Breitkopf & Härtels
Musikbücher

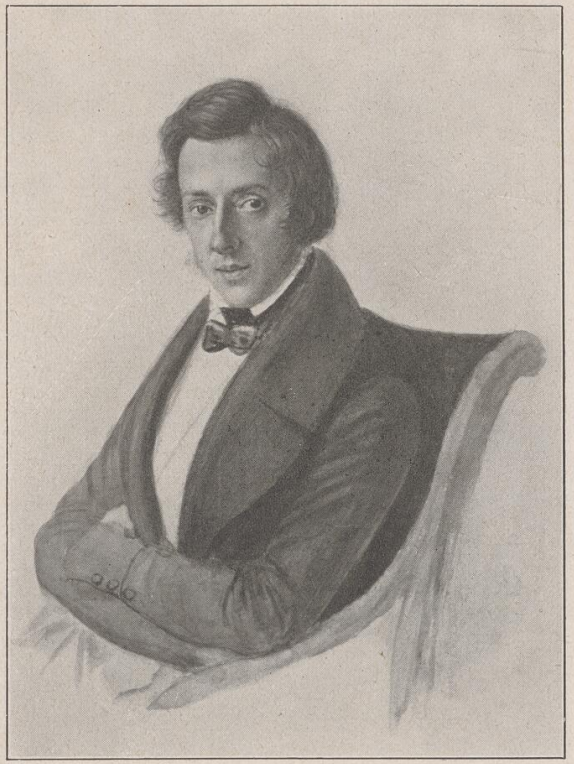
Fr. Chopin

von

La Mara

Kleine Musikerbiographien

6,25



F. Chopin

Nach dem Gemälde von Maria von Wodzińska, seiner Braut

F. Chopin

von

La Mara

Neubearbeiteter Einzeldruck

aus den

Musikalischen Studienköpfen

Zwölfte Auflage

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1919

Zbiory Stowarzyszenia I.F. 634
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA

Copyright 1919 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenn es wahr ist, das Wort des Dichters, das einen frühen Tod als einen Gabe preist, mit der die Götter ihre Lieblinge zu segnen pflegen, so muß es scheinen, als sei es unter allen Künsten vornehmlich eine, deren Jünger sich der Gunst der Himmlischen rühmen dürfen: jene eine, die wir so oft als die „göttliche" bezeichnen. Schauen wir uns um im Kreise unsrer großen Tonmeister, so fällt unser Blick auf gar manche edle jugendliche Gestalt, die inmitten der Blüte ihres Lebens und Schaffens hinweggenommen ward von der Stätte ihres Wirkens. Wir aber klagen ob solch' frühen Hingangs, den wir als einen Verlust empfinden für die Welt der Kunst, und statt den glücklich zu preisen, den ein gnädiges Geschick vor der Zeit den Kämpfen und Nöten entrückte, die der Sterblichen keinem, am wenigsten aber dem Künstler hienieden erspart bleiben, trauern wir vielmehr um ihn, dem es nicht vergönnt sein sollte, die hohe Mission zu vollenden, die seinem Leben zuerteilt ward, und unsere Klagen und Tränen werden zum Demantschein, mit dem wir gern das Bild der Frühvollendeten verklären.

Auch das Bild Friedrich Chopins, des polnischen Tondichters, gehört in die Reihe jener Lichtgestalten, die wir uns gewöhnt haben, im Verklärungsscheine ihres frühen Todes zu betrachten. Und mit Recht. Vom Zauber ewiger Jugend umflossen, von unsagbarer Anmut und Liebenswürdigkeit erfüllt, übt es eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf den Beschauer und läßt uns in ihm eine der idealsten Erscheinungen erkennen, die die Geschichte der Tonkunst aufzuweisen hat. Nicht mit den titanenhaften Gestalten eines Beethoven und Bach, oder anderer unserer

musikalischen Heroen dürfen wir ihn vergleichen, dessen Schaffensweise keinen pathetischen Aufschwung im monumentalen Stile jener kennt, in dessen Sein und Wesen nichts lag, was ihn zum heroischen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantast — nichts weiter; freilich dies alles in genialischster Art. In engen Grenzen verharrte sein künstlerisches Genie. Vom weiten Reich seiner Kunst erwählte er sich nur das Gebiet der Klaviermusik. Aber innerhalb desselben schaltete er als Künstler von Gottes Gnaden. Zum Verhängnis ward ihm nur, daß ihm kein gesundes Gleichgewicht zwischen Leib und Seele beschieden war. Daß sein zarter Körper, seine überempfindlichen Nerven den Anforderungen seiner kühnen Einbildungskraft, seines hochgemuten leidenschaftlichen Empfindens nicht immer genugzutun vermochten, daß sein Können mannigfach zurückblieb hinter seinem Wollen und Streben, das bildet die Tragik in Chopins Leben, den Schlüssel für vieles, was sonst rätselhaft bliebe.

Seine Poesien und Träumereien gehören dem Reich der Romantik an, in dem er manchen Vorgänger hatte; aber in durchaus eigentümlicher Weise weiß er sie zu gestalten und ihnen ein fremdartig charakteristisches Gepräge zu verleihen, das sie von allen anderen Erscheinungen unterscheidet. Ganz Lyriker, im Unbewußten heimisch, gern in „eingebildeten Räumen" lebend, hat er sich doch, die Rechte des Künstlers ausübend, unumschränkte Freiheit und Selbständigkeit für sein Schaffen, sowohl nach Form als nach Inhalt hin, zu wahren verstanden und, indem er uns neue Ideen gab, auch eine neue Ausdrucksweise für dieselben gefunden. Allenthalben folgt er in freier Ursprünglichkeit dem Zug seines Genius; dennoch sehen wir ihn, den im Wohlklang Atmenden, kaum je die feine Linie überschreiten, die jenseits der Welt der Schönheit und des Lichtes liegt. Der göttliche Funke durchzieht in vollem

Strom seine Werke und verleiht ihnen einen seltsam leuchtenden Glanz, der uns ebenso blendet als entzückt, ebenso bannt als hinreißt. Immerdar aber bleiben wir uns dessen bewußt, daß es die Macht eines Zauberers, nicht die Kraft eines Titanen ist, die uns fesselt. „Chopin hat etwas vom Engel und der Fee", sagt Liszt so wahr, und Eugène Delacroix nennt ihn „das unvergleichliche Genie, um das der Himmel die Erde beneidet hat". Wie in einem Zauberlande fühlen wir uns unter dem Einfluß seiner ätherischen Gebilde. Rings um uns her ist Mondeshelle und Sternenglanz, Lilienduft und Nachtigallenklage; süße, berauschende Stimmen und Harmonien nehmen uns gefangen. Vom taghellen freudigen Glanz des Sonnenlichts ist wenig zu spüren in Chopins, dieses „Nervenmenschen", Tongestalten; es sind meist Nacht- und Halbdunkelbilder, Morgen- und Abenddämmerungen, die er an uns vorüberziehen läßt. Es ist, als scheue sein empfindsames Wesen die grelle Beleuchtung des Tages, und sein träumerisches Gemüt wendet sich der Nacht zu, deren sanfter Schleier den Träumern hold ist. Seine Eingebungen wurzeln im Seelenleben; sein Außenleben verhüllt er gern.

