CHOPINS

GRÖSSERE WERKE

Von

J. KLECZYNSKI

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel
Leipzig 1898

Autoriseret Udgave
for Danmark, Norge og Sverige
Skandinavisk Musikforlag

.

isen,

odes».



FR. CHOPIN.

Chopin's grössere Werke.

Praeludien, Balladen, Nocturnes, Polonaisen, Mazurkas.

Wie sie verstanden werden sollen.

Von

J. Kleczynski.

Einschliesslich Chopin's Notizen zu der: «Méthode des Méthodes».

Ins Deutsche übertragen

von

A. C. H.....

Herausgegeben

von

Natalie Janotha,
Königlich preussischer Hofpianistin.

Mit 3 Portraits und 1 Facsimile.

Leipzig 1898
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Mit Genehmigung des Verlegers der englischen Ausgabe
William Reeves in London.

INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA
Zbiory Słowarzyszenia L.F.C.
1978
C1/332

Mit besonderer Erlaubnis

Ihrer Königlichen Hoheit

der Frau Prinzessin Christian von Schleswig-Holstein
Prinzessin Helena von Grossbritannien und Irland

gewidmet

von

der Herausgeberin.

INHALT.

Seite

Vorwort VII

Notizen zur »Methode der Methoden« 3

I. Vortrag 7

II. Vortrag 31

III. Vortrag 45

Illustrationen.

Chopin's Portrait nach einem Ölbilde.

Portrait der Fürstin M. Czartoryska.

Chopin's Portrait nach einer Skizze.

Facsimile der Mazurka in Cdur.

The RT. HON. W. E. GLADSTONE to his Daughter Mrs. DREW:

"I am extremely glad to hear that Miss Janotha is giving her aid to the Interpretation of Chopin, whom she so deeply venerates, for I feel sure, that no one living is more competent to do it."

»Es freut mich ausserordentlich, zu hören, dass Frl. Janotha bei der Interpretation von Chopin, für den sie solch' hohe Verehrung hegt, ihre Hilfe leiht; denn ich bin überzeugt, dass Niemand unter den Lebenden hierzu geeigneter ist!«

"Read it with the greatest pleasure and interest. . . . The book is also delightful in its get up. In this respect more especially the portraits caused me much pleasure. The lovers of Chopin owe you a debt for the publication. As one of those, who have ventured to write a biography of the great master I read with deep interest and noted carefully the information given in the paper concerning Chopin's birth."

F. NIECKS.

»... Las es mit dem grössten Interesse und Vergnügen. Das Buch ist auch reizvoll in seiner Ausstattung. In dieser Beziehung haben mir besonders die Portraits Freude verursacht. Die Chopin-Verehrer sind Ihnen für die Veröffentlichung zu Dank verpflichtet. Als einer von Jenen, welche es wagten, eine Biographie des grossen Meisters zu schreiben, las ich das Buch mit tiefem Interesse und notierte sorgfältig die Information, die Chopin's »Geburt« betreffend darin gegeben ist.

F. NIECKS.

Beide Briefe beziehen sich auf die englische Ausgabe.



VORWORT.

Allen Musikstudierenden wird die Veröffentlichung von Kleczynski's letzten Vorträgen, die in Warschau 1883 erschienen und in des Autors Geburtsland hoch geachtet sind, von Interesse sein.

Der folgende Brief war von der Fürstin Marceline Czartoryska, der erlauchten Freundin und Schülerin Chopin's, bei Gelegenheit einer früheren Serie von Vorträgen an den Verfasser derselben gerichtet, und voller Hochschätzung, ist er eine genügende Introduktion für jedes Werk über Chopin. — «Monsieur Kleczynski, Vos belles pages sur l'oeuvre de Chopin m'ont vivement interessée, et non moins vivement charmées, elles seront, je n'en doute pas, un très utile complément à l'étude d'un maitre admirable, dont la connaissance se répand chaque jour d'avantage; à vous Monsieur le grand mérite d'en faire jaillir la compréhension. Veuillez recevoir l'expression de mes sentiments les meilleurs. — Princesse M. C.»

Das Titelbild Chopin's ist nach einem Ölbilde gemacht, welches im Jahr 1847—48 Anton Kolberg, ein polnischer Portraitmaler und Freund Chopin's, in Paris nach dem Leben

von ihm angefertigt hatte. Das richtige Datum von Chopin's Geburtstag, nach den neu aufgefundenen Dokumenten, ist der 22. Februar 1810, sein Tauftag der 23. April 1810.

Das MS. der Mazurka in C dur hat einen, von den der anderen veröffentlichten, abweichenden Schluss. »Die polnischen Worte bedeuten: endet mit einem Triller«. Das MS. von Chopin's «Méthode des Méthodes», für welche «les trois Nouvelles Etudes» komponiert waren, erhielt die Fürstin M. Czartoryska nach Chopin's Tode von dessen Schwester, und sind beide MSS. jetzt im Besitze der Herausgeberin.

Die Skizze Chopin's ist von Winterhalter.

Notizen zur „Methode der Methoden".

Notizen zur „Methode der Methoden“.

Der Ausdruck der Gedanken durch Klänge, die Manifestation der Empfindungen durch diese Klänge, die Kunst sich durch Klänge (Töne) zu offenbaren ist »Musik«. Der unbestimmte menschliche Laut ist der unbestimmte Klang, die unbestimmte Sprache ist die Musik.

Das Wort entstand aus dem Klange — der Klang war vor dem Worte. — Das Wort ist eine gewisse Modifikation des Klanges. Klänge benutzt man, um Musik zu machen, wie man Worte braucht, eine Sprache zu bilden.

Es handelt sich hier nicht um die Frage des musikalischen Gefühls oder Stils, sondern einfach um die technische Ausführung — Mechanismus — wie ich es nenne. Ich teile das Studium dieses Mechanismus in drei Teile ein:

1) Den beiden Händen zu lehren die Noten in der Entfernung von einer Taste, von einem oder einem halben Ton zu spielen; — die chromatische, diatonische Tonleiter und den Triller.

Da keine abstrakte Methode existiert, um dies Studium zu verfolgen, so ist alles, was man thun kann, um die Noten

eines ganzen oder halben Tons Entfernung zu spielen, Zusammensetzungen oder Bruchstücke von Tonleitern anzuwenden oder Triller zu üben.

2) Dann die Noten von mehr als einem oder einem halben Ton, anfangend mit der Entfernung von anderthalb Ton; die Octave getheilt in kleine Terzen, in Folge dessen jeder Finger einen ganzen Ton beanspruchend; und den vollkommenen Accord in seinen Umkehrungen.

3) Die doppelten Noten, (in zwei Stimmen). Terzen, Sexten, Octaven.

Unnötig ist es, das Studium der Tonleitern mit C dur zu beginnen, welche am leichtesten zu lesen, aber am schwersten zu spielen ist, da sie der Stütze entbehrt, die die schwarzen Tasten gewähren. Es wird gut sein, zu allererst die Ges dur Tonleiter zu spielen, welche die Hand regelmässig leitet, indem sie die langen Finger für die schwarzen Tasten benutzt. Der Studierende gelangt dann fortschreitend zur C-dur Tonleiter, indem er immer einen Finger weniger für die schwarzen Tasten braucht.

Der Triller würde mit drei Fingern gespielt werden, oder, als eine Übung, mit vier Fingern.

Die chromatische Tonleiter würde mit dem Daumen, dem zweiten und Mittelfinger, ebenso mit dem kleinen, dem vierten und dem Mittelfinger geübt werden.

In Terzen, Sexten und Oktaven benutze man stets dieselben Finger.

Niemand bemerkt eine Ungleichheit des Tones einer sehr schnell gespielten Tonleiter, wenn sie in gleichmässigem Tempo gespielt ist.

Es scheint mir, dass der Zweck eines gut ausgebildeten

Mechanismus nicht der ist, alles mit gleichmässigem Ton zu spielen, sondern eine schöne Art des Klanges gut zu nuancieren.

Lange Zeit hindurch hat man gegen die Natur gehandelt, indem man jedem Finger die gleiche Kraft zu geben versuchte; da jeder Finger verschieden gebildet ist, wäre es besser nicht zu vernichten, sondern im Gegenteil auszubilden: den Reiz des Anschlages, welcher jedem Finger eigen ist. Jeder Finger hat die Kraft, welche seiner Bildung entspricht.

Der Daumen hat die grösste Kraft, indem er der stärkste und freiste ist. Dann der fünfte Finger als Stütze an der äussern Seite der Hand. Der Mittelfinger ist die Hauptstütze der Hand, durch den zweiten mit gefördert. Endlich kommt der vierte, der schwächste unter ihnen. Diesen siamesischen Zwilling, der mit dem Mittelfinger durch ein und dasselbe Band verbunden ist, versucht man mit aller Macht unabhängig vom dritten zu machen. Sache der Unmöglichkeit und Gott sei Dank unnötig!

Es giebt so verschiedene Klänge wie es Finger giebt. Die Aufgabe ist: einen guten Fingersatz zu brauchen.

Die Bewegung des Handgelenks beim Spielen ist dem Atemholen beim Singen in gewisser Beziehung vergleichbar.



FR. CHOPIN.

I. VORTRAG.

In meinen früheren Vorträgen über Chopin*) erwähnte ich den Wunsch, eine Spezial-Analyse von jedem Werk dieses Meisters zu machen. Diese Analysen, als bestimmte Richtschnur, und besonders zu Privatstudien angewandt, dürften von grossem Nutzen sein. In gegenwärtigem Werk ist es nicht beabsichtigt, jede einzelne der Chopin'schen Kompositionen zu analysieren; indes wollen wir uns mit den wichtigsten und charakteristischsten seiner Meisterwerke beschäftigen und versuchen, die Eigentümlichkeiten, die ihnen alle innewohnen, herauszufinden. Auf diese Weise können wir den Bewunderern und massgebenden Kritikern des Chopin'schen Genius von einigem Nutzen sein, und wenn wir den Ausdruck brauchen wollen — dem Thurm seines Ruhmes einen neuen Baustein hinzufügen. In einigen der früheren Vorlesungen hatte man das Bestreben, die bemerkenswerten Charakteristiken der Werke Chopin's herauszufinden, das beständige legato, ihre Einfachheit (wobei reiche Phantasie in keiner Weise ausgeschlossen), ihren Melodienreichtum, das anmutige rubato und die in gehörigen Grenzen

*) Die Werke Chopin's und ihre richtige Interpretation.

gehaltnen Gefühle und Leidenschaften, während wir in Bezug auf den technischen Teil von Chopin's Werken bemerkten, dass Interpreten dieses Komponisten mehr vielleicht als jene irgend eines andern Tondichters eines Anschlags von ausgezeichneter Schönheit bedürfen. Es ist nur eine glückliche Vereinigung der vorher genannten Eigenschaften, die solche ideale Ausführung, der wir bisher noch nicht begegnet sind, hervorbringen kann. Der Gebrauch des Pedals, oder besser, beider Pedale ist in diesem Fall ein Punkt von grösster Wichtigkeit.

Als ein Ganzes stellen uns die Werke Chopin's das Klavier in seiner edeln Grösse hin, als ein Instrument voller Poesie und Klarheit des Tons, mit einer Melodie, welche der der menschlichen Stimme entspricht. Die wunderbare Mannigfaltigkeit der Eigenschaften von Chopin's Muse ist in seiner As dur-Etüde (Op. 25 Nr. 1) gut gekennzeichnet.

Das fliessende legato, in der ersten Stelle so durchaus gesangreich (vocal) durch gleitende Finger hervorgebracht, und der fast beständige — d. h. beständig wechselnde — Gebrauch des Pedals, die Lieblichkeit der Cantilene, wodurch die Töne erst zart, dann mehr und mehr klar markiert, mit einem rieselnden Murmeln sich fort und fort bewegen, all dies sind bezeichnende besondere Charakteristiken Chopin's.

Man sagt, dass Chopin einem seiner Schüler die Art, in welcher diese Studie ausgeführt werden muss, folgendermassen erklärte: »Denke Dir«, sagt er, »einen kleinen Hirten, der beim Herannahen eines Sturms Zuflucht in einer friedlichen Grotte sucht. In der Entfernung rauscht Wind und Regen, während der Hirt ruhig eine Melodie auf seiner Flöte spielt.«

Jedermann weiss, dass ohne anmuthigen geübten Anschlag ein schönes legato nicht erreicht werden kann. Diese edle Rundung des Tons, welche der Sänger durch sanftes Atmen durch die Kehle, der Violinspieler durch einen geschickten leichten Druck des Bogens erzielt, wird von dem Klavierspieler durch einen Druck der Finger, der sanft und nicht gezwungen sein darf, bewerkstelligt und falls eine stärkere Note erforderlich ist, durch die Elastizität des Arms, zum Unterschied der Anwendung von Gewalt oder Schwere*).

Es möchte zuerst so scheinen, als ob diese Betrachtung über das Klavierspiel im Allgemeinen hier entbehrt werden könnte. Dem ist aber nicht so. Kein Autor verliert so viel durch den Mangel eines schönen Tons, als Chopin, der nicht oft plötzliche Accente anwendet und wegen der besonders fliessenden und gleichmässigen Art seiner Kompositionen von seinem Interpreten eine grössere Vervollkommnung der Nüancen, eine grössere Poesie jeder Note erfordert. In diesem Sinne ist Schumann der einzige Komponist, der ihm etwas ähnlich ist.

Über den Gebrauch des Pedals in Chopin's Kompositionen wie den andrer Komponisten möchte ein besondrer Vortrag gehalten werden. Hans Schmidt vom Wiener Konservatorium hat speziell über diesen Gegenstand eine Reihe von Vorträgen in Buchform veröffentlicht. Eine Durchsicht dieses einen Werkes wird vollkommen genügen, um zu zeigen, dass die Theorie des Pedals, selbst in einigen der besten Werke über musikalischen Vortrag, sehr unvollkommen behandelt ist. Das Pedal, beim Klavier ein so wichtiger Vermittler, um des Komponisten Gedanken klar zu machen und den Ton plastisch zu gestalten, wird durch unsichern Gebrauch, wie Schmidt es selbst ausdrückt, einem nassen Schwamm ähnlich, der roh über ein schönes Gemälde gleitet. Man erinnert sich dabei an Talleyrand's Ausspruch über die Sprache: »die dem Menschen gegeben, um seine Gedanken zu verbergen«; denn das Pedal scheint einem grossen Teil
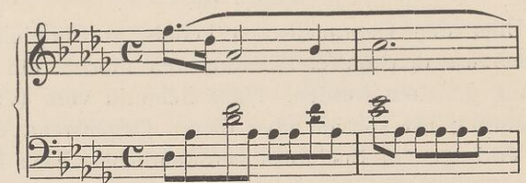
*) Für ein Studium das Thema: »Ton« betreffend, siehe den zweiten der früher veröffentlichten Vorträge.

von Klavierspielern nur zu diesem Zweick gegeben zu sein. Einige Bemerkungen mit Rücksicht auf das Pedal werden also im Allgemeinen und Besondern an dieser Stelle hier am Platze sein.

Zu bemerken ist, dass nicht allein zwei verschiedene Harmonien bei zwei verschiedenen Schlüsseln dissonieren, sondern als Thatsache festzustellen, dass zwei, zu ein und demselben Akkord gehörige Klänge nicht im Pedal vereint werden sollten, wenn sie als einzelne Note Melodie hervorbringen; denn in diesem Falle würden die Klänge, zusammen gehört, ein augenblickliches Duett ergeben, welches ein dritter Klang zu einem Terzett u. s. w. machen würde.

Als Beispiel wollen wir den Anfang des wohlbekannten Prélude in Des dur nehmen.

Nr. 1.



(a) P - - - - - - ✻ (falsch).
(b) P - ✻ P - - ✻ (richtig).
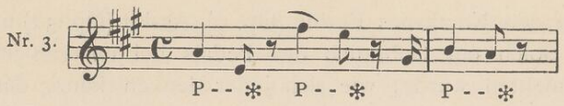
In dem ersten Fall (a) würde der Eindruek auf das Ohr folgendermassen sein:

Nr. 2.



welches gewiss weder mit der Absicht des Komponisten, noch mit gutem Geschmack in Übereinstimmung ist. Es sollte wie bei (b) gespielt werden. Ähnlich müsste in dem vierten Nocturne von Field (A dur) das Pedal umgeändert werden, also so:

Nr. 3.
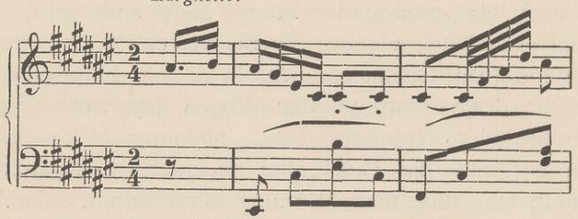


P - - ✻ P - - ✻ P - - ✻

In Chopin's Werken, wie in denen, fast aller anderen Komponisten finden wir viele ganz falsche Pedalzeichen. Der Anfang des Nocturnes in Fis dur ist ein solcher Fall.

Larghetto.

Nr. 4.



(a) Ped. - - - ✻ P - - - ✻
(b) P - - ✻ P - - ✻ P - - - ✻

Wenn wir die Melodie wirkungsvoll machen wollen oder, wie die Phrase heisst: »die Malerei des Bildes«, müssen wir dem (b) gemäss spielen.

