 223, 224, 225, 238, 239, 240, 248, 250, 251, 252, 275, 316.
Tellefsen, Thomas: 74, 120, 121, 129, 130, 131, 132, 166.
Thackeray: 60.
Thalberg: 25, 32, 36, 37, 79, 88, 157, 170, 171, 263.
Thiers: 32.
Thompson, Vance: 93, 272.
Thoreau: 106.
Titus (s. Wojciechowski).
Tokkata: 177, 185.
Tokkata (Czerny): 159.
Tokkata (Schumann): 131, 159.
„Ton, Ein“ (Cornelius): 187.
Trauermarsch in B-moll: 71, 87, 202, 245, 247—248.
Trauermarsch in C-moll: 261.
Trauermärsche, Drei (Beethoven, Wagner, Chopin): 247.
Trio in G-moll (op. 8): 250 bis 251, 253.
„Tristan und Isolde“: 144, 189.
Tschaikowsky: 112, 203, 263, 283, 296, 298.
Turgenjeff: 65.

Uhland: 37.
Ujejeski: 300.
„Ulalume“ (Poe): 214.
Undine (Mickiewicz): 234.

Variationen „La ci darem la mano“ (Don Juan, op. 2): 14, 19, 85, 244, 256, 257 bis 258.
Variationen in E: 258.
Variationen: 255—259, 292.
Velasquez: 111.
Verlaine, Paul: 97, 104, 226.
Veyret, Mme. de: 275.
Viardot-Garcia: 49, 60, 299.
Vigneron: 82, 263.
Vigny, Alfred de: 32, 102.
Voigt, Henriette: 148.
Voltaire: 50.

Wagner, Cosima: 41.
Wagner, Richard: 10, 11, 17, 25, 30, 48, 51, 60, 86, 91, 92, 93, 99, 100, 101, 106, 111, 112, 114, 138, 174, 189, 244, 247, 276, 279.
Walewski, Graf: 7.
Walkley, A. B.: 53.
„Wallenrod, Konrad“: 229.
Walzer in As-dur (op. 42): 205—206.
Walzer in As: 207.
Walzer in As (op. 34, Nr. 1): 204.
Walzer in A-moll (op. 34, Nr. 2): 204, 205.
Walzer in Cis-moll (op. 64, Nr. 2): 207, 304.

Walzer in Des (op. 64, Nr. 1): 84, 87, 174, 206—207.
Walzer in Des-dur (op. 70): 208.
Walzer in E-dur: 208.
Walzer in E-moll: 208.
Walzer in Es (op. 18): 85, 204.
Walzer in F-dur (op. 34, Nr. 3): 204—205.
Walzer in F-moll (op. 69): 208.
Walzer in F-moll (op. 70): 208.
Walzer in Ges (op. 70): 208.
Walzer in H-moll (op. 69): 208.
Walzer: 87, 202—208, 210, 227, 301.
„Was ein junges Mädchen liebt“: 262.
Weber, Carl Maria von: 50, 76, 243, 250, 257, 272, 277, 278, 279.
Weiß: 56.
„Weiße Dame, Die“: 14.
Weitzmann: 81.
Wenzel: 39.
Wernik, Casimir: 74.
Whitman, Walt: 94.
Wieck-Schumann, Clara: 34.
Wiélhorski, Graf: 219.
Wieniawski: 88.
Wiesiolowska, Frau: 10.
Willeby: 163, 167, 172, 183, 185, 187, 215, 218, 230, 232, 261, 272.
Winterhalter, Franz: 82.
Witwicki, E.: 290.
Witwicki, Stephan: 262.
Wodzińska, Marie Gräfin: 39, 40.
Wodziński, Graf: 22, 40.
Wodzińskis, Die: 39.
Wójcicki: 6.
Wojciechowski, Titus: 18, 20, 23, 24, 33, 35, 59, 119, 258.
Wolff, Edouard: 19, 121.
Wood, Muir: 62, 63.
Wordsworth: 102.
Worte, Eduard: 67, 68.

Żal: 81, 288—290.
Zaleski, Bogdan: 262.
Zarembski: 88.
Zeleński: 299.
Zelter: 12.
Zieliński, Jaroslaw de: 83.
Zola, Emile: 30.
Żywny, Adalbert: 8, 9.

Zakłady Słowarzyszenia I. F. C.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

GEORG MÜLLER VERLAG · MÜNCHEN

FRANZ SCHUBERT

DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS UND SCHAFFENS

Herausgegeben von Otto Erich Deutsch

Band II/I

DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS

Band III

SEIN LEBEN IN BILDERN

*

Eine kleine Auswahl aus den Dokumenten bilden:

FRANZ SCHUBERT

BRIEFE UND SCHRIFTEN

Mit den zeitgenössischen Bildnissen, drei Handschriftproben und anderen Beiträgen

Herausgegeben von Otto Erich Deutsch

*

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DIE BRIEFE MOZARTS UND SEINER FAMILIE

Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair

Vier Textbände und ein Illustrationsband

GEORG MÜLLER VERLAG · MÜNCHEN

AUGUST HALM

VON ZWEI KULTUREN DER MUSIK

*

DIE SYMPHONIE ANTON BRUCKNERS

*

VON GRENZEN UND LÄNDERN DER MUSIK

RUDOLF LOUIS

ANTON BRUCKNER

Mit 11 Abbildungen und Notenanhang

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT

VERTRAUTE BRIEFE

Herausgegeben von Gustav Gugitz

Zwei Bände mit 62 Bildbeigaben

Eine der wichtigsten und geschätztesten Quellen zur Geschichte des Wiener Musiklebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Genie Beethoven im Mittelpunkt.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

120-

1841
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
B/1



Chopin
(Nach einer zeitgenössischen Lithographie)

CHOPIN

DER MENSCH/DER KÜNSTLER

VON

JAMES HUNEKER



1921

MÜNCHEN VERLEGT BEI GEO