So bilden Chopins Schöpfungen eine Welt für sich. Von Universalität ist in ihnen keine Spur; sie sind im höchsten Grade individuell, auch wenn sie sich nirgends losgelöst haben vom Boden der Zeit und der Heimat, dem sie entsprangen. Im Gegenteil: Chopin ist immerdar, ist bis zu seinem letzten Atemzuge ein treues Kind seines Vaterlandes geblieben. Nur hat das Volkstümliche bei ihm einen aristokratischen Charakter angenommen, dem der leiseste Schimmer von Trivialität fern liegt. Seine Werke sind ein Zeugnis dessen. In jedem derselben strömt ein lebendiger Zug des nationalen Elementes, in dem wir des Künstlers Lebens- und Leidenselement erkennen. Die Leiden und Freuden seines Volkes, dessen Wesen und

Eigentümlichkeiten finden sich widergespiegelt in seinen Tongebilden, in deren jedem sich, mehr oder minder verborgen, die Klage um das tragische Geschick Polens zu wiederholen scheint. Denn wer erkennte nicht auch in dem scheinbar heitersten derselben den Hauch von unbesiegbarer Schwermut, der sich wie ein Trauerflor über seine künstlerischen Äußerungen breitet? Das still getragene Weh des Dichterherzens, sein Leben und Hoffen, sein Lieben und Träumen, davon einst seine Lippen beharrlich geschwiegen, hier ist es laut geworden; das einst so keusch verhüllte Geheimnis seiner innersten Seele, hier hat es sich losgerungen und Gestalt gewonnen für den, der zu lesen und zu hören versteht. Nicht allen freilich ist es gegeben, den Offenbarungen eines Genius zu folgen, dem an Eigenartigkeit kein andrer vergleichbar ist. Zwar gehören sie längst zu den bevorzugtesten, zu den am meisten gespielten, und wenig oder nichts ist in ihnen alt geworden. Dem Empfinden der Gegenwart stehen sie weit näher als die Werke des wenig älteren Mendelssohn, oder selbst die des gleichalterigen Schumann. Ihre kühne fortschrittliche Klangsprache, ihr nervöser Herzschlag, ihre Ichkunst sozusagen verleiht ihnen ein modernes Gepräge.

Die Romantik erscheint, von diesem individuellsten Geiste widergespiegelt, neuartig, die uns so sympathische Weise stiller Träumerei gewinnt bei ihm eine veränderte Physiognomie. Chopin träumt mehr aus sich heraus als in sich hinein, wie es deutsche und vornehmlich des versonnenen und versponnenen Schumanns Art ist. Man muß mit Chopins Leben, mit seiner Individualität und Nationalität vertraut sein, muß sich völlig in sie eingefühlt haben, um die Liebes- und Schmerzensklänge zu verstehen, die in seinen Tondichtungen laut werden. Meist aber hören wir nur die verschiedenen Einzelzüge seines Fühlens durch seine Interpreten widertönen. Die einen bringen vorzugsweise die elegante, graziös-kokette, andere die elegisch-träumerische, wieder andere die pikant-kapriziöse, spirituelle Seite seines Wesens zur Geltung. Das seltsame Gemisch, ja das Extreme dieser verschiedenartigen Ausstrahlungen, das gerade Chopins Naturell bedingt, einheitlich zu verbinden und dabei der nervösen Sensibilität wie der heißverzehrenden Leidenschaft gerecht zu werden, die, bald heimlich glühend, bald offen emporflammend, seine Musik durchströmt, sind nicht viele imstande. Und doch liegt gerade in der Verbindung dieser scheinbar unversöhnlichen Gegensätze, im Überspringen von einem Extrem zum andern der geheimnisvolle Reiz seiner künstlerischen Persönlichkeit begründet. Chopin ist süß und herbe, sanft und wild, leichtbeschwingt und tiefsinnig, schmelzend und funkensprühend zugleich; er weint, wenn er zu lächeln scheint, und führt uns zu den Bildern und Gestalten seines Lebens, wenn wir in einer andern Welt mit ihm zu weilen meinen. Er täuscht uns fortwährend über sich selbst; aber er belohnt den, der sich nicht täuschen läßt, mit einem vollen Blick in eine Fülle inneren Reichtums. Seine süßen Melodien, der wundervolle Wohlklang seines Sangs schmeicheln sich leise in unser Herz; der wilde Sturm seiner Leidenschaft aber nimmt uns Sinn und Seele in Bann. So steht Friedrich Chopin als ein Zauberer vor uns, der seines Zaubers nicht entkleidet wird, auch wenn uns das Rätsel seines Seins und Schaffens gelöst erscheint im Hinblick auf sein und seines Volkes Leben und Leiden.

Als Sohn des im Jahre 1770 in Nancy geborenen, 1787 in Polen eingewanderten Franzosen Nicolas Chopin und der Polin Justine von Krzyzanowska kam Friedrich Franz Chopin am 22. Februar 1810 in Zelazowa-Wola, einem unfern Warschau gelegenen Dorfe der Gräfin Luise Skarbek, zur Welt. Die frühere, durch Karasowski und Niecks, die älteren Biographen des Meisters, übernommene

Angabe des 1. März 1809 als Chopins Geburtstag wurde seit Auffindung des Taufscheins durch Mieczyslaw Karlowicz, den frühverstorbenen polnischen Komponisten, endgültig richtig gestellt. Dagegen verneinen anderweite, neuere Quellen — wie Ferdinand Hoesick, Chopins polnischer Biograph*) und Wanda Landowska, die Wiederbeleberin des Klavichords,**) in Übereinstimmung mit M. A. Szulc, einem früheren Lebensbeschreiber und Landsmann des Künstlers, die ihn ausschließlich für Polen in Anspruch nehmen wollen — Chopins französische Abstammung väterlicherseits. Laut ihnen soll des Komponisten Urgroßvater, ein Pole Nicolai Szop, als Höfling des Königs Stanislaus Lesczynski mit diesem nach Nancy gekommen sein und seinen Namen dort als Chopin französiert haben. Indes erklärt Bernard Scharlitt, der neueste Biograph des polnischen Tonpoeten,***) daß diese Behauptung auf „keinerlei Dokumente" gestützt sei.