In solcher Art das Pedal zu bezeichnen, wäre ein Versehen der Komponisten; obgleich sie vielleicht, beeinflusst durch den schwachen Ton der Flügel jener Zeit — um deren Klang zu verstärken und anhaltender zu machen — das Pedal öfters benutzten, als es unsere modernen Instrumente nöthig haben. Sicher ist's, dass vor fünfzig Jahren jener Takt des Nocturnes, in dem das Pedal, wie man es uns in (a) zeigt, angewandt ward, dem Ohr angenehm klang, während heut zu Tage eine solche Ausführung die wundervolle Melodie all ihrer Anmut berauben würde. Dasselbe mag bezüglich jeder Komposition gelten, bei der das Pedal (wenngleich in Übereinstimmung mit den Regeln) zu oft angewandt wird,

wie in den Nocturnes Es dur (Op. 9), As dur (Op. 32) und so fort. Solch ein Gebrauch des Pedals bei unseren jetzigen Instrumenten würde, wie sich jeder denken kann, das Ohr beleidigen.

Ein fortwährender, wenngleich gedämpfter Gebrauch des Pedals bringt eine Art Geräusch, oder genauer: Getöse hervor, das, an Kraft zunehmend, die vorgetragene Melodie mit einer gewissen Atmosphäre von Trivialität umgiebt. Diese Trivialität liegt in dem monotonen Geräusch des Pedals, das (selbst wenn es nicht mit wachsender Stärke angewandt wird) doch sowohl ermüdend, als das Thema verschleiernd, wirkt, welch letzteres (das Thema nämlich) in diesem Falle einem Boote gleicht, das von stürmischen Wogen gepeitscht wird. Zum Beweise der Wahrheit dieser Meinung sollte festgestellt werden, dass das Pedal, bei geeigneter Gelegenheit angewandt, eine ungeheure Wirkung hervorbringt, sobald es von einem geschickten crescendo begleitet ist*) und so die ganze Passage majestätischer und farbenreicher macht. Der beständige Gebrauch des Pedals führt in der Mitte der Mazurka A moll Op. 17 ein machtvolles crescendo ein, und gegen das Ende zu ist das Pedal sogar eine ganze Anzahl von Takten hindurch in Anwendung. Dieselbe Wirkung hat der Mittelteil des Des dur — Prélude und der Oktaventeil der Polonaise Op. 53. All jene Effekte des Pedals, der Phrasen, des rubato mit den ihnen gegebenen bestimmten Formen vereinen sich, um in Chopin's Kompositionen solch ein glückliches Ganze hervorzubringen, dass eine besondere Analyse hier unerlässlich ist.

Mit den Nocturnes zu beginnen: Der erste Komponist, der diese musikalische Form einführte, war, wie wohlbekannt, John Field; aber Chopin war's, der sie vervollkommnete und ihr tiefere Bedeutung verlieh. Durch sichere und gründliche

*) Hans Schmidt über das »Pianoforte-Pedal«, S. 57.
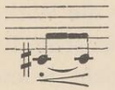
Kenntnis der Nocturnes erlangt man einen Schlüssel, die Geheimnisse der andern noch grossartigeren Werke des Meisters zu erschliessen. Die Art, in der er eine Cantilene mit zarter Anweisung für die Wirkung des Instrumentes einführt, ist eine charakteristische Eigenart Chopin's. Dessen ungeachtet wollen wir nicht jedes der Nocturnes hier analysieren, sondern unsre Aufmerksamkeit nur einigen, mehr typischen, schwierigen und demgemäss wichtigeren zuwenden.

Das Nocturne in Fis dur (Op. 15 Nr. 2) stellt einen bemerkenswert charakteristischen Typus der ersten Jugend Chopin's dar; das Des dur-Nocturne (Op. 27) zeigt uns den Komponisten in der vollen Entwickelung seiner jugendlichen Träume und Schwärmerei und das C moll-Nocturne (Op. 48) schildert uns erhabene Leiden und tiefe Seelenangst, das Ergebniss eines längeren innerlicheren Lebens. In dem Fis dur-Nocturne findet der Spieler Gelegenheit zur Entfaltung seiner Intelligenz durch die Art, in der er das erste Ais spielt. Chopin tritt hier plötzlich, ohne jede Introduktion in die Mitte seines Thema's: Wie mit Ais in diesem Nocturne, so verhält es sich auch mit der Anfangsnote Es, welche sich in der schon erwähnten As dur-Studie befindet. Jede derselben erfordert einen gewissen Accent, einen gewissen Druck der Finger, dadurch anzeigend, dass es der Beginn eines ausdrucksvollen Gedankens ist, der den Ausbruch eines Gefühls in uns erregt, ähnlich einer bis über den Rand gefüllten überfliessenden Schale.

Vor kurzer Zeit hat ein wohlbekannter Künstler, J. Wieniawski, beim Hören der Anfangsnote, mit ihrem richtigen Accent angeschlagen, sofort gewusst, welche Komposition es sei. Diese erste Phrase des Nocturnes ist in der That wundervoll, von dem hohen Ton an, zu welcher wir mit einem crescendo aufsteigen
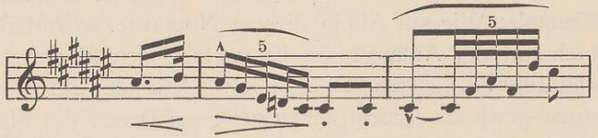
Nr. 5. 

um gedankenvoll bis Cis herabzufallen. In der zweiten Hälfte des Takts, bei den beiden andern Cis
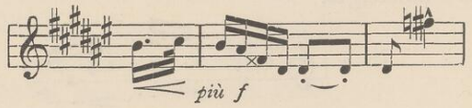


wächst die Kraft, bis sie bei dem noch hinlänglich starken Accent des ersten Cis im folgenden Takt ruht. Dann endet sie mit einer sanften Passage, welche anmutig aufsteigt. Dieser ganze Satz gleicht einem Blumenkelch, der sich an einer Seite in schönem Bogen herabsenkt und an der anderen mit noch lieblicherer Anmut seine Blätter emporrichtet. Es ist nicht ohne Grund, wenn wir diesen Satz besonders beschreiben, da die Beschreibung zu unserem Studium bald notwendig sein wird; denn in der That ist unmittelbar darauf derselbe Gedanke, nur in reicherer Form, dargestellt.

Nr. 6.



In dieser Gestalt bleibt, wie man beobachten kann, der allgemeine Gedanke derselbe, obwohl mehr Wärme des Gefühls und sogar mehr Kraft angewandt werden muss; denn die Wiederholung, der wir begegnen, ist eine derer, die nicht mit verminderter Macht endet, sondern Begeisterung entwickelt. Derselbe Satz erscheint noch ein drittes Mal in einer höheren Stufe der Tonleiter,
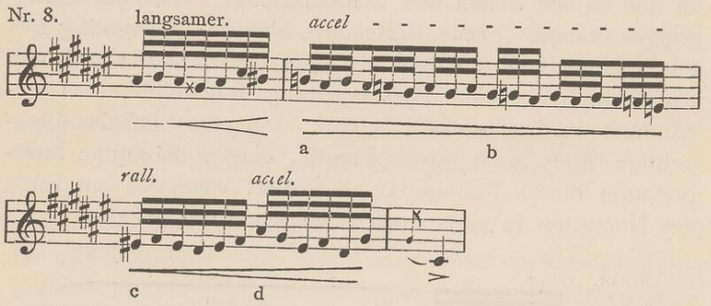
Nr. 7.



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

deshalb noch kraftvoller, bis er mit einer Intensivität von Gefühl bei Fis im sechsten Takt seinen Höhepunkt erreicht und erst von diesem Punkt aus, durch die beiden folgenden Takte hindurch, in einer ebenso anmutigen als logischen Weise zu dem ersten piano zurückkehrt. Einige Klavierspieler nehmen bei der Wiederholung des Themas im neunten Takt das zweite Pedal, um ein noch grösseres piano zu erzielen. Dies scheint, meiner Meinung nach, ganz verständig zu sein; ich selbst wende zwar keinen ausnahmsweisen Druck an, würde aber dem Spieler, der die gesteigerte Kraft vorzieht, erlauben, es zu thun. Hier, bei der Wiederholung des Themas, bemerken wir, wie durchaus notwendig es ist, den Charakter zu studieren, da wir sonst unfähig sein würden, die reizvolle Verzierung, die den elften Takt umgiebt, wiederzugeben:

Nr. 8.
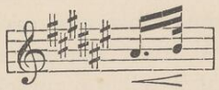


Ein Blick auf die vom 9.—16. sich ausdehnenden Takte genügt, um zu zeigen, dass sie eigentlich nur eine Wiederholung der Takte 1—8 sind. Deshalb ist die besagte Passage im elften Takt nichts weiter als der dritte, nur unendlich bereicherte Takt. Es ist also klar, dass wir ihn in gleicher Weise spielen müssen. Dann erfordert die Gruppe:

Nr. 9.
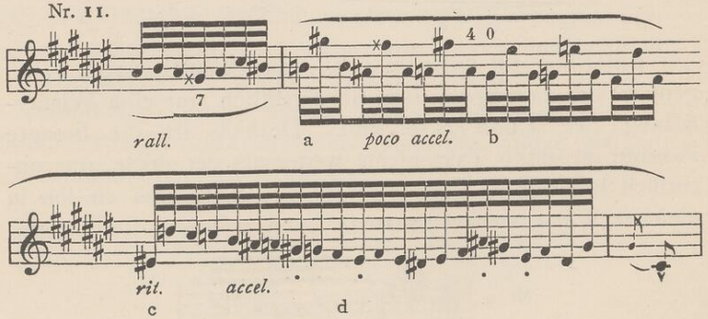


dasselbe crescendo anzuwenden, wie in Übereinstimmung mit der kurzen Note.

Nr. 10.



Folglich müssen wir besagte Passage in zwei Hälften teilen, von denen die eine fällt, die andere steigt. In gleicher Weise wird uns ein wenig Intelligenz zeigen, dass der Hauptpunkt als wenn es das Innere des Blumenkelches wäre, von welchem aus die sich herabsenkende Linie wieder zu steigen beginnt, die 19te Note Eis sein wird. So würden wir also in der ersten, der fallenden, Hälfte achtzehn, in der zweiten, der steigenden, zwölf Noten haben. Es muss uns nicht überraschen, wenn, — wie wir vorhin sagten, die beiden Linien an den beiden Seiten des Blumenkelches verschiedene Biegungen haben. Diese Einteilung wird uns gleichzeitig den Punkt bezeichnen, an dem der Bass eintritt, wo vier Noten Sechzehntel) in der Bassbegleitung folgendermassen genommen werden: — — a, b, c, d. Derselbe einfache folgerichtige Blick wird uns befähigen, eine vollkommne Interpretation dieser Passage zu erreichen, wenn sie am Ende des Nocturnes in einer noch reicheren Form auftritt
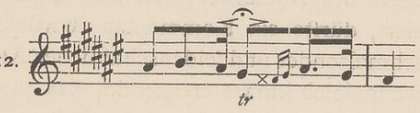
Nr. 11.



wobei 40 Noten in folgender Art gespielt werden: — 9, 9, 10 und 12 — wie es die Buchstaben a, b, c, d ausdrücken.

Diese Methode müsste bisweilen in den Passagen der Chopinschen Musik angewandt werden, deren Wichtigkeit eine organische, keine zufällige ist. Diese Passagen stellen eine bereicherte Melodie und nicht blosse Geringfügigkeiten dar. Überdies müssen wir in Erinnerung bringen, dass die charakteristischsten Züge des Chopinschen Genius solcher Art sind, dass eine Gleichmässigkeit der Ausführung beim Spielen der Passagen inkorrekt wäre. Es ist deshalb nötig, abgesehen vom Verstärken und Mindern der Kraft, die Passagen durch Hinzögern oder Beschleunigen zu variieren, wobei wir bedenken müssen, dass gegen das Ende ein beschleunigtes Tempo eintreten muss (siehe die früheren Vorträge, S. 60, 61). Nachdem wir diese Eigentümlichkeit erwähnt haben, — welche von äusserster Wichtigkeit ist, da sie der Schlüssel zu allen Nocturnes — können wir über das Andere rascher hinfortgehen. Nach dem langen Triller

Nr. 12.
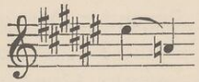


der willkürlich bis zu fermato ausgedehnt werden kann, beginnt es mit vergleichsweiser Langsamkeit, eilt dann vorwärts und sinkt am Ende des ersten Teils zu ruhigem Tempo zurück. Im zweiten Teil nimmt die Melodie eine entgegengesetzte Richtung. Sie steigt langsam

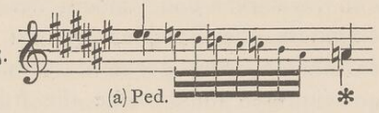
Nr. 13.



und sinkt plötzlich herab

Nr. 14. 
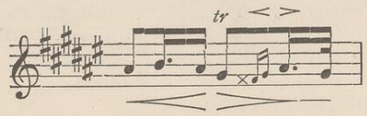
Dann giebt die kleine chromatische Tonleiter das Fallen der Stimme leicht wieder und ahmt vortrefflich das Vokal-Portamento oder das Gleiten der Finger über die Saiten der Violine nach. Meiner Meinung nach ist der Reiz und die Phantasie noch grösser, wenn wir in dem Moment, da die Tonleiter abwärts geht, die höhere Note beibehalten

Nr. 15. 

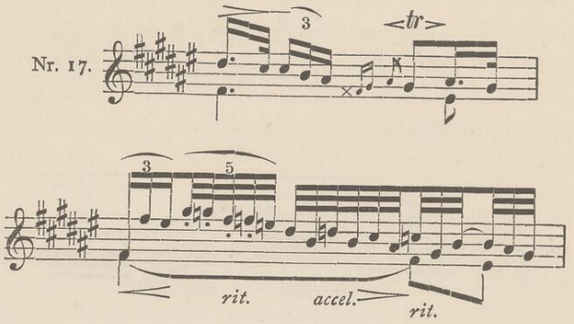
und sie erst bei dem letzten Ton des Falls frei geben.

Das Pedalnehmen, bei (a) anschaulich gemacht, erhöht noch die Schönheit der ganz eigenartigen Wirkung. Bei dem Mittelteil des Nocturnes, der sich durch Ruhelosigkeit charakterisiert, dürfte ein Kommentar überflüssig sein.

Sein schmelzender und leidenschaftlicher Anfang, sein verschärftes, wenngleich kurzes crescendo, das plötzliche Sinken bis zum pianissimo lässt es einer stürmischen Episode in dem ausströmenden friedlichen Leben einer jugendlichen Seele gleichen. Das erste Thema kehrt wieder und mit ihm die Ruhe und Eleganz, die dem verfeinerten Chopin eigen ist. Indem wir den Satz von acht Takten in dem wiederholten Thema beenden, begegnen wir einer Eigentümlichkeit, die wert ist, notiert zu werden. Das Ende hat die vorhin angewandte Form:

Nr. 16. 

aber statt zu enden, ist dieser Takt zweimal in einer immer reicheren Weise wiederholt.
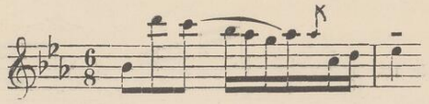
Nr. 17. 

Der Ausdruck muss deshalb mit kleinen Variationen derselbe sein, und dies Faktum wird dem Klavierspieler die Ausführung des letzten Taktes erleichtern, der nicht in die Länge gezogen werden darf, sondern dessen erster Teil zart und **rubato**, der zweite in beeilter Weise gespielt werden muss, um so schnell als möglich das H zu erreichen, bei dem, wie vorhin bei dem Triller, ein Ruhepunkt gemacht wird. Das Ende des Nocturnes ist jetzt leicht. In unsern vorhergehenden Vorträgen sprachen wir über jene Regeln, welche in dem grösseren Teil der Chopinschen Verzierungen, zu beobachten sind, speziell wenn sie öfters eine früher gebrauchte Phrase darstellen, die jetzt in einer reicheren Form erscheint. Dieses letzten Grundes wegen liebt es der Komponist nicht, uns lange mit Details aufzuhalten, sondern treibt uns gewöhnlich am Ende der Figur zum hauptsächlichen Ziel, welches eine verstärkte Schluss-Note ist.

Wir haben diese Regel in den jüngst beschriebenen Läufen des Fis dur-Nocturne angewandt gesehen. Wir werden sie auch anderwärts finden, wo, mit Rücksicht auf dieselbe
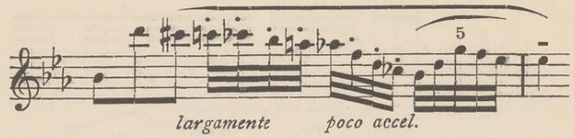
Wirkung, eine gleiche Ausführung erfordert wird, z. B. in dem Es dur-Nocturne, Op. 9 I^te Phrase.

Nr. 18.
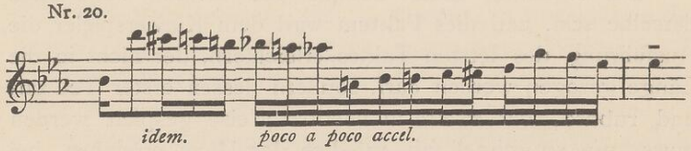


das zweite Mal so:

Nr. 19.
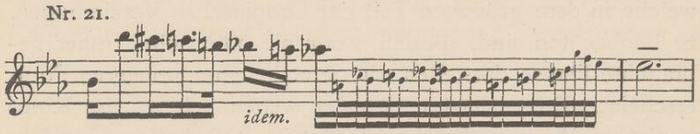


das dritte Mal so:

Nr. 20.