Gewiß ist, daß Nicolas Chopin, dessen fremder Akzent beim Polnischsprechen sich nie verlor,†) gerade seinem Franzosentum seinen Lebensunterhalt verdankte; denn als Lehrer seiner Muttersprache in den aristokratischen Kreisen Warschaus lernte ihn Gräfin Skarbek kennen und schätzen und legte die Erziehung ihrer Söhne in seine Hände, bis

*) F. Chopin. Warschau 1904. Eine teilweise Übersetzung aus dem Polnischen von Bern. Scharlitt gibt „Die Musik" 1910, 2. Februarheft. Vielfach benutzt ist Hoesick auch in Hugo Leichtentritts Fr. Chopin, Berlin, Harmonie 1905.

**) Chopins Nationalität. Allgem. Musikzeitung. 12. Mai 1911.

***) Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919. der allerlei lebensgeschichtlich bisher Unbekanntes, auch hier Benutztes beibringt, den Menschen Chopin jedoch ziemlich nüchtern, den Tonschöpfer phantastisch schildert, indem er ihn neben Bach und Wagner stellt.

†) Vgl. Weißmanns tiefgründige psychologische Studie „Chopin", Schuster & Löffler, Berlin 1912, die vorliegender Skizze mannigfach zugute kam.

ihm nach deren Vollendung auf ihre Verwendung im Oktober 1810 die Professur des Französischen an dem neubegründeten Lyzeum zu Warschau und zwei Jahre später ein gleiches Amt an der Artillerie- und Ingenieurschule übertragen wurde. Auch zu seinem ehelichen Glück hatte ihm das gräflich Skarbeksche Haus 1806 durch eine dort als Wirtschafterin tätige Verwandte desselben verholfen. Beide fanden sich in der Musik. Der temperamentvolle nervöse Franzose, ein geschickter Geiger, war bei Kammermusikaufführungen ein gesuchter Partner, auch die sanfte, träumerische Polin betrieb die leidenschaftlich von ihr geliebte Tonkunst klavierspielend und singend. So vereinigten sich beide zu harmonischem Bunde, und ihre Charaktereigenschaften und künstlerischen Neigungen ergaben die Vorbedingungen zu günstiger Entwicklung der ihnen geschenkten Kinder.

Das Ehepaar, dessen Haus bald als Mittelpunkt wissenschaftlich und künstlerisch interessierter Kreise galt, genoß denn auch eine so allgemeine Achtung, daß viele der angesehensten polnischen Familien ihm ihre Söhne zur Erziehung anvertrauten. Mit diesen gemeinsam wuchs Friedrich samt seinen drei Schwestern — sie waren sämtlich schriftstellerisch begabt und späterhin auch tätig — auf und empfing eine sorgfältige Ausbildung. Von Natur überaus zart und schwächlich, zeigte er sich in den ersten Jahren seiner Kindheit so empfindlich gegen Musik, daß er, sobald er sie hörte, in Tränen ausbrach und man ihn nur mit Mühe zu beruhigen vermochte. Bald aber tat sich, an Stelle dieser anfänglichen Scheu seiner überempfindlichen Nerven, ein lebhafter Klangsinn und eine entschiedene Vorliebe für das Klavier bei ihm kund. Aus freiem Antrieb suchte er die ihm wohlgefälligen, weit auseinanderliegenden Akkorde zusammen, ja eines Nachts verließ der Fünfjährige sein Bettchen und begann, zur Überraschung der ihm un-

bemerkt gefolgten Eltern, alle Tanzmelodien zu spielen, die er von der Mutter gehört hatte. So erteilte ihm nun, nach Vorbereitung durch diese, Schwester Luise Unterricht, bis sie durch einen tüchtigen Meister, den Böhmen Albert Zywny, einen eifrigen Anhänger Sebastian Bachs und der klassischen Schule, abgelöst ward. Der neue Lehrer erstaunte über die Fortschritte seines Schülers, der mit sieben Jahren schon die Bewunderung Warschaus auf sich zog. Es währte nicht lang, so versuchte der Kleine zu komponieren, und da er selbst noch nicht fähig war, seine Gedanken niederzuschreiben, brachte der Lehrer auf seine Bitten das, was er ihm vorspielte, aufs Papier. Freilich klang es anders als sein Ohr es ersann. So besserte er denn, besserte und feilte immer aufs neue — eine Gewohnheit, die er lebenslang beibehielt. Seine ersten kindlichen Eingebungen nahmen die Form von Tänzen an. In Polonaisen, Mazurken, Walzern, einem Marsch, welchen er dem in Warschau residierenden Großfürsten Konstantin widmete, in dessen Gemahlin er eine seiner vornehmsten Gönnerinnen fand, und dessen kleiner Sohn Paul ihn gern zum Gesellschafter wählte, machte sich sein Schaffensdrang zuvörderst Luft.

Durch seinen Lehrer in die Geheimnisse Bachschen Spielgeistes eingeweiht, bemühte er sich doch emsig um fortgesetzte Ausbildung seiner Technik. Da seine zarte Hand außerstande war eine Dezime anzuschlagen, suchte er ihre Spannkraft durch Klötzchen, die er während der Nacht zwischen seine Finger steckte, mechanisch zu erweitern, ging aber von diesem, sich als mehr nachteilig denn erfolgreich herausstellenden Experiment zu dem natürlichen System ausdauernder Klavierübungen über; wenngleich er noch in einem seiner spätesten, aus London datierten Briefe seines „unausgebildeten vierten Fingers und seiner langen Nase" als des einzigen, was ihm verblieben, ironisch gedenkt.