Eine oft von Chopin beigefügte Variation, die mir von Herrn Makomaski, einem Schüler Telefsen's, gezeigt wurde:

Nr. 21.
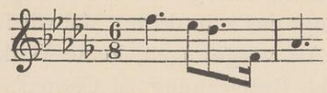


folgt derselben Regel und führt zur gleichen Bestimmung, das heisst: hält an der besten Note ohne ein vorheriges ritenuto.

Diesem ähnlich ist das Larghetto des F moll-Konzerts. Die Originalform in den Takten 7, 8, 9, 10 u. s. w. ändert

sich in den Takten 26, 27, 28, 29 u. s. w. und zeigt sich zum dritten Mal mit unbeschreiblichem Reichtum von Details am Ende, nach dem Recitativ. Eine Vermehrung dieser Details oder irgend welche Sentimentalität bei den Wiederholungen würde indess die schönen Verzierungen verderben. Sie müssen nicht zu lange zögern, um auf den stärkeren Noten am Ende, die meistenteils der Anfang der folgenden Takte sind, Halt zu machen. Ein grosser Teil dieser Verzierungen mag wohl aus dem G moll-Nocturne, dem Andante spianato, dem ersten Konzert etc. angeführt sein; aber wir glauben, dass ein intelligenter Spieler, der mit unseren früheren Vorträgen vertraut ist, fähig sein wird, durch die hier gegebenen charakteristischen Beispiele jeden Fall dieser Art zu verstehen. Nach diesen nebensächlichen Bemerkungen wollen wir zu unserer Aufgabe zurückkehren.

Das Des dur-Nocturne Op. 27 ist eine unendlich reiche Komposition, in ausgezeichneter Form, unabhängig von dem Adel seiner vornehmen Auffassung. Es ist in dieser Hinsicht eine der vollendetsten und typischsten Kompositionen Chopin's, obgleich uns der Typus nicht sehr von dem vorher analysierten Nocturne verschieden erscheint. Wir werden es deshalb nicht speziell behandeln, aber doch daran erinnern, dass dies Nocturne in letzter Zeit bekannter geworden ist und dass wir's thatsächlich oft sehr gut in Konzerten spielen hörten. Der eine Umstand, auf den wir unsere Aufmerksamkeit richten müssen und der nicht allgemein verstanden wird, ist der, dass das Haupthema
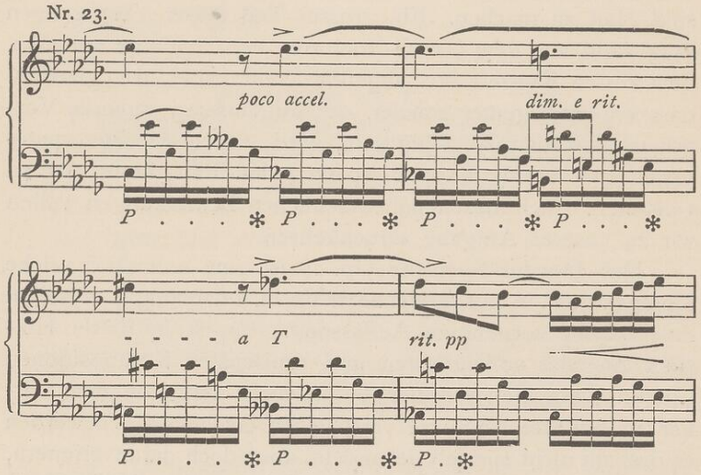
Nr. 22.



welches in Übereinstimmung mit Chopin's Intentionen, (wie Jeder sehen kann) dreimal wiederkehrt, jedesmal in ver-

schiedener Stärke und einer verschiedenen Schattierung des Ausdrucks erscheinen müsste. Das erste Mal soll es z. B. **piano**, mit Lieblichkeit und Einfachheit, das zweite Mal **pianissimo** gespielt werden, unterstützt durch das zweite Pedal, ganz dem Charakter und der Modulation, die es vorbereitet, entsprechend
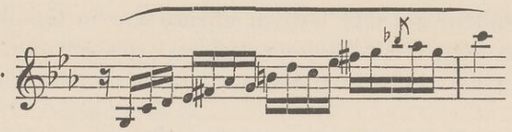
Nr. 23.



und das dritte Mal forte und gänzlich dem Hinweis der Bezeichnung widersprechend, der es zart und diminuendo nehmen lässt. Dies wurde mir einst von dem verstorbenen Julius Fontana speziell gezeigt. Es ist auch sehr logisch; denn nach dem ganzen Mittelteil, der sich crescendo entwickelt, bringt das zum dritten Mal wiederkehrende Thema, in schwacher Art vorgetragen, keine Wirkung hervor. Weshalb die falsche Bezeichnung zu Chopin's Lebzeiten nie berichtigt ward und warum die lange Passage, Takt 7, nach der Wiederholung des Themas, con forza statt con delicatezza gespielt werden soll, bin ich ausser Stande zu begreifen.

Wenn das Desdur-Nocturne, seit es leichter verständlich ist, oft und gut gespielt wird, so ist es bei dem grossen Nocturne in Cmoll, Op. 48 Nr. I, ein ganz anderer Fall. Dies erhabene und ausdrucksvolle Werk wird oft kalt, farblos und falsch gespielt. Und doch ist jede Note dieser Komposition voller Bedeutung. Ich weiss nicht, ob die Legende Wahrheit enthält, dass dies Nocturne die Zerknirschung eines Sünders darstellt: den Gewissensbissen folgt im Mittelteil ein Chor von Engelsstimmen und Himmelsharfen und nach zunehmender Unruhe, die mit dem Tode endet, die ersehnte Auffahrt zum Himmel (letzte Passage):

Nr. 24.



In jedem Fall würde solch ein Gedanke wohl die verschiedenen Phasen dieses höchst poetischen Werkes erklären.

Der Anfang, mit leisem Ton im Diskant, erfordert für die beiden ersten Noten G und As einen leichten Druck, dabei aber doch eine hebende Bewegung, gleichsam um Seufzer dadurch auszudrücken. As ist stärker als G. Im zweiten Takt fällt der Accent auf G. Der Rest muss zart und mit Ausdruck gespielt werden und überdies mit geregelter Schattierung der bald auf-, bald abwärts steigenden Melodie.
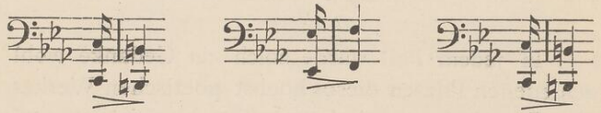
Wir wollen hier die von Chopin seinen Schülern oft wiederholten wichtigsten praktischen Hinweisungen, den Ausdruck betreffend, erwähnen.

»Eine lange Note ist stärker, ebenso wie es auch eine hohe Note ist. Ein Dissonant ist gleichfalls stärker, ebenso eine Synkope. Das Ende eines Satzes vor einem Komma oder einem Punkt ist immer **schwach**. Wenn die Melodie steigt, spielt man crescendo, fällt sie, decrescendo. Überdies

muss auf natürliche Accente Rücksicht genommen werden. Beispielsweise ist in einem Takt von zwei Noten die erste stark, die zweite schwach, in einem Takt von dreien ist die erste stark, die beiden anderen sind schwach. Bei den kleineren Taktteilen wird dieselbe Hinweisung angewandt. Dies also die Regeln, die Ausnahmen werden immer von den Autoren selbst bezeichnet.«

Das Ende des ganzen halben Satzes im 4ten Takt, ein kleines rubato und crescendo, wird in ziemlich dramatischer Art gespielt, das letzte C durch das Pedal etwas ausgedehnt. Das Pedal, in einem Takt gewöhnlich zwei Mal genommen, wird nur durch den ersten und dritten Taktteil gehalten. Die andern 4 Takte werden ebenso nur in Gmoll des Kontrastes wegen, mit leiserem Ausdruck gespielt. In den Takten 11, 13 und 14 wird der Bass:

Nr. 25.



in dramatischer Art und mit Ausdruck gespielt, um die Unruhe der Seele auszudrücken. Im 15ten Takt sollte die Musik die Seele des Zuhörers tief rühren. Doch nach momentaner Ruhe werden wir durch ein dramatisches crescendo zu dem Hauptthema zurückgeführt, das beim 16ten Takt beginnt, an Klang und Kraft zunimmt und mit dem 21ten Takt beim hohen C den Höhepunkt von Macht und Ausdruck erreicht. (Solchen Höhepunkt müssen wir in jeder Komposition suchen; das wird unser Verständnis des Ganzen erleichtern.) Zwei Triolen endigen diesen ersten Teil, und gleich dem letzten Anprall einer stürmischen Welle, zeigen sie die Seelenangst. Die Accorde des Mittelteils, erst sanft, werden zu einem machtvollen fortissimo. Dasselbe mag von dem Finale gesagt werden, worin die Ungleichheit der Bässe

die zurückkehrende Seelenpein vortrefflich malt. Wir brauchen nichts weiter hinzuzufügen. Wenn man die Introduktion verstanden hat, so ist die Interpretation der andern Teile der Komposition eine leichtere Sache. Ich werde mit wenigen Bemerkungen enden, ein melodisches rubato und den Recitativ-Stil betreffend, dem wir sowohl im ersten Teil des Nocturnes, als oft auch anderswo in Chopin's Musik begegnen, und dessen Ausführung scheinbar schwierig ist. Wir sagen: scheinbar schwierig. Nicht dass unsrer Meinung nach wirkliche Schwierigkeiten bestünden, sondern, dass manche Klavierspieler (dieselben vom unrichtigen Standpunkt aus betrachtend) sich selbst die Schwierigkeiten vergrössern und auf diese Weise ganz und gar nicht mit ihnen zu Stande kommen können. Eine Ursache dieses Mangels ist unter andern die, dass in unserer Zeit (nach Chopin) der ungeformte Stil eine höchst befremdliche Gestalt angenommen hat, die mit allen Regeln des Zeitmasses, ja sogar mit den ästhetischen Prinzipien bricht. Wir sind jetzt schon diesen phantastischen Flug gewöhnt, der allerdings nicht von der Auffassung Liszt's abweicht, dem wir aber bei Chopin's Werken nur gelegentlich begegnen. Trotz dess habe ich in einer kürzlich aufgestöberten Zeitschrift gelesen, dass, um Chopin's Kompositionen gefällig zu machen, es genüge, sie mit weniger Präcision im Rhythmus, als die Musik anderer Komponisten zu spielen. Ich kenne im Gegenteil nicht einen einzigen Satz von Chopin's Werken (selbst seine freisten Kompositionen eingerechnet), in welchen der Ballon der Begeisterung, wie er sich durch die Lüfte bewegt, nicht an einem Anker von Rhythmus und Symmetrie festgehalten würde. Solche Passagen, wie sie in der F moll-Ballade, dem B moll-Scherzo (mittlerer Teil), dem F moll-Prélude und selbst in dem As dur-Impromptu vorkommen, ermangeln des Rhythmus nicht.

Das am meisten abweichende Recitativ des F moll-

Konzerts, welches man leicht beweisen kann, hat einen fundamentalen Rhythmus, der durchaus nicht phantastisch ist und den man, wenn man mit Orchester spielt, nicht entbehren kann.

Wenn wir's nur recht verstehen und uns die Regel vollständig einprägen, dass nämlich Chopin die Phantasie nie übertreibt und sich stets durch ein ausgesprochen ästhetisches Gefühl zurückhalten lässt, so erhalten wir einen Wink für den Stil, in welchem seine schwierigsten Werke gespielt werden müssten, wie die Cis moll-Etüde, die Balladen in F dur und G dur etc. Überall wird uns seine poetische Begeisterung und sein Masshalten vor Extravaganz und falschem Pathos schützen. In dieser Hinsicht müssen wir kurz einige Betrachtungen, gewisse andere Nocturnes betreffend, beifügen. Das Nocturne in B moll sollte nicht zu langsam gespielt werden. Es müsste einem scheinen, als dürfe der Interpret nicht zu oft Atem holen, um nur den Gedanken nicht zu unterbrechen. Die Passagen: Takte 2, 3, 10 und 11 etc. müssten etwas rubato, mit einer leichten Betonung der drei letzten Noten ausgeführt werden, die Mitte des Nocturnes langsam und schwer, wenngleich piano. Schliesslich den Gebrauch des Pedals betreffend, dürfte sich der Klavierspieler an die von mir herausgegebene und durchgesehene Ausgabe der Chopinschen Werke (Gebethner und Wolff) halten.

Nocturne (2) Es dur, mit Einfachheit und Natürlichkeit, das Tempo nicht zu langsam. Die in den Takten 16—24 enthaltenen Passagen sind gegen das Ende zu beschleunigt.

Nocturne (4) F dur. Hierin ist das Pedal kaum in Anwendung, und das Spiel sollte durch Einfachheit und korrektes Zeitmass charakterisiert werden. Im ersten Teil muss Präcision, im mittleren Ruhelosigkeit und Feuer vorherrschen.

Was Nocturne (6) G moll betrifft, so war es ursprünglich bestimmt, es: »Nach einer Vorstellung des Trauerspiels

von Hamlet« zu benennen. Chopin gab aber diesen Gedanken auf, indem er ausrief: »Lasst sie's selbst erraten«.

Zu Nocturne (7) Cis moll genügen die, in den früheren Vorträgen enthaltenen Anleitungen.

In Nocturne (9) B dur sollte das Pedal selten benutzt und eine Einfachheit, die an Mozart gemahnt, beobachtet werden.

Im As dur-Nocturne würde ein richtiger Salon-Stil angewandt, und im Mittelteil ein übertriebenes rubato zu vermeiden sein.

Bei Nocturne (11) G moll, siehe die früheren Vorträge.

In Nocturne (12) G dur könnte möglicher Weise das Mittel-Thema aus dem Motiv eines französischen Liedes (in der Normandie gesungen) herrühren. Nocturne (15) F moll wurde in den vorigen Vorträgen genau beschrieben.

In Nocturne (16) Es dur ist der Stil durch ein umfangreiches Phrasieren nahezu grossartig. Hier wollen wir innehalten, obgleich wir den Besten der Nocturnes die »Berceuse« hinzufügen müssten. Bekannt ist's, dass in dieser Arbeit der Bass den Rhythmus hält, während die rechte Hand rubato spielt.

Den Nocturnes müssen wir ebenso die »Préludes« beifügen. Wir haben wenige Préludes zu erwähnen. Das Prélude in C dur muss zweimal gespielt werden, das erste Mal mit weniger, das zweite im Mittelteil mit grösserer Eile. Gegen das Ende wird die Geschwindigkeit geringer.

Prélude 2 sollte nicht gespielt werden, weil es bizarr ist. Nr. 3 (G dur) ist rasch und flüchtig. Nr. 4 (E moll) sehr langsam. Nr. 13 (Fis dur) wird fast in religiösem Stil gespielt, der Mittelteil, Cis dur, etwas rubato. Bei einigen Takten am Ende ist in dem, von der rechten Hand gespielten Accord eine derartige Konstruktion, dass über einigen der Noten eine in der hohen Oktave einzeln ganz piano genommen werden muss.

Meiner Meinung nach bringt dies die Wirkung von Flageoletto und Violinen hervor, und die Ausführung müsste genau so sein, wie es hier beschrieben ist: erst der Accord
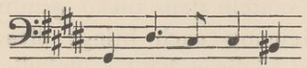
und dann ganz leicht die einzelne Note. Es giebt einen neuen und schönen Effekt.

Das Präludium 15 betreffend, sollte sich der Studierende daran erinnern, was Liebelt in seiner Ästhetik sagt, dass »eine einzelne Note, die wiederholt wird, die Idee einer bis in die Unendlichkeit errichteten Säulenreihe wachrufen kann«. Diesen Eindruck fortzuführen, ist es wesentlich, gleichmässig im Tempo zu spielen; ebenso müsste das Spiel in solchen Takten, wie der vierte, möglichst gleichmässig bleiben.

Prélude 16 ist eines von denen, die Rubinstein prachtvoll, mit Schnelligkeit und Feuer spielte. Nr. 17, As dur, ist eine schöne Romanze. Dasselbe kann man von Nr. 21 (B dur) sagen. Nr. 24 (D moll) wird mit grosser dramatischer Kraft und mit Feuer, die letzten drei Schläge mit ganzer Kraft gespielt.

Es giebt vielleicht kein poetischeres Adagio, als das, welches Chopin bescheiden die »Etüde in Cis moll« nennt (Op. 25, Nr. 7), die wir den Nocturnes anreihen möchten. Welch edle und erhabene Einfachheit in diesem Duo! Welche Schwermut, welch ausgezeichnete Form in den melodischen Wendungen! Dass dieses Werk oft schlecht und maniriert gespielt wird, darf nicht in Erstaunen setzen. Für diejenigen, die nicht speziell mit Chopin's Stil vertraut sind, ist es sehr schwer. Er erfordert tiefes Empfinden, und trotz des Erfassens seines machtvollen dramatischen Charakters, darf er nicht mit ungehöriger Schärfe und Sprödigkeit wiedergegeben werden. In dem einleitenden Recitativ, zu dem späteren Mikuli'schen Verlage gehörig, müssen zwei Töne, Cis und H

Nr. 26.
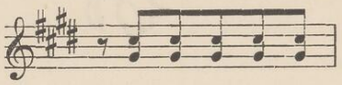


welche früher Sechzehntel waren, als Achtel betrachtet werden. Diesen Punkt betreffend, noch über Mikuli's Meinung hinausgehend, habe ich dieselbe Aufzeichnung in einer, von Chopin's eigner Hand korrigierten, noch im Besitze seiner Familie befindlichen, Partitur gesehen. Man muss hier beachten, dass der Bass die Haupt-Melodie hat.