Nichtsdestoweniger hatte er in Warschau als Klavier-

spieler nicht seinesgleichen. Als solcher debütierte er den 24. Februar 1818, auf Bitten des Dichters Niemcewicz, zuerst in einem Wohltätigkeitskonzert mit dem Konzerte von Gyrowetz. Seitdem ward er der Liebling der hohen Aristokratie. Die hervorragendsten Persönlichkeiten der Hauptstadt, die Fürsten Czetwerthynski, Czartoryski, Sapieha u. a., und mit ihnen die gefeiertsten Vertreterinnen einer Gesellschaft, deren Glanz, Anmut und Liebenswürdigkeit zu jener Zeit einer weitverbreiteten Berühmtheit genoß, zogen Friedrich in ihre Kreise, der, voll natürlichen Taktgefühls, von früh auf an feinste Umgangsformen gewöhnt, sein Lebenlang eine unverhohlene Abneigung gegen schroffe oder wenig manierliche Menschen an den Tag legte. So erfuhr der durch Schönheit des Geistes wie durch ein, wenn auch nicht schönes, doch sympathisches Äußere ausgezeichnete Knabe, der, wie uns erzählt wird, im Alter von fünfzehn Jahren die reizvolle Anmut der Jugend mit dem Ernste des reiferen Alters verband, frühzeitig die Gunst jener eleganten Frauen, die es liebten, die magischen Rhythmen ihrer Tänze von seinen Händen erklingen zu hören. Angeregt durch die bunte glänzende Welt um ihn her, ergriffen vom Zauber ihrer blendenden Erscheinungen, ließ er seine Phantasie ungehindert walten, und neue Tanzweisen gestalteten sich unter seinen Fingern. War er es doch auch, der die Tänze seines Volkes zu einer Durchgeistigung emporhob, wie es vordem keiner vermocht hatte. Mögen die Polonaisen Webers, die Walzer Schuberts, die dem Tanz zuerst eine künstlerische Bedeutung gaben, immerhin nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben sein — er faßte das Wesen desselben mehr symbolisch. Er gab uns im Tanz mehr als einen bloßen tönenden Begleiter rhythmischer Bewegung. Nur als Rahmen diente er ihm für eine ihm zugrunde gelegte höhere Idee, ohne deshalb seines Charakters beraubt zu werden; ja zugleich mit dem spezifisch

national-polnischen Elemente verlieh er ihm das eminent persönliche Gepräge, das seinen Kunstausdruck kennzeichnet.

Um seiner leidenschaftlichen Beschäftigung mit Musik ein gesundes Gegengewicht zu geben und einer wissenschaftlichen Ausbildung teilhaftig zu werden, besuchte Friedrich 1823 bis 1826 das Lyzeum. Bei seinen Schulkameraden, mit deren zwei: Titus Wojciechowski und Jan Matuszynski, er innige Freundschaft fürs Leben schloß, erfreute er sich außerordentlicher Beliebtheit. Sein sprudelnder Übermut, sein satirischer Sinn gefiel sich in allerlei Possen, insbesondere im Nachahmen und Karikieren anderer. Seine mimische Kunst, seine verblüffende Virtuosität im Verändern der Gesichtszüge hoben George Sand, Liszt, Balzac und andere ja noch an dem Manne staunend hervor. Bei den öfteren theatralischen Vorstellungen im Pensionate der Eltern machte sich sein schauspielerisches Talent und seine Improvisationsgabe geltend; verfaßte er doch auch für den Namenstag des Vaters 1824 gemeinschaftlich mit seiner jüngeren Schwester Emilie (die er schon 1827 verlor) ein einaktiges Lustspiel in Versen: „Der Irrtum, oder der angebliche Spitzbube", das er mit seinen jugendlichen Genossen zur Aufführung brachte.

Von der Wahl des Musikerberufs wollten die Eltern, um Friedrichs schwacher Gesundheit willen, nichts wissen. Systematischen Klavierunterricht hatte er nur bis zu seinem zwölften Jahre empfangen: dann war er sich selbst überlassen geblieben. Doch ging er seinen Weg so sicher, daß er sich 1825 wiederum mit Glück in zwei Warschauer Wohltätigkeitskonzerten hören lassen konnte, wobei die Kritik den „Reichtum musikalischer Ideen" anerkannte, „durch den sich seine freien Phantasien auszeichneten." Wie die berühmte Catalani im Jahre 1826 ihrem Entzücken über die Leistungen des Knaben durch das Geschenk einer kostbaren Uhr Ausdruck verlieh, so ließ auch Kaiser Alexander I. von

Rußland, dem während seines Aufenthalts in Warschau das Aeolopantaleon — ein orgelartiges, von einem Warschauer Tischler erfundenes Instrument — durch ihn vorgeführt wurde, in Anerkennung des frühreifen Genies, ihm einen Diamantring reichen.

Nachdrücklich griff, wie Hoesick berichtet, der als „Faust"-Komponist bekannte Fürst Anton Radziwill, der Statthalter von Posen, in Friedrichs weitere künstlerische Entwicklung ein. „Im Jahre 1825, während der Landtagssitzungen einige Wochen in Warschau weilend, interessierte sich der Fürst sehr lebhaft für den jungen Chopin, und da er selbst ein ausgezeichneter Musiker war, durfte man sich getrost auf sein fachmännisches Urteil berufen. Hierbei muß noch der Umstand in Betracht gezogen werden, daß durch Befolgung der Ratschläge eines so hohen Protektors die Karriere des Sohnes außer Frage gestellt war. Und Fürst Radziwill drang sehr darauf, daß man Friedrich seiner geliebten Kunst nicht abwendig mache, ihn vielmehr zu ihr anspornte, ihm die Möglichkeit einer freien Entfaltung der angeborenen, ganz exzeptionellen Fähigkeiten biete. Nachdem er diese erkannt hatte, erklärte sich der Fürst bereit, für den jugendlichen Tondichter Sorge zu tragen, wogegen die Eltern Chopins nichts einzuwenden hatten." *) Friedrich gab 1829 seiner Dankbarkeit für seinen Beschützer durch Widmung seines Trios Ausdruck.

Bereits 1825 gelangte Chopins opus 1, das Rondo in C moll, in den Druck, dem bald darauf sein op. 5, das

*) Diese der erwähnten Übersetzung Scharlitts entnommenen, in seine neue Biographie jedoch nicht übergegangenen Angaben decken sich genau mit denen Liszts („F. Chopin"), die auf Mitteilungen des Chopin intimst befreundeten, sicher gut unterrichteten Grafen Grzymala beruhen, wiewohl sie von Chopins Schülerin Miß Stirling und mehreren seiner Biographen, sowie nach deren Behauptung auch von seinen Verwandten, als unrichtig bezeichnet worden sind.

seiner jugendlichen Flamme, der Gräfin Alexandrine Moriolles, zugeeignete Rondeau à la Mazur, folgte. Nach bestandenem Abiturientenexamen 1826 aus dem Lyzeum ausgeschieden, trat er für drei Jahre in das Warschauer Konservatorium ein, und dessen Direktor Elsner durfte am 20. Juli 1829 in seinem letzten Prüfungsbericht das Urteil verzeichnen: „Chopin, Friedrich (Schüler im dritten Jahre) erstaunliche Befähigung, musikalisches Genie." *)

Seit Elsner, ein aus Schlesien gebürtiger naturalisierter Pole, Chopins Lehrer wurde — und er blieb der einzige, der ihn in Komposition unterwies — widmete sich sein Schüler ganz der Tonkunst. Der auch als Operndirektor tätige, um Warschaus Musikverhältnisse verdiente Mann, der Erste, nach Scharlitts Zeugnis, der polnische Nationalweisen in seinen Kompositionen verwertete, gewann auf den seiner Führung Anvertrauten erkennbaren Einfluß, indem er nicht nur dessen Aufmerksamkeit auf den Schatz polnischer Volksmelodien hinlenkte, sondern, aller Pedanterie fremd, auch durch sein eigenes, mannigfach angefochtenes Tonschaffen bewies, daß Originalität sich nicht unbedingt

*) Vgl. Miecyslaw Karlowicz, „Souvenirs inédits de Frédéric Chopin traduits par Laure Disière" (Paris und Leipzig, H. Welter, 1904). Dieselben enthalten einen großen Teil von Chopins brieflichem Nachlaß; denn dieser ist nicht, wie man bis dahin glaubte, bei der am 19. Sept. 1863 vom Statthalter von Polen Graf Berg befohlenen Plünderung des von einer Schwester Chopins bewohnten Palais Zamoyski in Warschau — aus dem man eine Bombe auf den Grafen geworfen hatte — verbrannt. Er wird vielmehr, so weit noch vorhanden, von einer Enkelin von Chopins Schwester Louise, Mlle. Ciechomska, sorgsam bewahrt. Ihm sind die nachstehend hier mitgeteilten Briefe des Tondichters über seinen Bruch mit George Sand entnommen, die sich nur teilweise bei Leichtentritt wiedergegeben finden, nachmals aber in die von Scharlitt (Breitkopf & Härtel, 1911) herausgegebenen und verdeutschten „Ges. Briefe Chopins" aufgenommen wurden.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA WARSZAWA BIBLIOTEKA

der Tyrannei der Regeln zu unterwerfen habe. Zum Opernkomponisten, wie Elsner glaubte, entwickelte sich sein Pflegebefohlner allerdings nicht; aber er wurde eine der schöpferischen Größen, die, ihrer Zeit vorangehend, neue Wege eröffneten.

Wiederholt schon hatten sich infolge seiner durch übereifrige Studien angegriffenen Gesundheit Erholungsreisen für Friedrich nötig gemacht. So brauchte er auch 1826 im schlesischen Bad Reinerz die Kur. Gern verbrachte er immer einen Teil des Sommers bei dem Fürsten Radziwill oder anderen Gönnern und Freunden auf dem Lande, wo sich ihm Gelegenheit bot, den bizarren und doch so hinreißenden Weisen des polnischen Volkes zu lauschen, das Gesang und Tanz wie kein anderes leidenschaftlich pflegte. Um Musik, namentlich eine Oper Spontinis zu hören und mehrere der deutschen Musikgrößen kennen zu lernen, unternahm er im September 1828 einen ersten Ausflug nach Berlin. Bei einer Aufführung der Singakademie sah er daselbst Spontini, Zelter und Mendelssohn. Aber er hielt es, wie er schreibt, „nicht für schicklich, sich ihnen selber vorzustellen", und sein Beschützer Fürst Anton Radziwill, auf dessen Vermittlung er gehofft hatte, war leider nicht in Berlin anwesend. Dagegen trat er zu Hummel, der 1828 nach Warschau kam und gleich Field nicht ohne Einfluß auf ihn blieb, in angenehme Beziehungen. Für „die göttliche" Sontag und Paganini begeisterte er sich 1829 in seiner Vaterstadt und widmete dem Geigenwunder Variationen als „Souvenir de Paganini".

Unvergleichlich ergebnisreicher als der kurze Berliner Ausflug wurde für ihn eine Reise nach Wien, wo wir ihn am 31. Juli 1829 finden. Hier tut er seinen ersten Schritt in die große musikalische Welt. Das lebensfrohe Wien „betäubt, blendet, betört ihn". Auf Andrängen des Musikverlegers Haslinger und mehrerer Aristokraten veranstaltet

er am 11. und 18. August zwei musikalische Akademien im kaiserlichen Opernhause, das ihm der Leiter desselben, Graf Gallenberg — der Gatte der von Beethoven angebeteten Gräfin Giulietta Guicciardi — zur Verfügung stellt. Seine von ihm gespielten Variationen op. 2, der Krakowiak op. 14 und Improvisationen trugen ihm, wie er selbst in die Heimat berichtet, „stürmischen Beifall und zahlreiche Hervorrufe" ein. Graf Moritz Lichnowsky, „derselbe, der Beethovens bester Freund war", spendet ihm, gleich anderen Mitgliedern der Aristokratie, höchste Anerkennung. Auch die Wiener Musiker, die ihrem jungen Kunstgenossen aufs liebenswürdigste entgegegenkommen, geizen mit ihrem Lobe nicht, und die Presse begrüßt Chopin als „Meister vom ersten Range", als „eines der leuchtendsten Meteore am musikalischen Horizonte". Verlautet überhaupt ein Einwand gegen sein Spiel, so ist es der, daß es zu zart, zu sanft sei. Doch Chopin meint: „Das ist meine Art zu spielen, die den Damen so sehr gefällt." „Er war" — sagt sein vortrefflicher Biograph Niecks, von dessen Forschungen die vorstehende Skizze mehrfach Nutzen zog — „eben schon damals und wurde mit der Zeit noch mehr der Damen-Pianist par excellence". Pflegte er doch auch mit Vorliebe weiblichen Verkehr, der dem Feminilen seiner Natur mehr als männlicher zusagte. Neben den an die Seinen gerichteten lebensfrohen Schilderungen seiner künstlerischen Erfolge in der damaligen ersten Musikstadt Europas aber wird in seinen Tagebuchaufzeichnungen widerspruchsvoll genug ein Unterton des Ungenügens an seiner Umwelt, der grollenden Empfindsamkeit des durch Zärtlichkeit Verwöhnten laut, der ein krankhaftes Gefühlsleben verrät, wenn wir lesen: „Ich beachte die Komplimente nicht mehr, die mich immer fader dünken. Ich sehne mich nach dem Tode und möchte meine Eltern noch einmal wiedersehen. . . . Alles, was ich bis jetzt von der Fremde kennen gelernt,

dünkt mich so kalt, so unerträglich und weckt nur Sehnsucht nach der Heimat, nach all den herrlichen Augenblicken, die ich dort nicht zu schätzen wußte. Was mir einstmals groß schien, kommt mir heute so alltäglich vor, die Menschen hier sind nicht die meinigen, sie sind wohl gut, aber gut aus Gewohnheit, tun alles so ordentlich, ach gar zu ordentlich, flach, mittelmäßig, was mich vollends aus der Fassung bringt. Nicht einmal riechen kann ich die Mittelmäßigkeit. So traurig bin ich, kann mir keinen Rat schaffen!" Haltlos im Innern, im Bann von Vorurteilen, den Forderungen des Lebens in seiner Verzärtelung nicht gewachsen, steht der Traummensch der Außenwelt gegenüber. Die heitere Liebenswürdigkeit der Wiener läßt ihn ebenso kalt als die beschwingten Rhythmen ihrer Walzerkönige Lanner und Strauß.