Die rechte Hand antwortet gewöhnlich in diesem Duo mit einer Art Diskretion, wenngleich sehr ausdrucksvoll.

Es muss sehr langsam, mit tiefem Ernst und grosser Einfachheit gespielt werden. Die Begleitung in den wiederholten Accorden
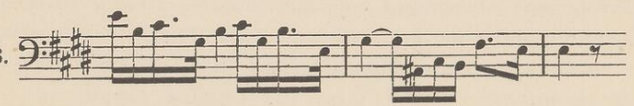
Nr. 27.



muss ausserordentlich sanft und poetisch sein.

Beim Ende des ersten Teils

Nr. 28.



muss der Spieler Affektation vermeiden, in die er, bei den schönen Wendungen der Melodie, leicht geraten könnte. Es ist äusserst wichtig, dass er diesen schönen Gedanken nicht allzu sehr schmeichelt, sondern mit Natürlichkeit und Einfachheit spielt. Was in dieser Beschreibung Chopin's ausdrucksvolle Melodien betrifft, so kann man nicht streng genug eine ernste Beobachtung dieser schon vorausgeschickten allgemeinen Regeln empfehlen, ganz besonders wesentlich, um die stärksten Noten herauszufinden und ihnen den zugehörigen Accent zu geben, ebenso um die pflichtgemäss

beschränkenden Pausen zwischen den musikalischen Sätzen einzuhalten. Den Beweis der speziellen Notwendigkeit zu all dieser Beobachtung wird der zweite Teil liefern, in dem der musikalische Reichthum der Läufer grössere Schwierigkeiten in der Ausführung mit sich führt, gewaltig genug schon, durch die Schwierigkeiten mechanischer Art.





II. VORTRAG.

Balladen.



Man nennt ein Werk klassisch, wenn es ein Vorbild der Schönheit ist und die Formen, in welchen der Inhalt entwickelt ist, vollkommen sind. In einem romantischen Werk andrerseits ist die Form freier und es ist dem Komponisten erlaubt, seine Zuhörer mit einer Menge unerwarteter Wendungen zu überraschen. Überdies zielt ein klassisches Werk darauf hin, die Seele zu beruhigen, während ein romantisches sie hin und her vibrieren lässt. Dennoch sind diese beiden Definitionen, des Klassischen und des Romantischen, mitunter solch' merkbaren Ausnahmen unterworfen, dass man sie nicht immer danach beurteilen muss.

Ein Werk, welches vor zehn Jahren romantisch war, reihen wir heut dem Klassischen ein, und seine Schönheit zergliedernd, bewundern wir es in der That; aber wir sind nicht so erstaunt, wie unsere Vorfahren, welche es für unmöglich hielten, dass man sich jemals an so abenteuerliche Musik gewöhnen könne. So war es mit Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin und Schumann. So wird es mit Wagner (eine gewisse Zeit nach seinem Tode) sein. Der Streit über den Stoff seiner Ideen wird aufhören, das Gute in ihm wird angenommen, das Abstossende zurückgewiesen werden. Dann (allmählich) werden die Menschen seiner überdrüssig werden, und nach neuen Wunderschöpfern ausschauen.

In den Balladen bemerkt man bei Chopin stets die ausgiebigste Originalität und zu gleicher Zeit Vollendung der Formen nebst ungewöhnlichem, poetischem Inhalt. In der ersten Ballade (F dur) legt der Kontrast zwischen dem ersten ruhigen Motive und den stürmischen Passagen, die in dem zweiten Motive folgen, den Hauptgrund des poetischen Ganzen dar.

Im letzten Satze, gerade als die Musik den Höhepunkt der Agonie erreicht hat, besänftigt sich plötzlich der Sturm, und Ruhe tritt ein, nach welcher ein Teil des vorigen Themas in einer traurig nachsinnenden Weise wiederkehrt, die Komposition melancholisch in A moll zu Ende führend. Die Form der zweiten Ballade in G moll ist sorgfältiger ausgearbeitet, und hier folgt der Autor genau dem Vorbilde des ersten Allegro einer Sonate.

Die, einer vorbereitenden Einleitung folgende Exposition giebt uns zwei klare Themata. In dem Mittelsatze ist das Motiv leidenschaftlich und energisch, und kurz darauf finden wir ein Wiederkehren zu dem ersten Gedanken. Das Finale ist stürmisch und endet in machtvollen Accorden.

Die Ballade in As dur, von welcher wir später eingehender sprechen wollen, stellt vielleicht grössere Einheit in der Ausbreitung des Hauptgedankens dar.

Die vierte Ballade in F moll ist in ihrem Aufbau der zweiten gleich, und wenn sie einen Mangel aufzuweisen hat, so ist es der, dass die letzten Läufe weniger glücklich ausgesonnen sind, indem sie mehr ostentative Schwierigkeiten, als organische Entwickelung des Gedankens entfalten. So viel also in Bezug auf Form und Gestaltung dieser Werke.

Wenn wir ins Detail gehen, müssen wir unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise auf eine Ballade richten, welche vor allen anderen einen Hauptplatz unter Chopin's Balladen einnimmt.

Dieses Detail legt ausführlich und klar den Unterschied

zwischen der romantischen und klassischen Schule dar und rechtfertigt ihre unterscheidenden Bezeichnungen. Es ist die Tendenz der neueren Tondichter gegen das »rubato« und die Einführung der Vokal-Formen in die Klaviermusik, welches eine grössere Freiheit in der Ausführung erheischt. Thatsache ist, dass das »rubato« schon in Bach existiert; wir begegnen ihm aller Augenblicke: im A dur-Rondo von Mozart, ebenso im B dur-Trio und in den letzten Sonaten von Beethoven, obgleich es nur ausnahmsweise und seltener als bei Chopin vorkommt, welcher es sehr häufig anwendet. Aus diesem Grunde sind einige von Chopin's Werken sehr schwer zu spielen und verleiten leicht zur Übertreibung. In diese Klasse gehören die einführenden Sätze zur ersten Ballade (G moll) und zur zweiten (F dur). Dieses fortwährende Schwanken des Themas (besonders in der letztgenannten Ballade), welche, obgleich für eine Hand rhythmisch, für die andere der Fantasie überlassend, gesetzt ist –, zeigt sich unbestreitbar als ein neues Prinzip im Vergleiche zu den alten feststehenden Formen der Beethovenschen Sonaten. Zu zeigen, wie solche Sätze gespielt werden müssen, ist nicht leicht; denn hier hat die Individualität des Ausführenden viel mit der Wiedergabe zu thun. Es ist in diesem Falle Inspiration, Phantasie, mit einem Worte: eine schöpferische Kraft nötig, ohne welche bewahrheiteten Grundsätze diese Tonwerke stets Mondscheinsilhouetten, bar des selbständigen Lebens, gleichen würden. Aber was wir Interpunktion und musikalische Phrasierung nennen, ist hier ein wichtiger Faktor und bietet grosse Hilfe.

Zu wissen, wo die Phrase beginnt, wo sie endet, zu wissen, welche Noten stark, welche schwach genommen werden, das Thema nicht zu verschleppen, wenn es sich mehrere Takte ausbreitet, und, was sehr wichtig ist: ein musikalisches Thema nie zweimal in der gleichen Weise zu spielen — dieses sind Punkte, deren hinreichende Wissen-

schaft (obgleich dieselbe nicht Phantasie und Individualität ersetzen wird) als Schutzengel oder Richtschnur gelten können. Es ist eine Basis, auf welcher der Ausführende, wenn er festen Fuss gefasst hat, freien Aufflug wagen kann.

Ballade in Gmoll.

Vermutlich findet sich nicht ein Körnchen Wahrheit in der, diese Ballade betreffenden Legende, welche in einem Buche »Chopin's Abenteuer« betitelt, enthalten ist. Dieser kleinen Erzählung nach wurde Chopin während der ersten Jahre seines erfolgreichen Aufenthalts in Paris fast beständig von einem hartnäckigen Engländer verfolgt, welcher, gleichviel ob es in einem Konzert oder in einer Gesellschaft war, Chopin alsbald gegenüber sass und seinem Spiel mit solch gefesselter Aufmerksamkeit folgte, als strebe er, in alle Geheimnisse des Meisters einzudringen. Chopin fühlte sich durchbohrt von dem starren Blick und bekam eine gewisse Scheu vor dem Engländer. Als er sich eines Abends bei der Gräfin d'Agoult durch die Bitten der Gäste bestimmen liess, die Ballade in Gmoll zu spielen, erlaubte die Dame des Hauses dem geheimnisvollen Engländer, sich Chopin zu nähern, welcher, nachdem er Chopin vorgestellt war, kurz und bündig seinen Wunsch bekannte, Stunden bei Chopin zu nehmen. »Und sind Sie schon ein ausgebildeter Spieler?« fragte der Künstler. »Ich kenne keine einzige Note«, war die ruhige Erwiderung; »aber dessenungeachtet muss ich Stunden bei Ihnen nehmen und — diese Ballade wie Sie spielen!« »Aber Herr, was Sie verlangen, ist eine Unmöglichkeit!« »Dennoch muss es sein, wie ich sage«, erklärte der Engländer mit Entschiedenheit, seinen durchdringenden Blick auf den Künstler heftend. Chopin schauderte, schlug aber die Stunden mit Bestimmtheit ab. Kalt grüssend
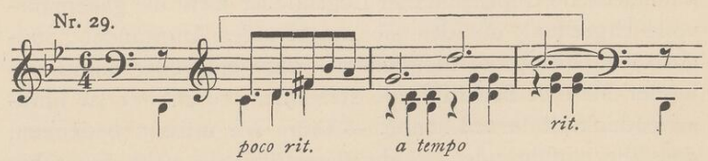
entfernte sich der Engländer. Chopin fühlte sich erleichtert und wurde nach und nach so animiert, dass er wundervoll bis 1 Uhr morgens improvisierte. Spät heimkehrend, trennte er sich von den, ihm das Geleit gebenden Freunden und bog in eine Seitenstrasse, als er sich plötzlich umzingelt fühlte. Die Augen wurden ihm verbunden, dann trug man ihn in einen Wagen und entführte ihn nach einer ihm völlig unbekannten Gegend. Hier, ausserhalb Paris, in einer abgelegenen Villa, deren Zimmer prunkvoll eingerichtet waren, erwartete ihn der stets höfliche Engländer, der Chopin mit Bestimmtheit erklärte, dass er so lange sein Gefangener bleiben würde, bis er ihn die Ballade in Gmoll gelehrt hätte, indem er hinzufügte, dass er für den Unterricht ein fürstliches Honorar zahlen würde. Es war kein Entrinnen möglich: die ungewöhnlichen Stunden begannen und der Schüler machte unglaublich schnelle Fortschritte, obgleich er sich als sehr gewissenhaft erwies und grosse Anforderungen an sich stellte; denn er wünschte nicht nur gut zu spielen, sondern auch alle die poetischen Nuancen in des Meisters Auffassung aufzunehmen und nachzuahmen, also in der That — zu spielen wie er selbst. Diese wahrhafte kleine Erzählung behauptet, dass nach einem Monat des Studiums der Engländer den vollständigen Satz, den wir eben zergliedern wollen, also die ersten Passagen, inne hatte. Chopin's Gefangenschaft endete, als der Engländer durch seine Braut von jeder weiteren Probe, seine Zuneigung zu beweisen, befreit wurde, wodurch er sich entschloss, nun auch Chopin die Freiheit zu geben. — Das höchst phantastische Gepräge dieser Legende ist nicht die geheimnisvolle Ergreifung mit den sie umgebenden Umständen, sondern die behauptete Möglichkeit, dass ein völlig unmusikalischer Mensch den in Frage stehenden, so schwer zu phrasierenden Satz lernen könne. — Denn wir müssen bedenken, dass die einführende Melodie dieser Ballade nicht den ruhig gleichmässigen Rhythmus hat, welcher sich klassisch in den
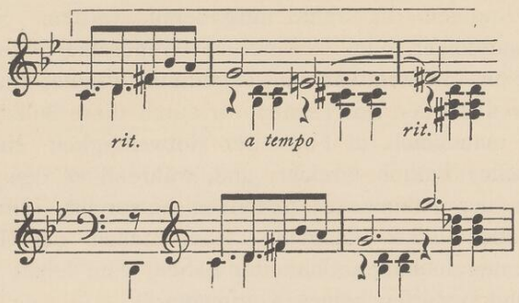
Mozartschen Sonaten entwickelt, auch nicht einmal die dramatische Tendenz der Beethovenschen Sonate pathétique, in welcher der Aufschwung des künstlerischen Genius überall durch das Prinzip eines streng und scharf betonten Rhythmus geleitet wird. In der Eingangsmelodie entfaltet gleich zu Beginn die Phantasie Chopin's ihre wundervollen Schwingen und verlangt einen anmutig schwebenden Rhythmus, der vorscheinend und zurücktretend unaufhörlich neue Gestaltungen und Kontraste hervorbringt. Wäre es möglich, sich dieses Thema methodisch gespielt zu denken, mit einem bestimmten Maße von gleichmässigem Rhythmus als Nachahmung der Introduktion zu der Pathétique? — In der Ballade — gross und rührend, wie sie ist, und in Wahrheit pathetisch — bereitet uns die Introduktion in anderer Weise vor: Wir fühlen, dass hier der Entwurf zu einer geheimnisvollen und phantastischen Erzählung liegt.

In der neuen Chopin-Ausgabe, welche zur Veröffentlichung vorbereitet wurde, waren wir bestrebt, auf das Wechseln des Rhythmus und des Ausdrucks so viel als möglich hinzuweisen, besonders im Beginn; aber die deutlichsten Winke über diesen Gegenstand (sicher begegnen dieselben dem Beifall der Spieler) werden nicht genügen, wenn der Interpret nicht von demselben Geist beseelt ist, wie es der Komponist zur Zeit seiner Schöpfung war.

Wir geben hier die Skizze des Anfangs

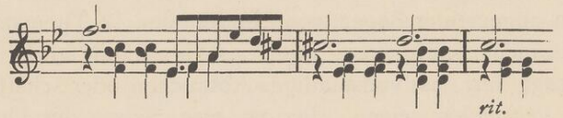
Nr. 29.
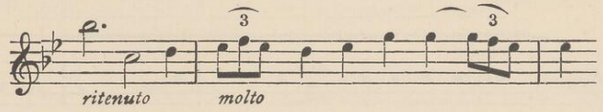




mehr im Takt wie vorher, aber immer in derselben Weise:

Nr. 30.



In der weiteren Entwickelung des Themas mag eine mehr rhythmische Form gelten, doch wenn auf einer der folgenden Seiten derselbe Gedanke wiederholt wird, kann der Rubato-Stil wiederkehren, und mit seiner Hilfe steigen wir zu einem machtvollen leidenschaftlichen crescendo, welches zu dem zweiten Thema in A dur führt. Dieses zweite Thema, das erste Mal in Es dur erscheinend, hat einen sanften gleichmässigen Charakter, welches um des Kontrastes willen höchst notwendig ist, besonders nach den lebhaften und hastenden Läufen, die ihm vorangehen. Gerade am Schluss begegnen wir einer eigentümlichen feinen Nuance, nämlich; während wir bisher durchweg der Rhythmus der acht Takte hatten, werden hier vier Takte

Nr. 31.
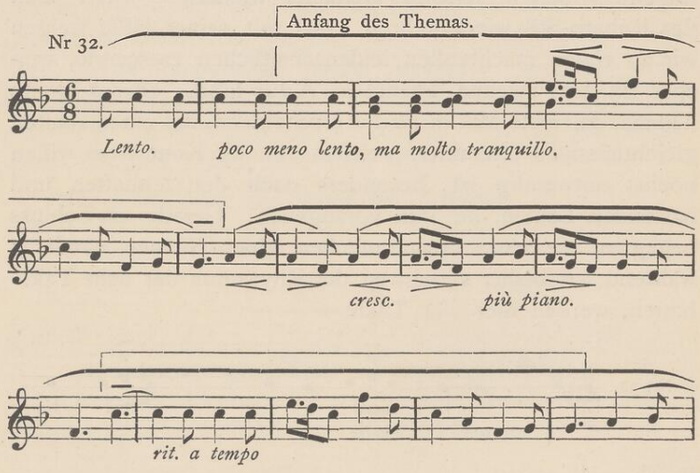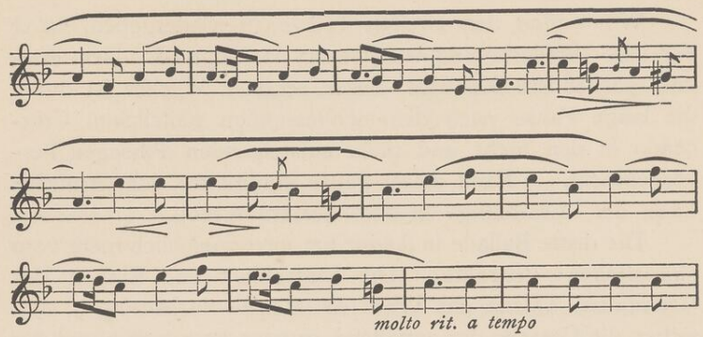


durch zwei ersetzt.