Über Prag und Dresden, wo er mit dem Fugenkomponisten Klengel und Hofkapellmeister Morlacchi Beziehungen anknüpft, kehrt er gegen Mitte September zu den Seinen zurück.

Das kommende Jahr sollte ihn, nachdem er im März in Warschau wiederum zweimal konzertiert und sein neues F moll-Konzert in die Öffentlichkeit eingeführt hatte, auf Elsners Rat nach Italien führen. Doch verzögerte er seine Abreise immer aufs neue. Die unruhige Lage Europas, die eigene Unentschlossenheit — eine seiner Charakter-Eigentümlichkeiten — und wohl mehr noch die heiße Liebe zu einer jungen Bühnensängerin, Konstanze Gladkowska, die sein Herz erfüllte, machte ihm den Abschied schwer. Im Gedanken an sie, „seinen Friedensengel", ist das Larghetto seines F-moll-Konzerts geschrieben. Alle seine Tonschöpfungen aus dieser Zeit durchdringen die Empfindungen für sie, mochte er sie auch vor aller Augen wie ein Mysterium verborgen halten und sich allein seinen vertrautesten Freunden, Titus Wojciechowski und Jan Matuszynski, offenbaren.

Nach ihr auch sehnte er sich voll leidenschaftlicher Glut, als er sich endlich von ihr losgerissen hatte, und den Ring, den sie ihm beim Scheiden an die Hand gesteckt, hütete er als sein teuerstes Kleinod. „Sage ihr", schreibt er, in seiner, in Freundschafts- und Liebesversicherungen überschwänglich, ja unnatürlich gesteigerten Ausdrucksweise, am Weihnachtsmorgen 1830 an Jan, „so lange mein Herz schlägt, werde ich nicht aufhören, sie anzubeten. Sage ihr, daß nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füße gestreut werden soll".

Bange Vorgefühle bedrängten ihn, bevor er aus der Heimat aufbrach. „Ich habe eine Ahnung", heißt es in einem Briefe vom 4. September, „daß ich Warschau verlassen werde, um nie wieder zurückzukehren. O wie traurig muß es sein, an irgend einem andern Orte zu sterben, als da, wo man geboren ist!"

Am 11. Oktober 1830 gab er in Warschau noch ein letztes Konzert, in dem er sein Emoll-Konzert und die Phantasie über polnische Weisen op. 13 spielte, bei welcher Gelegenheit auch seine Konstanze Gladowska singend mitwirkte.

Endlich am 1. November erfolgte seine Abreise unter dem feierlichen Geleit von Freunden und Schülern des Konservatoriums, die, nachdem ihm ein silberner Becher, mit heimatlicher Erde gefüllt, zum Andenken dargebracht worden war, ihm mit einer von Elsner vertonten Kantate Lebewohl sagten. Seine trüben Ahnungen aber erfüllten sich — nie wieder sollte sein Fuß den Boden Polens betreten. Die Folgen der wenige Wochen später, am 29. November ausbrechenden polnischen Revolution hielten ihn, obwohl er selbst nicht an derselben beteiligt war, für alle Zukunft von seinem Vaterlande fern. Er konnte sich nicht entschließen, es anders wiederzusehen, als er es verlassen hatte. Lieber erduldete er freiwillig hinfort das harte Los der Verbannung, mit der Heimat zugleich der Geliebten und künftigen Gefährtin seines Lebens beraubt. Zwei

Jahre später reichte Konstanze einem „simplen" Kaufmann die Hand. Ihm aber hat das Schicksal niemals ein Glück geboten, wie er es an ihrer Seite geträumt hatte. Auch eine andere, der er nachmals sein für weibliche Reize tief empfängliches Herz schenkte: die ihm seit ihrer Kindheit vertraute Schwester seiner Jugend- und Pensionsfreunde, der drei Brüder Wodzinski, neigte seiner Werbung zwar ihr Ohr, wurde jedoch später die bald wieder geschiedene Gattin des Grafen Skarbek. Der Segen besitzender Liebe gehörte zu den Gütern, die das Leben dem vom Ruhm Gekrönten versagte.

Bis Wien war er gekommen, als ihn die Kunde vom Warschauer Aufstand ereilte. „Ich verfluche den Augenblick meiner Abreise", schreibt er; doch die Entschlußkraft sofort heimzukehren und sich am Kampfe zu betätigen gebricht ihm. Auch den Plan, nach Italien zu gehen, vereitelt die dortige Revolution. Notgedrungen dehnt er seinen Aufenthalt in der österreichischen Hauptstadt bis in den nächstfolgenden Sommer aus. Doch nur zweimal während dieser langen Zeit gibt er dem Publikum Gelegenheit ihn zu hören. Enttäuscht muß er, der Überreizbare, von einem Hauch Verletzte, gewahren, daß das ihm früher von seinen Kunstgenossen bezeugte Interesse erkaltet sei. Er hört Thalberg — der, wie er schreibt, „famos spielt, aber nicht mein Mann ist" — desgleichen Döhler, Hummel, Aloys Schmitt, tritt mit Carl Maria von Bocklet, Czerny, Abbé Stadler, mit dem Geiger Slavik, dem Cellisten Merk, dem Musikhistoriker Kiesewetter und vielen anderen in Verkehr, besucht, seiner Neigung und Gewohnheit gemäß, viel Gesellschaften; aber er erregt nicht das Aufsehen, das zu erwarten er berechtigt war. Deckt doch die Einnahme des Konzerts, das er kurz vor seiner am 20. Juli 1831 erfolgenden Abreise veranstaltet, nicht einmal die Kosten.

In Paris gedenkt er sein Glück zu versuchen. Da die Ausfertigung eines Passes dahin zu eben dieser Zeit großen

Schwierigkeiten begegnet, läßt er sich denselben nach England visieren, so daß er „passant par Paris à Londres“ lautet. Über München, wo er am 28. August zum letzten Male in seinem Leben öffentlich auf deutschem Boden spielt, und Stuttgart, woselbst ihn die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen niederschmettert, nimmt er seinen Weg und trifft Ende September in Paris ein — freilich nicht „en passant“, wie er oft scherzend sagte, sondern für immerdar, wie es sein Schicksal gewollt. Nur zu natürlich scheint es, daß die von den verbannten Polen mit Vorliebe aufgesuchte französische Weltstadt mit ihrer geistigen wie sinnlichen Verfeinerung, mit ihrem Reichtum an künstlerischen Berühmtheiten, ihrem Zusammenfluß an Bildungs- und Genußmitteln mannigfaltigster Art, ihre Anziehungskraft auf den empfänglichen Künstlergeist übte. Die Konzerte, die er nach seiner Ankunft veranstaltete, gewannen ihm die lebhafte Bewunderung der eleganten Gesellschaft sowohl als seiner Kunstgenossen. Sein erstes Erscheinen im Pleyelschen Saal am 26. Februar 1832 schon begrüßte, wie Liszt als Augen- und Ohrenzeuge erzählt, ein wahrer Beifallssturm, wenngleich es sich finanziell als Mißerfolg darstellte. Er spielte, laut Hiller, sein E moll-Konzert und seine Mozart-Variationen. Enthusiastisch hieß man ein Talent willkommen, das nach der ideellen, wie nach der formellen Seite seiner Kunst hin eine neue Phase zu begründen versprach, und gänzlich übertönt wurden vereinzelte Stimmen, die, wie Field, von einem „talent de chambre de malade“, wie Fétis, von „Pianistenmusik“ sprachen, oder gar, wie Kalkbrenner, dem fertigen Meister anriet, noch einen dreijährigen Kursus bei ihm durchzumachen.

Sofort nahm er als Pianist wie als Lehrer einen der bevorzugtesten Plätze ein. Den Ersten seiner Kunst trat er nahe. Cherubini, Rossini, Paër, Baillot, Kalkbrenner, Liszt, Berlioz, Bellini, Mendelssohn, Hiller, Franchomme u. a.,

die Musiker mit großer Vergangenheit oder großer Zukunft, erkannten in ihm einen ihres gleichen. Am 20. Mai 1832 trat er in einem vom Fürsten de la Moskowa veranstalteten Wohltätigkeitskonzert zum zweiten Male vor das Pariser Publikum, spielte im darauffolgenden Dezember mit Liszt und Hiller in einem Konzert des letzteren; sodann mit Liszt im April des nächsten Jahres für die mit ihrem Shakespeare-Unternehmen gescheiterte irländische Tragödin Miß Smithson, die Angebetete und nachmalige Gattin von Berlioz, wie er sich auch in einem der Conservatoire-Konzerte des letztgenannten (1834) und (im April 1835) in der Italienischen Oper hören ließ. War es möglich, daß sich da beim Vortrag seines E-moll-Konzertes „kaum eine Hand rührte“? Chopin war nicht der Günstling der Menge. Für die leise Sprache dieses beseelten Anschlags, dieser weltfernen Träume eines nur aus seiner Stimmung heraus musizierenden Künstlers war ihr das Verständnis versagt. Umsomehr ward er der Liebling der aristokratischen Salons. Seine in Paris gegenwärtigen Landsleute beeilten sich, seine Bekanntschaft zu suchen. Bald stand er in nahem und häufigem Verkehr mit dem Hause der Fürsten Radziwill, Czartoryski, Lubomirski, der Gräfinnen Komar, Plater und anderen, meist dem polnischen Hochadel angehörigen Männern und Frauen, unter welch letzteren vor allen die Gräfin Delphine Potocka zu nennen ist, die, um ihrer Schönheit und geistvollen Anmut willen, als eine der bewundertsten Erscheinungen der vornehmen Welt gefeiert wurde. Ihr, deren Stimme und Talent einen unwiderstehlichen Zauber auf ihn übten, widmete er sein zweites Konzert in F-moll, für dessen Adagio er selbst immerdar eine besondere Vorliebe bezeigte und das in Wahrheit zu den schönsten und erhabensten seiner Eingebungen zählt. Und ihre Stimme auch war es, die den Sterbenden noch entzücken sollte, als er Abschied von Kunst und Leben nahm.

Selbst Aristokrat in Gewohnheiten und Neigungen, so daß man ihn, wie es heißt, unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte, von früher Jugend auf mit der eleganten Ausdrucksweise des Salons vertraut, mit dem ausgebildetsten Geschmack und einem erstaunlichen Erfindungsreichtum begabt, blieb Chopin, der die Salonmusik höheren Sinnes um eine Reihe ihrer auserlesensten, feinduftigsten Blüten vermehrte, der Liebling und Mittelpunkt aristokratischer Kreise, den die Frauen zumal mit ihrer Gunst freigebig beschenkten, wie sie auch mit Vorliebe seine Schülerinnen wurden. „Ich bewege mich in der vornehmsten Gesellschaft — unter Gesandten, Fürsten und Ministern", schreibt er im Januar 1833 einem polnischen Freund. Der Öffentlichkeit aber bot er nur während der ersten Jahre seines Pariser Aufenthaltes bis 1835 mehrfach Gelegenheit, ihn zu bewundern. Dann verstummte er für eine Reihe von Jahren, und die in seiner letzten Lebenszeit gegebenen Konzerte belaufen sich auf wenig mehr als ein halbes Dutzend. Alle, die ihn zu hören das Glück hatten, stimmen in der entzückten Schilderung der wundersamen, weltentrückenden Wirkung seines Spieles überein, und wie der ihm wahlverwandte Liszt von der idealen Macht seiner Töne zeugt, bekennen auch die ihm fernerstehenden deutschen Meister Schumann und Mendelssohn, denen nur flüchtige Begegnungen mit ihm vergönnt waren, sich hingenommen von der „grundeigentümlichen, einzigen" Art seiner persönlichen wie künstlerischen Erscheinung. „Es bestand eine solche Übereinstimmung zwischen seiner Person, seinem Spiel und seinen Werken, daß man sie, wie es scheint, nicht mehr voneinander trennen kann, wie die verschiedenen Züge desselben Gesichts", schreibt Ernest Legouvé*). Selbst der ironische

*) „Soixante Ans de Souvenirs", teilweise verdeutscht von S. Bräutigam, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Heine äußert begeistert: „Die Einflüsse dreier Nationalitäten machen seine Persönlichkeit zu einer höchst merkwürdigen Erscheinung. Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn. Die Natur gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schmächtige Gestalt, das edelste Herz und das Genie. Wenn er am Klavier sitzt und improvisiert, ist er weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher; er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er kam aus dem Lande Mozarts, Rafaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie."