Deshalb müssen die Takte ausgedehnt werden. Solchergestalt sind mehr oder weniger die Grundsätze dieses Stils. Trotz seines Schwankens im Rhythmus (welches nur nicht übertrieben werden darf) sehen wir durch diese Ballade, dass derselbe manchmal im Falle der Notwendigkeit ein stark dramatisches Pathos erreicht, und, während er den Anforderungen der ästhetischen Schönheit entspricht, ihm weder Grösse noch Ernst mangeln. Jene Stellen der Ballade, welche einen lebhaften Charakter haben, sind leicht zu verstehen und bedürfen keines Kommentars.

Nicht weniger Schwierigkeit, selbst in den zarteren Schattierungen, bietet das Thema der ersten Ballade in F dur. Ein allgemeiner Bogen von Chopin über die Themata gesetzt, soll nicht ausdrücken, dass das Phrasieren farblos ist. Es besagt nur, dass vollständiges Abbrechen oder scharfe Pausen zu vermeiden seien. Hier ist eine Skizze der Phrasierung des in Frage stehenden Teils: —
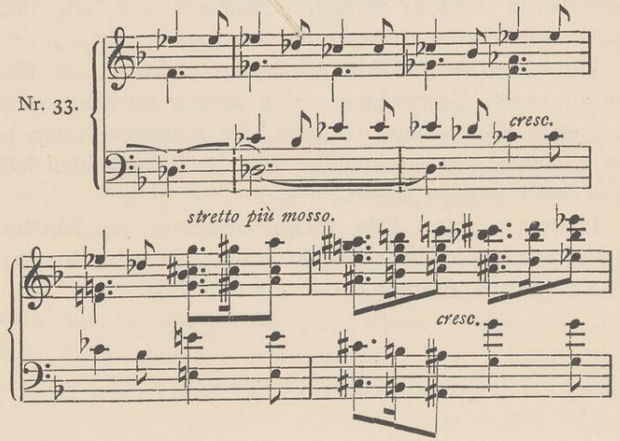
Nr 32.





Die Passagen selbst sind hier leicht zu verstehen; aber andererseits bietet die folgende Wiederholung mit einer Veränderung des ersten Themas manche stilistische Schwierigkeit. Das zarte Vibrieren eines poetischen Gedankens verwandelt sich zu dramatischem Schrecken. Die Kontraste von Ruhe und Aufregung geben dieser Musik einen ganz besonderen und originellen Charakter. Wir finden solche Gegensätze in folgenden Modulationen:

Nr. 33.
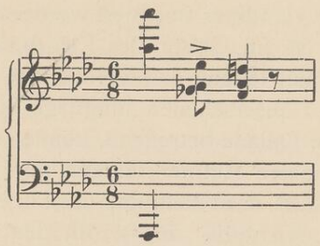


Wir wollen den zweiten Teil nicht wiedergeben, da er nur eine Wiederholung von diesem in F dur ist. Der letzte und packendste Kontrast dieses schönen Werkes ist durch die lange Pause nach dem schliessenden plötzlichen Crescendo in den mehr und mehr aufsteigenden Passagen hervorgebracht. — Nach dieser Pause kommt das schwermütige Ende der »Erzählung« in dem düstern A moll.

Die dritte Ballade in As dur hat unvergleichlich mehr vom »klassischen« Charakter. Die Einfachheit und Einheit des Gedankens, welche das Werk so intensiv durchdringen, sind sicher die Ursache der auffallend grossen Popularität und der besonderen Beliebtheit, welche es sich von Seiten der Musiker im Allgemeinen erworben hat. Die Themata sind vielleicht nicht so hervorragend schön, als diejenigen der vorigen Balladen, aber die Gestalt ist entwickelter, mehr eine Musterform mit Umrissen umkleidet, welche als monumental bezeichnet werden können. — Es ist vielleicht ein charakteristisches Merkmal des Romantischen, dass seine Ideen durch ihre Ursprünglichkeit besonders schön und entzückend sind; aber gerade diese Schönheit verhindert eben, dass sie so gut ausgearbeitet werden, als ein einfacherer und, ich möchte sagen, natürlicherer Gedanke es sein kann.

Die ersten acht Takte erscheinen gleichsam als Einleitung zu einer »Geschichte«. Man müsste sie ruhig spielen, mit ganzer Klang- und Tonfülle, die mittleren Noten nach dem 4. Takte gut auseinander teilen und die beiden letzten Takte leiser werden lassen.
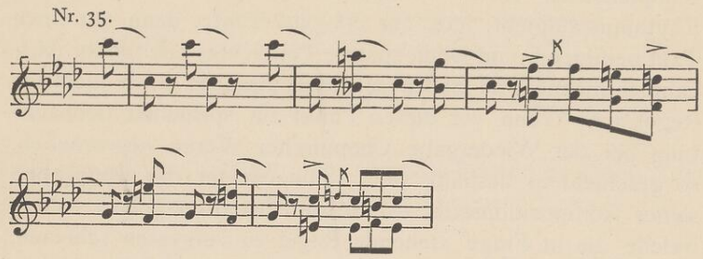
In dem neunten Takt finden wir schon den Rhythmus, welcher das ganze Werk charakterisiert. Dies ist der Accent auf dem dritten Achtel:

Nr. 34.



Dieser Accent kehrt beständig wieder und geht auch bald durch bis zum sechsten Teil des Taktes, um in dieser anmutigen Form das Thema einzuleiten

Nr. 35.



Die ganze Ballade macht den ausgedehntesten Gebrauch von diesem, ihr volle Poesie verleihenden Rhythmus. Anfangs zart, wird es leidenschaftlich und machtvoll und erhält besonders in Cismoll eine echt dramatische Entwickelung. Auf den beiden letzten Seiten wird es augenscheinlich ruhiger, aber nur, um mit einer stürmischen Begleitung im Bass ein Bild des düsteren Schreckens darzustellen, an Intensität zunehmend, einen Wasserwirbel andeutend und am Ende der Komposition mit der vollen dramatischen Macht des ersten Themas hervorbrechend. Es herrscht kein Zweifel, dass Chopin den Impuls, Balladen zu erschaffen, durch Mickiewicz's Balladen empfangen hat und speziell zu der dritten Ballade
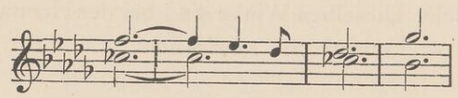
offenbar durch »Undine« inspiriert wurde. Dieses leidenschaftliche Thema ist im Geiste des Liedes »Rusalka« gehalten. Der Schluss malt lebhaft das schliessliche Versinken des vom Schicksal dazu ausersehenen Jünglings in einen Abgrund.

Die vierte Ballade betreffend, können wir uns kurz fassen: Wir richten unsere Aufmerksamkeit nur auf eine Einzelheit, welche besonders dazu beiträgt, das Phrasieren von Chopin's Werken zu erleichtern. Es betrifft den Achttakt-Rhythmus der musikalischen Sätze. Als wir dies in den früheren Vorlesungen erwähnten, legten es gewisse Kritiker Chopin als Fehler aus. Doch nicht nur Chopin, sondern alle Komponisten betrachten den Achttakt-Cyklus als ein Mass für ihr schöpferisches Werk. Wenn Beethoven bisweilen diesen Rhythmus aufgiebt, jetzt nur ein paar Takte, dann nur einen Takt beifügend, und wenn spätere Tondichter noch mehr Ausnahmen machen, so heben solche Thatsachen doch nicht die Regel auf. Wenn wir diesen Punkt zur speziellen Beobachtung bei der Wiedergabe Chopinscher Werke hervorheben, so geschieht es deshalb, weil — ungeachtet der Einfachheit seines Kompositionsstils — wir oft Virtuosen gehört haben, welche die in Frage stehende Regel zu vergessen scheinen, keine Pausen machen, wo sie hingehören, oder den Rhythmus manirieren, wodurch die Auffassung des Achttakt-Rhythmus erschwert wird. Diese Punkte sollten vornehmlich bei der Wiedergabe jener Werke voll Feuer gelten, denen Chopin, man weiss nicht weshalb, den Titel »Scherzi« gab. Das erste Scherzo bietet nicht viel Schwierigkeiten. Für Jeden verständlich sind die ersten leidenschaftlich-stürmischen Figuren, der von einem idyllischen Duft umhauchte stille Reiz des Mittelsatzes, das donnernde Ende mit dem chromatischen Schluss (den Virtuosen in diesem Falle mit Recht in Oktaven umändern). Aber in dem zweiten, und bisweilen im dritten Scherzo begegnen wir oft jener falschen Interpretation. In dem B moll-Scherzo sollte die erste Seite

ungewöhnlich rhythmisch gespielt werden, so dass der Zuhörer deutlich verstehen muss, dass im 22ten Takt das Ges und im 45ten Takt das F auf den zweiten Teil des schnellen Rhythmus fällt.
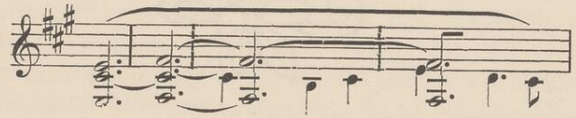
Wie vollkommen die wundervolle Melodie

Nr. 36.
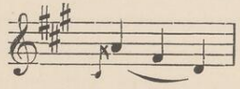


sich in Cyklen von acht Takten bewegt, haben wir deutlich in den Vorlesungen 1879 bewiesen. Der Mittelsatz

Nr. 37.



hat an einigen Stellen dem Original-Rhythmus einen Takt mehr beigefügt. In diesem Takte kommt Folgendes vor

Nr. 38.



oder



welches das erste Mal fehlt.

Schliesslich ist diese Struktur vorherrschend und durchleuchtet alle Ecken der feurigen Dichtung. Dasselbe können wir von Scherzo in Cis moll und E dur sagen. Wenn wir in dem ersten den Mittelsatz Des dur spielen, wird uns die Notwendigkeit einer klaren Phrasierung erfolgreich vor einer zu grossen Ungleichheit des Rhythmus zurückhalten, wodurch Virtuosen oft sündigen, indem sie die Accorde zu langsam und die folgenden Läufe zu schnell spielen.

Da wir die Balladen eingehend beschrieben haben, brauchen wir weder bei den Scherzi noch bei den anderen Werken des Meisters, welche einen mehr kosmopolitischen Charakter (wie Konzerte und Sonaten) aufweisen, so lange zu verweilen. Für das vollständige Verständnis genügende Fingerzeige werden vermutlich in der neuen Ausgabe zu finden sein. Dieselben Winke sind bei der Phantasie in F moll, Allegro de Concert etc. anwendbar.



III. VORTRAG.

Polonaisen.

Chopin stellte in den Polonaisen und Mazurken die grössten Eigenschaften seines Geistes dar und erwarb durch diese Kompositionen sein grösstes Recht auf Unsterblichkeit. Was auch Ästhetiker sagen mögen, ich bin der Meinung, dass es kein Fehler, sondern ein Verdienst des Autors ist, die Welt mit der Charakteristik, die seinem Volk eigen ist, vertraut zu machen, indem er sie in die Domäne der Kunst einführt. Was immer ein Typus sei, dem weist ein unwidersprechliches Recht einen Platz in der Kunst zu, nur darf der in Frage stehende Typus die Kunst nie in Trivialität ausarten lassen. Diese eben genannte Gefahr darf, was Chopin's Werke betrifft, niemals befürchtet werden; sein Typus ist stets im höchsten Grade ästhetisch und seine Methode, ihn darzustellen, niemals auch nur im geringsten roh.

Was uns betrifft, die wir Chopin so gut verstehen und anerkennen, so gut und sicher besser, als Fremde es thun — wir bewundern die Offenbarung dieses Typus als eine neue Phase der Kunst, einsehend, dass die ganze slavische Welt zum ersten Mal durch diesen Typus sprach, der immer noch kühn seine Schwingen entfaltet. Es ist durchaus nicht

merkwürdig, dass beim Erscheinen eines so neuen, so speziellen Typus die westliche Kunstwelt einen starken Stoss empfand und eine feindliche Stellung einnahm. Die auffallende Darstellung eines solchen Typus würde unvermeidlich von konservativen Kritikern verdammt werden. Dieser Antagonismus in der Kunst existiert in gewissem Grade bis zum heutigen Tage, obgleich er schon etwas erschüttert ist. Nur eine noch vollere Entwickelung unserer Individualität, mit anderen slavischen Individualitäten vereint, kann eine gänzliche Zustimmung für den Typus selbst erobern, ebenso für die hoch künstlerischen Formen, mit welchen Chopin — und Moniuszko auch in bestimmtem Maße — jenen Typus schmückten.

Niemand wird leugnen, dass das Charakteristische des polnischen Typus eine gewisse »Ritterlichkeit« aufweist, die wir ebensowohl in den prachtvollen Erscheinungen und kriegerischen Persönlichkeiten unseres Adels finden, als in ihrer lauten, etwas derben Konversation, im Tanz etc. Dieser fast rohe Zug des Typus ist nicht beeinträchtigend, wenn er ästhetisch gemildert ist. Er giebt allen Tänzen Chopin's die warme Färbung, das Feuer, das in ihnen glüht und ihnen geheimnisvolle Würde der Schönheit verleiht. Im Privatleben der Polen ist die Schärfe des Typus durch angeborne **Gutmütigkeit,** von **Höflichkeit** begleitet, gemildert; nicht die unechte Art, in Äusserlichkeiten bestehend, sondern die feinsinnige, die im Gefühl mit den Leiden und Schmerzen des Nächsten aufgeht, sein Unglück mit empfindet und sich seines Glückes freut. Lasst uns diesem Typus noch **Rechtschaffenheit** und Wahrheit, **Herzlichkeit,** gesellschaftliche Einfachheit, gute Laune hinzufügen, so erhalten wir einen durchaus polnischen und streng ästhetischen Typus, der in der Kunst dargestellt, in höchstem Grade sympathisch berührt. Er ist so — wie wir sind.
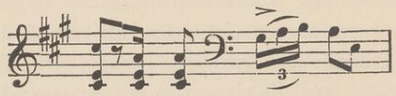
Die Menschen mögen über unser unpraktisches Wesen

lachen und sich über den Mangel politischen Verständnisses beklagen; aber sie müssen uns wegen unseres Edelsinns lieben, vermöge dessen wir für grosse Ideen glühen, sie müssen unsere Parteilosigkeit anerkennen, die bei anderen Nationen so selten ist, unsere **Redlichkeit** und **Gutmütigkeit,** kraft deren es uns gelingt, Jedem das, was ihm gebührt, zu gewähren. So, wie wir sind, so ist unser Typus in der Musik. Er hat nicht das Bestreben, sich über Andere zu erheben, oder sie zu verachten. Wir sind bereit, Allen Brüder zu sein. Die Eigentümlichkeiten des polnischen Charakters im Besondern: **Gutherzigkeit** und **Empfindsamkeit,** eine gewisse Flugkraft und Eleganz, sind in Chopin's Werken, speziell in seinen Jugendarbeiten, kräftig dargestellt. Ein vorgerücktes Alter vertiefte diese Charakteristik und fügte ihr einen Hauch von Leiden und Schmerz hinzu — eine Erfahrung, die Jeder macht, der ein Herz für die Menschheit hat. Aber nirgends sind die Linien des Typus so klar gezogen, als in den Tänzen, wo der energische Rhythmus von so grosser Hilfe ist. Die Polonaise, als Hoftanz, scheint zuerst in Polen im 16ten Jahrhundert erschienen zu sein. Sie ist eine Art Prozession, in der die ganze Gesellschaft wie in einem Strom dahingleitet, dann paarweise, mit Bewegungen voller Grazie, Phantasie und ritterlichem Reiz, prahlend fast in Schönheit und Lebendigkeit, vorüberzieht. Es scheint wahr zu sein, dass der erste Zweck dieses Tanzes — wie die Geschichte bestätigt — eine Prozession des ganzen Adels vor einem neuerwählten Monarchen war. Die Polonaise ist kein Tanz, sondern ein Marsch, dessen Musik, wenn auch nicht durch gepaarte Takte, den kriegerischen Charakter beibehalten müsste. Demgemäss meinen wir, dass die Bewegung einer Polonaise kräftig und äusserst gemessen sein muss und dass jede Note von Wichtigkeit ist; und unser Rat ist der, dass in Chopin's Polonaisen ohne Ausnahme nicht mit »drei« sondern mit »sechs« gezählt werden muss.

Die schönsten Polonaisen (bevor Chopin schrieb) waren jene von Oginski. Sie besitzen den Charakter in der Knospe, den Chopin so voll entfaltete. Das beste Beispiel ist vielleicht Nr. I (F dur), so elegant und ernst, und doch einen geheimnisvollen Reiz ausströmend. Nach ihm kam Kurpinski, der diese Form sehr gut fortsetzte, aber keinen neuen Typus erschuf. Aber das Erscheinen der A dur-Polonaise (Op. 40), Fontana gewidmet, war zur Zeit Epoche machend. So viel wir wissen, spielte sie Liszt in all seinen Konzerten. In diesem Tanz, der in der vollen Bedeutung des Wortes erhaben genannt werden kann, erscheint der polnische Typus in all seiner Pracht, sogar mit etwas theatralischem Glanz. Jeder Ton, jeder Accent glüht in Leben und Kraft.

Wir wollen in betreff des Accents auf der Triole im

Nr. 39.



zweiten Takt hinzufügen, dass ihm oft nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, dass er aber unerlässlich ist. Die plötzliche Modulation nach Cis dur (bei dem Quart-Sext-Accord) im fünften Takt ist glanzvoll. Die beiden letzten der acht Takte, I. Teil, stellen die kräftige Charakteristik einer Polonaise dar.

Nr. 40.



Jedes der sechs Achtel hat seinen eigenen vollen Wert, einen Accent, eine Bedeutung. Was den starken Accent auf dem Achtel H im letzten Takt betrifft, so ist derselbe, obgleich nicht ungewöhnlich (Kaminski, Elsner, Kurpinski, Oginski), doch durch die beiden vorhergehenden früheren Accente auf derselben Note, — welche jedoch schwächer
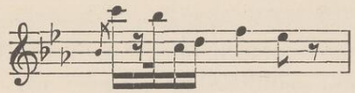
sind — glänzend und effektvoll vorbereitet. Schon die kurze Analogie, die wir gemacht, zeigt uns, wie das Tempo dieses »Marsches« sein sollte: in der That lebhaft; aber durchaus nicht zu rasch oder zu flüchtig, um die Accente in den beiden letzten Takten nicht vollständig zu verlieren.

Der zweite Teil ist eine fernere Entwickelung der Idee des 1ten Teils und erfordert deshalb keine weitere Erklärung. Es ist hier derselbe Accent auf den Triolen, dasselbe Gewicht in den Accorden im 3ten und 4ten Takt und auch bei der Rückkehr zum ersten Thema, wo man ein Ritenuto anwenden kann. Im dritten Teil hört man Trompeten, und durcheinander klingende Musik täuscht das Ohr. Das Klavier scheint in ein Orchester verwandelt (sonderbar ist es, dass dieser Teil — für ein wirkliches Orchester eingerichtet — weniger vorteilhaft klingt). Der Anschlag müsste jetzt mächtig und spontan sein. Der Spieler muss den Trillern des 4ten Taktes im Bass, welche das Trommelwirbeln nachahmen, gleiche Energie und grössere Kraft und Betonung geben. Das Ganze muss, dem Ende zu, langsamer werden, um den Mangel einer »Coda« — den einzigen Fehler, der in der Komposition gefunden werden könnte — zu ersetzen.

Wir haben uns ein wenig bei dieser Polonaise aufgehalten, um auch anderswo das Modell, den Typus, den sie darstellt, herauszufinden. Dieser Typus ist glänzend, wenn auch mit anderen Details und auf anderer Grundlage, in der folgenden Polonaise, C moll, dargestellt. Eine ganz besondere Analyse wird hier am Platze sein, als Vorbereitung für das Studium einer früheren Polonaise in Cis moll (Op. 26, Dessauer gewidmet). Wenn wir bedenken, dass diese früher als die andere komponiert war, müssen wir die Vollkommenheit des Typus, die sich in derselben ausspricht, um so mehr bewundern, obgleich sie solch phantastische und poetische Formen aufweist. Solche Polonaisen wie jene in B dur, F moll, D moll (Op. 71), Gis moll, Ges dur etc. erschienen

schon lange Zeit vorher, und wir kennen diese Werke als Produkte aus Chopin's Jugend, welchen auch die bezaubernde unvergleichliche Polonaise in Es dur (Op. 22) anzureihen ist. Es ist eine feuerwerkartige Darstellung von wundervollen Passagen und kühnem Wechsel, wie für den Konzertsaal geschaffen. Der Schluss des ersten Teils ist prachtvoll.

Nr. 41.



Die Polonaise in Cis moll ist von ganz verschiedener Art. Der Charakter des Tanzes verschwindet vollständig. Das ganze Werk, hoch originell, ist ein phantasievolles Gedicht, in dem der Autor, obgleich der Rhythmus einer Polonaise vortrefflich gewahrt ist, für die lebhaftesten Gegensätze Raum findet. Nach der kräftigen und energischen Introduktion von vier Takten, kommt der erste Teil, in dem (in Form von Frage und Antwort), zwei kontrastierende Gedanken dargestellt sind. Die vier einleitenden Takte sind leidenschaftlich und voll Feuer und sollten mit grosser Kraft gespielt werden. Plötzlich stehen wir auf der Dominante und nehmen die andern vier Takte **piano,** in einem reizvollen schwankenden Rhythmus. Das Ende

Nr. 42.

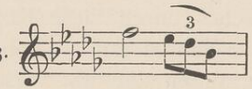


regelt zuletzt den Rhythmus und rechtfertigt den Titel einer Polonaise. Ähnliche Kontraste finden wir im zweiten Teil. Er beginnt mit einer äusserst rhythmischen Figur, die beim Einstudieren als sechs Achtel gezählt und wobei die Stelle, wo der Bass mit dem Diskant zusammenfällt, genau bezeichnet werden muss. Dieser Teil entwickelt sich in einem

fortwährenden Crescendo bis zum ff. hält dann auf dem Gis dur-Accord an und entwickelt sich zum neuen Teil auf der Dominante der E dur-Skala, welche so lieblich und voller Einfachheit ist, dass wir empfehlen, sie durch: »senza espressione« zu bezeichnen. Jetzt folgt eine Rückkehr zum ersten Teil: eine Wiederholung, dann das Trio in Des dur.

In diesem Trio ist **Einfachheit** und **Auserlesenheit** in wahrhaft Chopinscher charakteristischer Weise vereint. Ausser einem gewissen Grade von Absicht (in solchen Fällen für den Zweck einer guten Ausführung unerlässlich) müsste der Spieler auch den Details — den starken und schwachen Noten — seine Aufmerksamkeit widmen. Es ist dies eine Aufgabe, die wir am Anfange schon erwähnten. Die Phrase ist genau eine 4taktige und wird deshalb im 4ten Takt viel schwächer. Die Note F, mit welcher sie beginnt, ist am schwersten zu spielen, und weil sie lang ist und die heruntersteigende Phrase einleitet, müsste sie genügend laut, doch keineswegs hart, sondern edel und sanft gespielt werden. Die anmutig herabfallende Triole
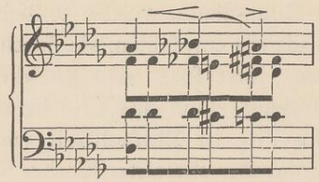
Nr. 43.



stellt ebenfalls keine geringen Schwierigkeiten dar. Sie muss regelmässig und doch nicht mechanisch oder gleichgültig gespielt werden. In dieser Triole wie in dem ganzen Satze müsste eine Verschmelzung von Stolz und Eleganz sein, eine gewisse »distinction«, um ein Fremdwort zu gebrauchen, das den Charakter von Chopin's Werken so gut bezeichnet. Die sehr lebendige zweite Hälfte des Satzes bedarf keines besonderen Kommentars. In dieser Hälfte ist bei der zweiten Änderung der acht Takte, das tempo rubato (das nach wenigen Takten einfällt), ein der Beachtung werter Punkt.

Nachdem man das stärkere B angeschlagen, folgt eine plötzliche Wendung voller Reiz.

Nr. 44.
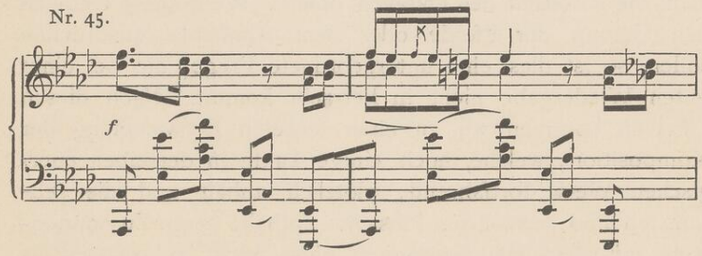


Wir sind durch den enharmonischen Wechsel, der sich — wenngleich pianissimo und ohne eigentliche Betonung für den Moment alle musikalischen Regeln aufhebend — frei entwickelt, in eine völlig andere Welt versetzt. Nach dieser geist- und reizvollen Wendung kehrt der Rhythmus in den letzten beiden Takten anmutig zurück und erinnert uns daran, dass diese wundervolle Phantasie nichts weiter als eine Polonaise ist. Der letzte Teil ist reizend und auch (ungeachtet seines Duos) klarer. Zwei Punkte müssen in dieser Beziehung besonders erwähnt werden: die Wendung zum »piano« durch die Modulation nach Es dur und das mächtige crescendo und ritenuto, bevor es zu dem Thema des Trios zurückkehrt, welches durch diese Konstruktion genötigt ist, in den ersten vier Takten mit all seiner Kraft zu erscheinen, dann sich zu beruhigen und wie vorher zu schliessen. Diese Polonaise hat keinen bestimmten Schluss. Die zweite Polonaise in Es moll desselben Opus zeichnet sich durch ebenso reiche Phantasie aus. Einige Wendungen sind sogar noch schöner und edler, als die in der vorigen Polonaise. Das Trio, in welchem der Satz von acht Takten sich zum vierten Mal wiederholt, ist eigentümlich. Die dem Spieler dadurch verursachte Schwierigkeit (da auch besonders Einfachheit für die Ausführung unerlässlich ist) wird ausserordentlich gross. Diese eigentümliche Art der Wendung, welche eine Nachahmung der volkstümlichen Form ist, können wir in die Rubrik der »Mazurkas« bringen.

Wir versuchen keine weiteren Analysen der Polonaisen, weder der schönen Cmoll-Polonaise, in der wir solch originelle Abwechslungen in rubato finden, noch der Fis moll-Polonaise, worin es donnert, und in deren Mitte man das ferne Echo eines Schlachtgetümmels mit feuernden Kanonen zu hören meint, welches später durch die Blumen einer Mazurka verhüllt wird.

Aber wir müssen von der grossen Polonaise in As dur (Op. 53) sprechen, welche selbst unter Chopin's Kompositionen als Kulminationspunkt hervorragt und einen höchst vollkommenen majestätischen Stil zeigt. In diesem schönen Werk begegnet uns zuerst: der grosse Entwurf, die hohe Idee, die macht- und effektvolle Begeisterung. Diese Polonaise ist eine so ruhmvolle Apotheose der Vergangenheit, dass sie, wie es wohlbekannt, den Meister in Hallucinationen versetzte und ihn veranlasste, aus dem einsamen Thurm des Schlosses Nohant zu fliehen, indem er sich einbildete, die Fusstritte der Vorfahren in ihren klirrenden Rüstungen zu hören und sie selbst in majestätischer Prozession näher und näher an sich herangleiten zu sehen. Die Feierlichkeit dieser Prozession ist vollständig durch jene Gewichtigkeit des Rhythmus wiedergegeben, in Folge deren jedes Sechstel des $^3/_4$ Taktes einen Accent

Nr. 45.



und einen Wert hat. Lasst es uns nur versuchen und wir werden uns bald überzeugen, dass es nicht anders gespielt werden kann.

Diese Bässe verstärken den Eindruck mit jedem Takt. Der würdevolle Zug scheint von Augenblick zu Augenblick zu wachsen und eine grosse Versammlung ist in einer Apotheose vor uns heraufbeschworen.

Im Hinblick auf den Hauptgedanken muss man bemerken, dass das rasche Tempo, welches der grösste Teil der Spieler (selbst der berühmtesten unter ihnen) dem Werk zuerteilt, gänzlich ungeeignet ist. Wahr ist's, dass durch ein rasches Tempo die Oktaven des dritten Teils (die für die linke Hand) scheinbar gewinnen. Aber welch ein oberflächlicher Gesichtspunkt ist das! Nur um einen Effekt hervorzubringen, der kaum Jemand in Erstaunen setzen kann (da die Schwierigkeiten nicht so riesengross sind), opfern sie den Charakter des schönsten Teils. In Wahrheit sollte das Tempo allerdings nicht von der Figur der Begleitung abhängen, welche, obgleich sehr schön, doch nicht von Hauptwichtigkeit ist, sondern vom Thema der rechten Hand. Und jenes Thema, das so erscheint, als würde es auf Blasinstrumenten gespielt, hat solch einen durchsichtigen bestimmten Rhythmus in sich selbst, dass man nur schwer einen Irrtum im Tempo begehen kann. Es kann in der That etwas rascher als der erste Teil sein; aber dies »etwas« sollte uns nicht zu sehr vom Hauptgedanken entfernen und nicht die Polonaise den Oktaven opfern. Wenn diese Oktaven den Galopp der Pferde oder dem Ähnliches ausdrücken sollen, so ist dies eine untergeordnete Frage, die bei einer guten Wiedergabe nicht in Betracht kommt. Nach diesen Oktaven kommen wir zu einer ferneren Entwickelung der Komposition, welche, noch einige Takte in derselben energischen Weise fortfahrend, plötzlich anhält und die seltsamsten und reizvollsten Passagen enthält, deren Zusammenhang mit dem Hauptgedanken nicht leicht zu erfassen ist und dem Spieler keine geringe Schwierigkeit für den Stil bietet.

Um die Bedeutung dieses Teils zu erklären und mindestens einen gewissen Wink hierüber zu erteilen, muss es uns gestattet sein, einen Augenblick von dem unmittelbaren Gegenstande abzuschweifen.

In dem Gange und der Entwickelung mancher Kompositionen, speziell derer von Chopin (und im Allgemeinen jener der romantischen Schule), begegnen wir zuweilen Teilen, deren Verbindung mit dem ganzen Werk auf den ersten Blick durchaus nicht leicht wahrzunehmen ist. Der Grund ist der, dass der Regel nach ihre Basis auf einem ganz neuen Gedanken ruht, dessen Bedeutung uns nur durch Phantasie offenbart werden kann. Es ist Phantasie, die in unserer Seele ein gewisses Ganze erschaffen muss, das die verschiedensten Kontraste in Harmonie bringt, ein Ganzes, mit welchem die Teile zuweilen nur ungleich, nur durch die Verbindung von Klängen vereint sind. Um es klarer zu machen: moderne Musik folgt oft den Spuren der Programm-Musik und kann nur von demselben Standpunkt aus erklärt werden. Wir müssen von vorn herein gestehen, dass wir ganz ausgesprochene Gegner der Programm-Musik sind. Musik mit einem vorhergehenden Programm tritt nicht selten in die Domaine des Malens und kann ihr Vorhaben nur mit Hilfe der Phantasie des Hörers ausführen. Wenn also richtige musikalische Formen des Programms wegen vernachlässigt, oder dem Hörer, durch die Erläuterungen desselben zu grosse Anstrengungen auferlegt werden, dann ist das Programm nicht am Platze. Indess einer Kunst, gleichviel welcher, selbst den kurzen Eintritt in die Domäne einer anderen versagen zu wollen, hiesse diese Kunst ihres schönsten Schmucks berauben. Ausdrücke wie: ein »Bächlein murmelt«, eine ferne Landschaft »welkt« vom Blick, oder: »ein Stern blickt auf uns hernieder« — fast jedes historische Bild in der Sprache ist schon eine Art Gemälde. Eine **musikalische** Harmonie ist zum **Vers** not-

wendig, eine Nachahmung des Rhythmus verhilft dazu und überdies finden wir Harmonie in der richtigen Zusammensetzung **jeder Sprache.** Weshalb also sollte es der Musik nicht erlaubt sein, einige ihrer Wirkungen von anderen Künsten zu entlehnen? Oder von gewissen, schon so volkstümlich gewordenen Analogien, dass sie für Jedermann verständlich sind? »Sonnenaufgang« oder »helle glänzende Farbe« ward lange schon mit Erfolg durch das tremolo der Violine dargestellt. Das stets komische Fagott mit seinem verschleierten Klange macht zuweilen (wie in der Grabesscene im »Robert«) einen schrecklichen Eindruck. Die tiefen Töne der Klarinette haben etwas Infernalisches an sich, obgleich dasselbe Instrument in seinen Mitteltönen eine pastorale Wirkung übt, während es in der oberen Lage trivial klingen kann. Das Horn deutet uns Krieg, Jagd etc. an. Ein Instrument (das Klavier) ahmt zuweilen ein anderes: Horn, Trommel etc. nach, wie wir in den Polonaisen gesehen haben. Das Orchester, als Ganzes, hat ein mannigfaches Gebiet; seine Palette ist mit tausend Farben und Schattierungen versehen. Beethoven zögerte nicht, jene **Nuancen** in malerischer Weise zu gebrauchen. Er war durch **Eindruck** und **Empfindung** wirklich inspiriert, als er die Pastoral-Symphonie schrieb*); fügte aber dennoch eine Nachtigall, einen Kuckuck und eine Lerche in dieselbe ein, ebenso einen Sturm und darauf folgend: ein Aufklären des Himmels etc.

Besonders da, wo Worte und Handlung auftreten, um die Musik zu unterstützen, wird ihr Programmcharakter erleichtert und neue Quellenbereicherung und neuer Schaffenstrieb entstehen. Z. B. enthält Opernmusik bei allen Komponisten eine Anzahl malerischer Scenen, die wir vollkommen begreifen, weil Text und Handlung uns den Schlüssel zu ihrem Verständnis geben. Indem sich der Hörer selbst an

*) mehr Empfindung als Malerei.

diese Formen gewöhnt, wird sein Sinn mit einer Menge von Eindrücken und Gleichartigkeiten angefüllt, und so können **dramatische** Effekte ohne irgend welchen Kommentar in Instrumentalmusik eingeführt werden. Das ist der Grund, dass so viele **dramatische** Ouverturen geschrieben werden — so viele Teile eines grösseren musikalischen Ganzen — welche den Eindruck in uns hervorrufen, sei es durch Mittel einer bildlichen Idee, wie das Rauschen eines Baches, Sturmesbrausen, Galoppieren der Pferde, oder: hinweisend auf eine dramatische Begebenheit, durch welche die Seele von dem Bilde eines seltsamen Mordes, Greuels, Fluchs, Verrats, einer Bezauberung etc. etc. erfüllt wird.

Als wir die As dur-Polonaise analysierten, konnten wir nicht umhin, uns in unsern Bemerkungen durch den Programm-Charakter der Musik beeinflussen zu lassen.

Wir sehen also, dass der Programm-Plan in gewissem Maße für die Musik annehmbar ist; so weit, als seine Absicht **rein musikalisch,** seine Entwickelung durchweg durch Regeln kontrolliert und die den Details gewidmete Aufmerksamkeit nicht zu gross ist. Die durch solches Programm gegebene Information interessiert nicht nur, sondern erleichtert das Verständnis des Werkes. Die klassischsten Komponisten benutzen bei ihren Schöpfungen oft diese Programm-Methode, obgleich sie dieselbe nur momentan als Sporn anwenden. So ordnete Haydn oft in seinem Innern die Grundideen der Begebenheiten, während er seine Symphonien schuf, die er später der Nachwelt nicht überliess. Er hatte in verschiedener Hinsicht recht; denn seine Musik spricht mit ungewöhnlicher Klarheit zu uns; falls wir aber in den Besitz eines seiner kleinen Tagebücher gelangen könnten, in denen diese Skizzen aufgezeichnet waren, würden wir zweifellos einen unschätzbaren Wink zur Ausführung für Licht und Schatten finden.

Zuweilen zeigt eine solche Erklärung eines musikalischen Gemäldes zu viel Freiheit, um den Zweck zu erreichen.

Noch einen guten Wink, dem Alle folgen werden, dass oft allein schon der Titel einer Komposition eine bewundernswerte Erklärung giebt, und selbst grosse Komponisten nicht vor solchen Titeln wie: »die Schlacht bei Vittoria« (Beethoven), »Waldscenen« mit untergeordneten Titeln: »Kinderscenen« (Schumann) etc. zurückschrecken. Man möge immerhin ein oder kein Freund Wagnerscher Musik sein, jedenfalls müssen Alle darin übereinstimmen, dass der herrlich instrumentierte »Walkürenritt« unter diesem Titel ganz anders verstanden wird, als wenn wir ihn unter dem viel weniger interessanten Namen »Charakterstück für Orchester« kennen gelernt hätten.

Einige Titel von Ouverturen, als »König Lear« und »Manfred«, brauchen uns nicht irgend ein plastisches Bild anzudeuten, sondern sind schon als allgemeiner Wink bedeutsam genug für die Beweggründe, die den Komponisten beim Schaffen leiteten.

Nach dem, was wir gesagt haben, scheint es, dass die Idee einer gewissen Malerei in der Musik, so weit sie die Haupt-Auffassung betrifft, nicht voreilig verurteilt werden dürfe, indem sie den Komponisten keine geringe Hülfe gewährt, ihre Werke zu variieren. Überdies müssen wir beachten, dass stets mannigfache Arten dieser Malerei vorhanden sind. Erstens haben wir eine **dramatische** Malerei, speziell mit Worten vereint, welche uns die möglichst plastischen Bilder überliefert. Dann kommen jene Werke, deren pittoreske Titel irgend welche Bewegung in der Natur oder im Leben malen, wie »Berceuse«, »Ruisseau« und andere bereits Erwähnte, während zuletzt die idealsten Formen der Malerei erscheinen, die ihre allgemeine Farbe einzig dem Thema entnehmen, das in klarer Weise in dem Titel enthalten ist (»König Lear«, »Faust« etc.). Wir möchten nicht über einen richtigen Gebrauch dieser Mittel sprechen, noch über den schrecklichen Missbrauch, der von einigen Komponisten (besonders jenen

der modernen Zeit) getrieben wird; wir wünschten nur aus dieser Betrachtung einigen Nutzen in Bezug auf praktische Ausführung zu ziehen.

Die Polonaise mag der zweiten Kategorie zugezählt werden, besonders wenn wir jene Mitte des Malerischen in ihr herausfinden, welche weder ganz so plastisch ist, wie die zuweilen vom Orchester ausgeführte Darstellung von Donner und Blitz, noch so gänzlich objektiv wie die Titel der Ouverturen »König Lear« und »Manfred«. Es ist eine Art des Malerischen, gleich der, welche in Mendelssohn's »Sommernachtstraum« vorherrscht. Welches sind die besonderen Prinzipien dieses Satzes der Polonaise? In der rechten Hand eine kriechende Passage, deutlich Ruhe und einförmige Bewegung darstellend, in der linken Hand der Rhythmus der Polonaise, sich fortgesetzt darin behauptend und keinen Augenblick nachlassend. Überdies wird die Bewegung der rechten Hand immer ruhiger, wie in der Ferne ersterbend, bis sie in den wenigen letzten Takten, mit einer Art von Sprung und einem ganz rapiden Crescendo wiederkehrend, in das Hauptthema ausbricht. Was dann?

Um präzis zu sprechen, haben wir hier schon, ohne Kommentar einen, durch den Rhythmus im Bass, logisch dem Ganzen verbundenen und so gut kontrastierenden Teil, als nach einem verlängerten forte eine lieblich und ästhetisch abgerundete Passage folgt, worauf nach einem poetischen diminuendo (das zum crescendo wird) der Hauptgedanke wiederkehrt. Aber was bedeutet dieser Teil in dem ganzen Gemälde? Man denke sich ein prachtvolles Schloss von alter Bauart mit vielen Türmen, Hallen, Gängen und Brücken. In der Mitte des Ballsaals spielt eine wohlgeschulte Kapelle eine majestätische Polonaise. In Nationaltracht (die Karabela*)

*) »Karabela«, der krumme Säbel ohne Bügel, welchen ehemals die polnischen Edelleute bei festlichen Gelegenheiten trugen.

an der Seite) gleiten die Paare würdevoll einher, mit den Schritten den Rhythmus bezeichnend, — wie es durch die Bässe Es, As angedeutet ist —. In dem Mittelteil E dur können wir das Nahen einer Kavalkade wie nach einem Triumphe sehen; wir wollen indes unsere Aufmerksamkeit nur dem Teil der Polonaise zuwenden, in welchem der ganze lebensfrische Bogen, dem ersten Paare in die angrenzenden Hallen folgend, über ferne Brücken gleitet, in den Park eintritt und (nachdem sich Alle bei diesem Rundgang verloren zu haben scheinen) wir sie plötzlich durch einen anderen Eingang mit triumphierender Musik, Vivats und bunten Beifallszeichen — ein echtes Tongemälde von »Pan Thaddeus« (Mickiewicz's Meisterstück) — zurückkehren sehen. Verhilft uns diese Erörterung (obgleich wir sie nicht aufdrängen) nicht in Wahrheit dazu, das Stück zu spielen? Fühlen wir uns in Folge dessen nicht sicherer auf unsrem Wege? Werden wir nicht die »Pianissimo-Passagen« mit einer reizvolleren Zartheit schattieren, wenn wir die Bedeutung der Musik kennen, und werden nicht die folgenden Fortissimo-Sätze in grösserem Glanze erscheinen? Werden wir die Notwendigkeit der Accentuierung des Basses und jenes obstinaten C im Diskant nicht viel klarer empfinden, wenn wir solcher Gestalt den Plan des Ganzen verstehen? Diese Wahrnehmungen können sicher nicht bestritten werden, und so viel als jede Kunst und alle Künste im Leben die ihnen angemessenen Analogien erheischen, ebenso sollten die gleichen Analogien in Bezug auf Musik auch nicht ignoriert, wenngleich nur in beschränkter Weise angewandt werden; denn man sollte nicht vergessen, dass plastische Musikgemälde sich sehr rasch auf der Grundlage des Gefühls und einem wohl ausgearbeiteten, der musikalischen Behandlung gemässen Plan entwickeln.

Nur malen, um zu malen, ist nicht der Zweck der Musik. Eine poetische Thesis nur in der eigenen Seele zu schaffen, und sie nicht in gefälliger richtiger Form auszudrücken, ist

kaum der Mühe wert. Das Schöne in der Musik soll sich uns offenbaren, und ein tieferes Symbol von den Gleichartigkeiten des Lebens mag dann dahinter verborgen sein. Der letzte Beweis dafür, dass die Legende selbst nicht genügt, die musikalische Arbeit fähig zu machen, uns mit fortzureissen, finden wir in der letzten Polonaise — vom Autor, »Phantasie-Polonaise« genannt. — Wir können nicht leugnen, dass der Bau dieses Werkes gut ist; manche Einzelheit bekundet die Meisterhand, die dies Monument schuf; aber die allgemeinen Gedanken sind etwas undeutlich, ihre Ausarbeitung verliert sich in Komplikationen, die der Chopinschen Muse nicht entsprechen, und übt keine grosse Wirkung auf den Zuhörer aus. Des ungeachtet war Chopin, während er diese Polonaise schrieb, durch eine sehr schöne Legende beeinflusst: Vergangenheit und Zukunft sollten sich in dieser Komposition wiederspiegeln. Unglücklicherweise paralysiert eine gewisse musikalische Steifheit den Eindruck, und das Werk bleibt eine von Chopin's weniger glücklichen Schöpfungen. Das Symbol ist unzureichend. Die goldene Sonne der Begeisterung erleuchtet das Werk nicht*), (welches mehr der Phantasie und dem Kopfe, als dem Herzen entströmt).

Lasst uns unsere Betrachtungen über die Polonaisen hier schliessen und unsere Aufmerksamkeit endlich den Mazurkas zuwenden.

Mazurkas.

Willkommen ihr Perlen vom reinsten Wasser. Willkommen ihr kostbarsten Juwelen in unseres Meisters Krone! Nicht umfangreich, aber reich an Gehalt, wahre Edelsteine, in welchen die Sonne des Genius funkensprühend in tausend-

*) Die patriotische Idee sollte die Form von Byron's »Traum« nachahmen.
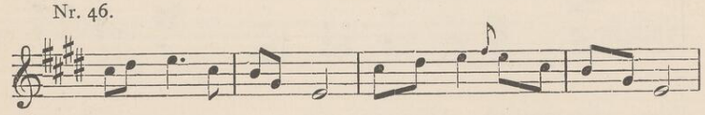
fachen Farben sich wiederspiegelt. Willkommen ihr bezaubernden Mazurkas! Es sind in der That wundervolle Werke aus Chopin's Feder vorhanden, aber ich bin sicher, und nicht ein einziger seiner Verehrer wird es leugnen, dass, falls alle Kompositionen verloren gegangen und eben nur die Mazurkas gerettet worden wären, Chopin durch sie allein als ein Meister im Reich der Töne dastehen würde. Das Buch der Mazurkas ist eine unerschöpfliche Quelle der Poesie. Beinahe jedes einzige dieser Werke ist ein Meisterstück.

Wir sprechen im Augenblick nicht von den hinterlassenen Mazurkas. Mit Ausnahme der einzigen, welche, wie Jeder weiss, auf des Meisters Sterbelager geschrieben ward, sind sie alle jugendliche Versuche, welche Chopin nicht beabsichtigte zu veröffentlichen. Ungewöhnlich logisch und klug, wie der Meister war, fühlte er schon als Kind seine zukünftige Bestimmung und beschenkte die Welt nicht mit solchen Werken, in welchen ein neuer Tondichter die schon vorhandenen Formen seiner Vorgänger ohne Ausnahme zu ändern versucht.

In Chopin's erstem Rondo ist der Einfluss, den das Studium Hummels auf ihn ausübt, noch unverkennbar; aber die Form ist sorgfältig ausgearbeitet, und das Originelle und Neue, welches seine Einzelheiten auszeichnen, rechtfertigt die Veröffentlichung. In dem Konzert folgt er gleichfalls den Hummel'schen Spuren, aber wie prachtvoll erweitert er sein Vorbild! In den Nocturnes übertrifft er sogar Field himmelweit, wie er dies auch in seinen veröffentlichten Mazurken (Op. 6 und 7) thut. Er erreichte gleich einen Standpunkt hoher Originalität und künstlerischer Vollendung und verwarf alle vorangegangenen Versuche, welche dazu dienen könnten, ihn zu beeinflussen. Die Veröffentlichung Chopinscher Jugendarbeiten mag in physiologischer und pathologischer Hinsicht von Interesse sein; aber für die Kunst ist dieser Gesichtspunkt ziemlich gleichgültig.
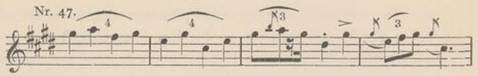
In den ersten Mazurken tritt plötzlich dieses nationale Leben in Kraft, aus welcher — für ihn unerschöpflichen — Schatzkammer Chopin seine Inspirationen holte. Wann, wo und wie er so viel Material schöpfte, ist fast unmöglich zu sagen. Alles, was wir wissen, ist, dass er bisweilen in seinen Ferien aufs Land ging. Er war nie ein Sammler von Liedern (wie zu jener Zeit überhaupt Niemand daran dachte, solche zu sammeln), noch neigte er sich einem Spezial-Studium der heimischen Volksweisen zu. Er war eine Äolsharfe, welche bei dem leisesten Windhauche erklang. Das zarteste Wehen genügte für ihn. Er entdeckte unerschöpfliche Schätze, die Keiner vor ihm nur geahnt hatte. Dies ist in seinen Mazurkas Nr. 2 und 3 des Op. 6 genugsam dargethan. Jede derselben ist gleich malerisch und ländlich gehalten und doch jede in ganz verschiedener Weise. In der ersten (Cis moll) hört man im Anfang den Bass in leisen Tönen brummen, während die Geige auf dem zweiten Accorde einen festen Ton haltend, leise in sich hinein surrt und im Rhythmus der Melodie etwas uneben hin und her schwankt (die ersten acht Takte des Anfangs). Dann folgt ein Gesang, so traurig, innig, naiv, so verschiedenartig und einschmeichelnd, so wundervoll in dem Kontraste des »piano« und »forte« aufgebaut, dass man ihm nicht lang genug lauschen kann — nach welchem der Mittelsatz so heiter und dörflich wirkt, dass sich unwillkürlich die Füsse tanzmässig in Bewegung setzen.

Nr. 46.
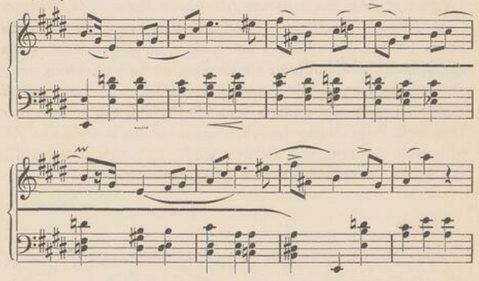


Dann kehren die vorherigen Bass-Passagen wieder und das erste Motiv folgt ihnen mit der wundervollen Veränderung im Rubato-Tempo,

Nr. 47.

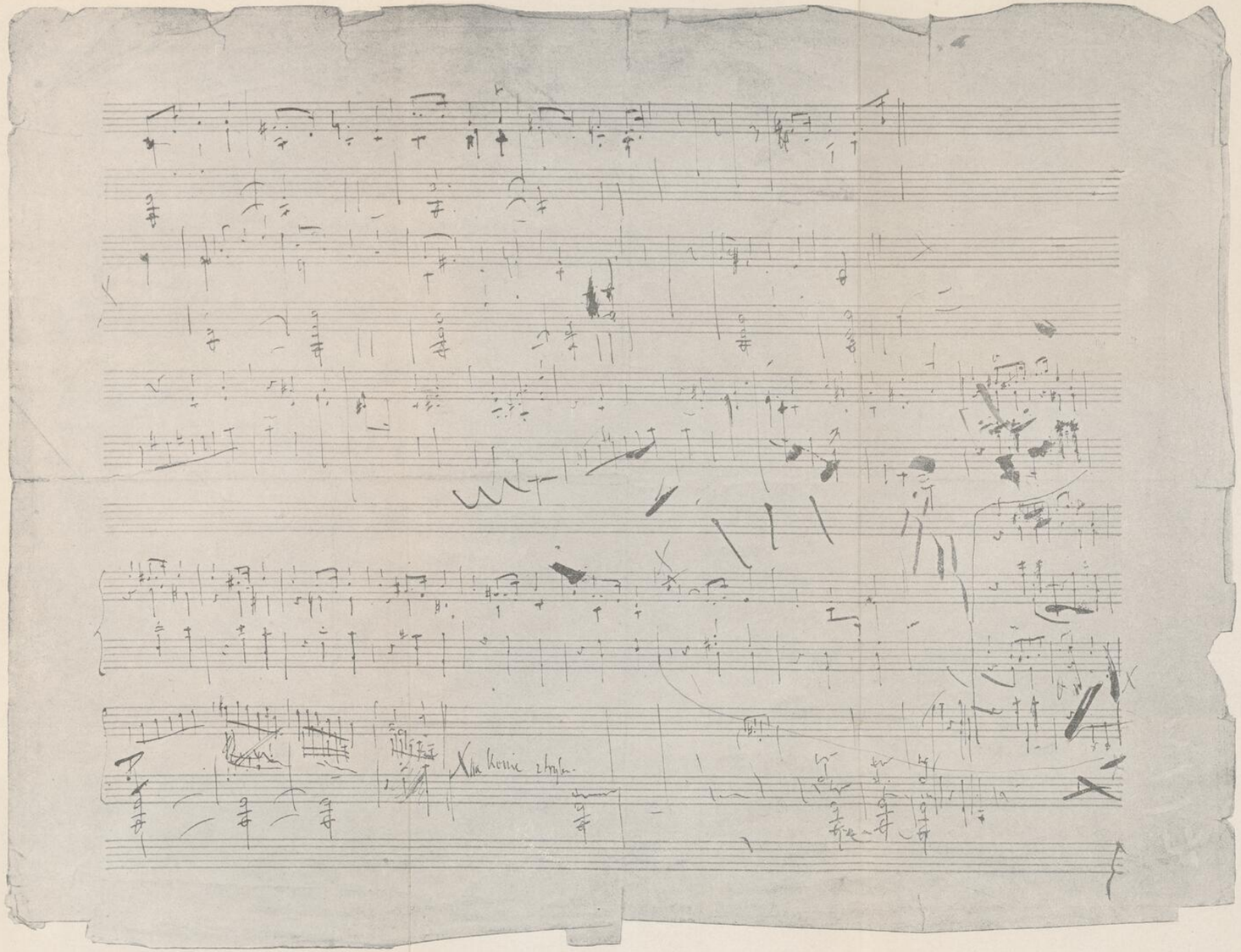


in welchem man den wirklich ideellen Bauer erblickt mit seiner, ein wenig berauschten Phantasie und einem heissen Triebe, die Impulse seines Herzens auszudrücken. Gehen wir nun zu der folgenden Mazurka Op. 6 Nr. 3 über, in welcher man zuerst nur die Töne des Basses, wie aus der Entfernung, hört. Dann kommt die Musik beständig näher und die vollständige Kavalkade einer Hochzeit stürmt in Sprüngen und lärmender Lustigkeit auf die Scene. Wie naturwahr, wie dem Leben abgelauscht und doch mit welchem Melodienreichtum ausgestattet, selbst wenn wir nur auf die Harmonie des dritten Satzes hinweisen.

Nr. 48.



Diese chromatische Harmonie ist so charakteristisch, dass sie ein förmliches Model geworden ist, unvermeidlich für alle Chopin-Nachahmer, die sich aus reiner Notwendigkeit daran anlehnen müssen. Eine fein empfundene Mazurka, feurig



Facsimile von Chopin's Mazurka in C.

voller Eleganz, fand ihre höchste Entwickelung in der in B dur Op. 7 Nr. I. Welches Leben, welcher Enthusiasmus in ihrem Beginn, welche Grazie und welch' edler Reiz in den späteren kurzen Noten! Im dritten Teil begegnen wir wieder der volkstümlichen Weise in einem charakteristisch monotonen Bass mit dem nie zu ignorierenden Rubato, welches — was immer es sonst noch sein mag — vor allem echt polnisch, slavisch und völlig bäuerlich ist. Es ist eigentümlich, dass dieses in den Mazurkas so oft wiederkehrende Rubato eine solche Rolle spielt. Auf den Zuhörer übt es, wie schon gesagt, den Effekt: es ist festlich, ländlich und heiter und verbreitet eine gewisse Atmosphäre der Berauschtheit um sich. In diesen unentschiedenen Klängen erkennt man die ganze Seele eines Slaven mit ihren freien Impulsen und der Erweiterungsfähigkeit durch Emotion.

Jene sprühenden Charaktereigenschaften des Bauern und der anderen Typen (Charakteristiken, welche kein anderer erfassen konnte), wurden von Chopin instinktiv erfasst und zu der Würde von echten Dichtungen idealisiert. Wir kennen nach dieser Richtung hin schon einige seiner Improvisationen. Wir wissen von seinem Biographen, dass er nicht nur die Bauern-, sondern auch die Juden-Tänze auf das Vollkommenste nachahmen konnte, ja, wenn Chopin in eines Freundes Wohnung auf dem Lande weilte, bezeugten die, wegen Getreidehandels in dem Orte sich aufhaltenden, Juden einstimmig, dass er »Majufes«, wie ein geborener Jude spiele. — Nichts ist komischer als die Mazurka Op. 17, Nr. 9, betreffend welcher mir Herr M. W. Szulc von Posen die glaubwürdige Aussage sandte, dass dieselbe »Kleiner Jude« genannt wurde. Die sich daran knüpfende kleine Geschichte wollen wir hier berichten: Chopin hatte keine ausgesprochene Neigung für »Programm-Musik«, wenn auch mehr als eine seiner ausdrucksvollen charakteristischen Kompositionen dieser Rubrik eingereiht sein könnten. Wer kennt nicht

Mazurka Nr. 4, Teil 7 des Lena Freppa gewidmeten Heftes? In unserm Lande war dieselbe schon als »Kleiner Jude« bekannt, bevor unser Chopin ins Ausland ging. Es ist eins jener Chopinschen Werke, welches durch ausgesprochenen Humor charakterisiert wird: Ein Jude in Pantoffeln und langem Kaftan tritt aus der Thür seines Wirtshauses und gewahrt einen unglücklichen Bauer, der kurz vorher sein Kunde gewesen. Er sieht ihn jetzt in der Berauschtheit über den Weg taumeln, hört ihn in Klagen ausbrechen und ruft auf seiner Schwelle: »Was ist das?« Dann, gleichsam als Kontrast zu dieser Scene erschallen laute Freudenrufe, von Violine und Dudelsack begleitet, und man erblickt den Hochzeitszug eines reichen Bürgers, von der Kirche zurückkehrend. Das bunte bewegte Bild zieht vorüber, der berauschte Bauer stimmt von Neuem seine Klagen an und verwünscht emphatisch sein Elend, welches er getrachtet hatte, im Glase zu ertränken. Der Jude tritt ins Haus zurück, aber noch auf der Schwelle ruft er, den Kopf schüttelnd: »Was war das?«

Ein rein technisches, charakteristisches Detail in Chopin's Mazurken, ein Detail, welches seitdem in allen Mazurken anderer Komponisten imitiert wird, ist die oft wiederholte Triole 
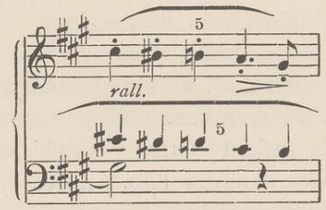
.

Es muss dabei beobachtet werden, dass dieselbe nicht zu schnell gespielt werde, um nicht dadurch ihren Charakter zu verlieren. Die erste Mazurka in Fis moll beginnt mit ihr. Wir finden sie gleichfalls in Chopin's jugendlichen Mazurken. Sie ist, wie wir bei Mazurka Fis moll sehen, fast unentwegt angewandt, um Gefühle und verschiedene Schattierungen auszudrücken. Einfach und natürlich beim Beginn, nimmt die Mazurka (gleich vom fünften Takte ab verschiedene effektvolle Gestaltungen an, eine freie Ausführung gestattend. Später, wie ermüdet durch so viele Wiederholungen, beginnt
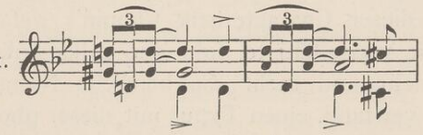
sie wieder langsam. Am Ende des ersten Teils lächelt sie wieder gefällig, ruhig vorüberziehend, um mit bäuerlich blöder Miene auf dem letzten Tone auszuruhen.

Nr. 49. 

Dann weiterhin nach dem energischen zweiten Teil und der Fünfen so voll von Feuer

Nr. 50. 

nimmt die Triole einen leidenschaftlichen und feurigen Charakter an. Und wie viele Arten nimmt sie in den folgenden Mazurken an. In der D dur-Mazurka (Op. 33) müssen wir jenen Teil beachten, in welchem derselbe Takt sechszehn Mal wiederholt wird.
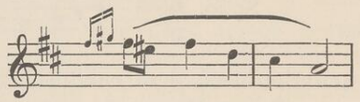
Nr. 51. 

Solche Wiederholung trägt, wie wir schon in unsern früheren Vorträgen erwähnten, den Stempel des ausgesprochensten Vergnügens — tanzend — trotz Elend und Kummer oder den einer kindlichen Naivität mit der beständigen Wiederkehr zu ein und derselben Idee und fortwährend kreisender Bewegung um sie herum.

Jene Kritiker und haupsächlich die ausländischen, welche über dies in Frage stehende Stück aburteilen, vergessen, dass ähnliche Impulse der Einfachheit bei anderen Komponisten

auch gefunden werden, dass wir in Haydn und Mozart ebenso oft und hauptsächlich in naiven Themata Wiederholungen einer Note oder einer Phrase finden. Ein zweites Beispiel dieser Art haben wir in der Mazurka Op. 30 Nr. 2, wo die folgende Passage
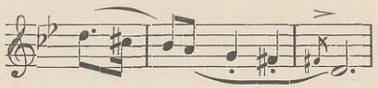
Nr. 52.



vollkommen den Charakter hat, den Ujejski in seinem kleinen Gedicht »Der Kuckuck« wiedergiebt.

Chopin schrieb alle diese Werke, wie wir schon bemerkten, zu einer Zeit, als sich Niemand bisher von »Bauernschaft« etwas träumen liess, noch je sich mit deren besonderen Lebensphasen befasst hatte. Welch' wundervolles Gedicht ist die Mazurka in G dur (Op. 24, Nr. 1) in ihrer Einfachheit und der charakteristischen Tonleiter

Nr. 53.



welche die Phrase von acht Takten beendet.
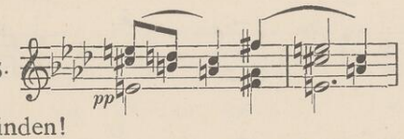
Jetzt nach Verlauf mancher Jahre kann nicht nur kein Fehler in dieser Charakteristik Chopin's gefunden werden, sondern die vervielfältigte Zahl der volkstümlichen Gesänge bezeugt mehr und mehr die herrliche Natur des Genius, welche es verstand, einen Typus mit dieser photographischen Schärfe und Wahrheit wiederzugeben. Jede einzige der Chopinschen Mazurkas verdient es, nicht vergessen zu werden. Die wahrhaft schöne in F moll (Op. 7, Nr. 3), wo in einem traurigen Thema der Violinen der Bass den Rhythmus so heiter unterstützt und der Mittelsatz so originell und voll energischer Phantasie ist,

Nr. 54.



oder die folgende in As dur, in der wir so schön und so unerwartet die wundervolle Modulation nach A dur und das Ritenuto

Nr. 55.
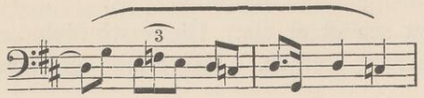


religiöser Art finden!

Was uns ganz unaussprechlich anzieht, ist die Mannigfaltigkeit der Ideen. Eine Mazurka lacht, eine andere weint, eine ist gedankenvoll, die eine tanzt. Nach der sanften Op. 33, Nr. 1 folgt die berühmte lebhafte in D dur. Eine entwickelt sich zu einem Meisterstück wie die Nr. 4, Op. 24 und eine andere ist nur leicht skizziert, sogar ohne Ende, wie die C dur-Mazurka Op. 7, Nr. 5.
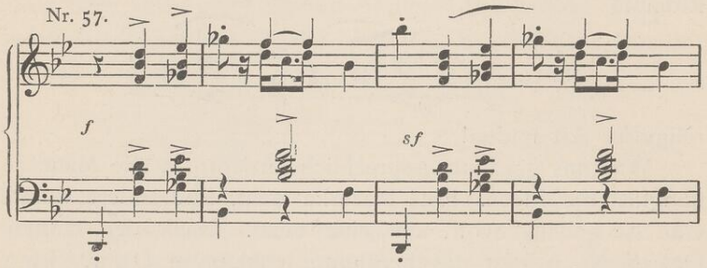
Den Mazurken ergeht es wie den anderen Werken Chopin's. Statt der in ihnen herrschenden Einfachheit und Natürlichkeit, versuchen die Spielenden ein künstliches Pathos hineinzutragen und verderben dadurch den wahren Charakter des Werkes. Und keinem Werk schadet dies mehr als gerade den Mazurken. Die Mazurka Op. 33, Nr. 4 hat zwei Kommentare. Das Gedicht von Ujejski: »Der Dragoner« beschreibt einen Soldaten, der einem Mädchen in einer Gastwirtschaft Komplimente und Schmeicheleien sagt. Sie flieht vor ihm, und ihr Liebhaber, im Glauben, sie verschmähe ihn, geht fort und ertränkt sich vor Verzweiflung. Ein humoristisches Gedicht von Zelenski lässt im Gegensatz zu der vorigen Version diese Mazurka eine häusliche Scene zwischen einem Bauern und seinem Weibe darstellen. Im ersten Teil sagt der berauschte Bauer, als er heimkehrt: »Oj ta dana«! und als sein Kopf vollständig umnebelt, brummt er unverständliche Töne vor sich hin, die durch den Bass wiedergegeben sind.

Nr. 56.
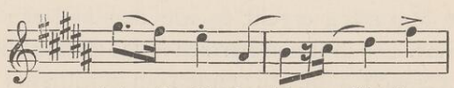


Als sein Weib ihm Vorwürfe macht, gerät der Bauer in Leidenschaft und schlägt sie.

Nr. 57.
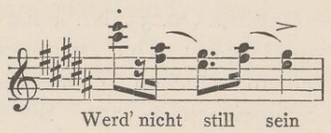


Die Frau seufzt und klagt (Melodie H dur): »O Gott, Du mein Gott«. Der Bauer fährt fort, sie zu schlagen, dabei brüllend: »Sei still, du böse Sieben«.

Nr. 58.
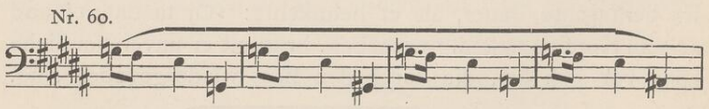


»Werd' nicht still sein«

Nr. 59.



antwortet sie; aber der Bauer, nach und nach ermüdend, beginnt ruhiger zu werden. Er entfernt sich, wobei er beständig in einem mehr unterdrückten Tone vor sich hin brummt. (Solo für die linke Hand).

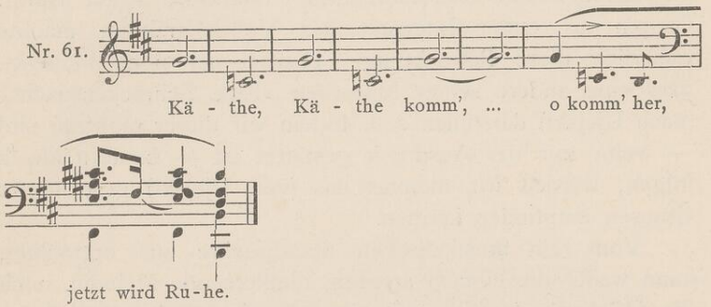
Nr. 60.



Zuletzt schläft er ein. Die erste Melodie kehrt wie in der Erinnerung zurück. Der Bauer erwacht kurz darauf,

besinnt sich auf das Vorgefallene und fühlt seines guten Weibes halber Reue. Er ruft:

Nr. 61.



Wir citieren diese Erzählung nicht um der eigentlichen Kritik willen; denn der Autor selbst betrachtet sie nicht unter diesem Gesichtspunkte, sondern nur um zu zeigen, dass diese naturalistische Scene der Wahrheit näher kommt. In der Melodie H dur könnte man ja möglicherweise eher die Seufzer eines Mädchenherzens, als das Stöhnen eines Bauernweibes zu hören wähnen, aber das Ganze gewinnt an Reiz durch die komische Interpretation.

Wie verschieden ist z. B. das Ende in Ujejski. Jene Quinten bedeuten: »Läute Glocke, läut', trag' mein Ross mich in die Fluthen«. Hier bedeutet es: »Käthe, Käthe komm', o komm' her, jetzt wird Ruhe«. Wenn wir diese Mazurken »Dichtungen« nennen, so meinen wir damit nicht, dass bestimmte dramatische Vorgänge sich in ihnen verbergen, sondern dass sie uns auf der Grundlage des bäuerlichen Typus die verschiedenen Schattierungen des wirklichen und nicht gekünstelten Gefühls zeigen. Ebenso, wie wir mit Vergnügen den Gesprächen der Bauern in Sienkiewicz folgen, wobei wir die charakteristischen Worte und Ausdrücke behalten, ergeht es uns auch hier. Eine kleine Wendung entzückt uns, weil sie wirklich typisch ist. Sie befriedigt uns.

Dass das Verbrechen inmitten des Volks zu finden ist, leugnen wir nicht; aber es ist eine Ausnahme und nicht ein durchgehend charakteristisches Merkmal seiner Natur. Chopin als erster Interpret des Volkscharakters machte sicherlich diese Betrachtung. Hierbei sei noch bemerkt, dass eine andere seiner Mazurken »Eine Schreckensnacht« (nach Ujejski) darstellen soll. Indem wir dieser muntern und — wenn mir der Ausdruck gestattet ist — biedern Musik folgen, werden wir niemals das (von Ujejski) geschilderte Grausen empfinden können.

Vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet, kann weder die einfach anmutig hinfliessende Melodie, noch die Harmonie (welche trotz ihrer reichen Fülle doch keine plötzlichen nachdrucksvollen Veränderungen aufweist) eine solche Auslegung rechtfertigen.

Die letzten Mazurken, speziell einige unter ihnen, repräsentieren den in längeren Poesien entwickelten Typus und zeigen uns, welchen Reichtum zukünftige Komponisten noch aus ihnen schöpfen können.

Wenn wir in unserm vorhergehenden Werke Chopin in seinen Hauptzügen charakterisierten, so gaben wir in diesem Buche einen näheren Umriss seiner Hauptwerke. Ungeachtet der unbegrenzten Bewunderung, welche die Werke unseres Meisters erregen, scheinen uns doch diese Winke und Beobachtungen nicht unangebracht für die Gegenwart. Möchte der Tag bald kommen, an welchem alle derartigen Kommentare überflüssig sind!

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

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

1978
C

CHOPINS

GRÖSSERE WERKE

Von

J. F