Hören wir allerdings die tiefinnerliche, seine ganze Seele zum Ausdruck bringende Weise seines „zugleich keuschen und leidenschaftlichen" Spiels schildern, so begreifen wir seine Abneigung, mit diesen seinen besten Gaben vor ein großes Publikum zu treten, dessen kleinster Teil den Wert derselben auch nur zu ahnen imstande war. Er war kein Virtuos im gewöhnlichen Sinn, er gab ein Stück seines Herzens, wenn er spielte. Und er wußte sehr wohl, daß seine Darstellungsweise keinen Eindruck machte auf die Menge, daß sie die Massen nicht packte und nur in den Kreisen auserlesener Hörer verstanden werden konnte, die es vermochten, ihm in die idealen Sphären der Kunst zu folgen, in denen sein Genius heimisch war. Seine Arena war nicht der weite Raum des Konzertsaals, für den es ihm an physischer Kraft, für den es seinem samtweichen, zarten, äußerst nüancenreichen Ton an Macht und Größe fehlte. Der Salon war seine natürliche Sphäre, ein engerer Kreis von Dichtern, Künstlern, Kennern war die ihm gemäße Zuhörerschaft. So äußerte er eines Tages zu Liszt: „Ich eigne mich nicht dazu Konzerte zu geben; das Publikum schüchtert mich ein, sein Atem erstickt, seine neu-

gierigen Blicke lähmen mich; ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber Du bist dazu berufen, denn wo Du Dir das Publikum nicht gewinnst, hast Du die Kraft, es Dir zu unterwerfen." Es gebrach ihm, dem Zartorganisierten, von früh auf nur zu sehr Verwöhnten, an der Energie, deren gerade der Musiker zur öffentlichen Ausübung seiner Kunst bedarf. Er besaß die Fehler seiner Tugenden. „Wo er auf Hindernisse stieß," sagt Karasowski, „wich er zurück, statt sie zu besiegen. Er liebte den Frieden mit sich und anderen — und das Leben, vor allem das des Künstlers, will Kampf." Und gleichwohl vermochten die Beifallsbezeigungen der wenigen auserlesenen Hörer ihn nicht zu entschädigen für den Mangel an Popularität, an allgemeiner Teilnahme an seinen Leistungen, und nicht ohne geheime Bitterkeit verzichtete er auf das Glück des Künstlers, seine Schöpfungen widerklingen zu hören in tausend und aber tausend Herzen! Es war dies wohl der ihn am tiefsten verwundende Dorn seiner Künstlerlaufbahn. Ahnte er doch nicht, daß der Weltruhm, der seiner als Tondichter harrte, die kargeren Erfolge seiner exklusiven Virtuosität weit und dauernd übertönen werde. Genug, wir finden Chopin bald nach seiner Ankunft in Paris in dem stillen Wirken eines Lehrers seiner Kunst begriffen, das seiner zurückhaltenden Natur sympathischer erschien als jegliches Hinaustreten in das geräuschvolle öffentliche Leben. Bis nahe an sein Ende erteilte er, trotz seinem oft so leidensvollen Gesundheitszustande, während der Saison täglich und mit ebensoviel Gewissenhaftigkeit als Befriedigung Klavierunterricht. In gesunden Tagen gab er vier bis fünf Stunden, für deren jede er ein Honorar von 20 Frs. empfing. Er legte das Hauptgewicht auf Ausbildung des Anschlags und die Unabhängigkeit der Finger. Im Fingersatz war er ein kühner Reformator. Durch einen eigentümlichen Pedalgebrauch erzielte er überraschende Nüancen, neue Effekte. Vollendete

Glätte und Geschmeidigkeit, Schönheit des Tons, Wahrheit und Wärme des Ausdrucks — Eigenschaften, die sein eigenes Spiel in hohem Grade auszeichneten — suchte er auch seinen Schülern anzubilden. Heiliger Kunsteifer durchglühte ihn, jedes Wort von seinen Lippen wirkte anregend und begeisternd. „Spiele wie du es fühlst," pflegte er zu sagen. „Sie müssen singen, wenn Sie spielen wollen," empfahl er einer Schülerin und riet ihr den häufigen Besuch der italienischen Oper, als notwendig zur Ausbildung eines Klavierspielers. Wollte er doch auch die für Deklamation von Gedichten geltenden Gesetze auf Wiedergabe von Musikstücken angewandt sehen.

Eine so große Anzahl Lernbegieriger umdrängte ihn, daß es schwierig war, Aufnahme bei ihm zu erlangen. Nichtsdestoweniger gingen keine weltberühmten Virtuosen aus seiner Schule hervor. Nicht von fern läßt sich seine pianistische Nachkommenschaft, die als bekanntere Namen nur den frühverstorbenen Karl Filtsch, Karl Mikuli, George Mathias, Adolf Gutmann nennt, derjenigen Liszts vergleichen, die nahezu alle hervorragenden Klavierspieler seiner Zeit umfaßt. Mehr Dilettanten als Künstler gingen bei Chopin in die Lehre; „ihre künstlerische Unfähigkeit focht ihn nicht an," sagt Weißmann, „wenn sie dem Adelsmilieu angehörten, dessen Duft ihn berauschte". Wiederum waren es unter ihnen seine Landsleute, denen er vorzugsweise das Geheimnis seiner Spielweise zu offenbaren liebte; denn der spezifisch polnische Charakter seiner Musik konnte nach seiner Meinung von einem Nichtpolen unmöglich ganz erfaßt werden, wenngleich Liszt das Gegenteil bewies. Als seine Lieblingsschülerin und als diejenige, die am treuesten ihres Meisters Traditionen bewahrte, bezeichnet man, neben Marie von Kalergis-Mouchanoff, die Fürstin Marcelline Czartoryska, der Chopin, ebenso wie ihrem Gatten und der Gräfin Potocka, eine fast leidenschaftliche Anhänglichkeit widmete.

Chopins Freundschaft war ja wie seine Liebe eine Art Leidenschaft. Aus seinen Briefen an Titus Wojciechowski spricht eine fast weibliche Zärtlichkeit. Dennoch hat er sich mit echt polnischer Unaufrichtigkeit wohl keinem jemals über sich selbst ganz erschlossen. Das Weh seines Herzens verbarg er hinter der Heiterkeit der Resignation. Ja seine Zurückhaltung ging so weit, daß er in späteren Jahren sogar jede Korrespondenz, außer der mit seinen Angehörigen, nach Möglichkeit vermied. Stolz und herrschsüchtig, intolerant, selbst schroff auf der einen, edel, uneigennützig, zartfühlend bis zur Sensitivität auf der andern Seite, mischten sich in ihm wunderliche Gegensätze. „Halb großartig, halb kleinlich" nannte George Sand sein Naturell. Zwischen Lebensdurst und Trübsinn hin- und hergeworfen, von Zu- und Abneigungen im hohen Grade beherrscht, immer zum Spott, zur Satire geneigt, mit scharfem Blick für die Eigentümlichkeiten und Schwächen anderer ausgerüstet, konnte er doch, wie Hiller sagt, nicht allein sein; vornehme Geselligkeit war seine Lebensluft. Ästhetik, Literatur, überhaupt Wissenschaft ließen ihn teilnahmlos, und mehr als alle Schönheit der Natur interessierten ihn die Menschen und ihr Tun.

Exklusiv wie im Leben zeigte er sich auch in seinem musikalischen Geschmack. Beschränkter in seinen Sympathien, einseitiger wie ihn finden wir keinen anderen unserer großen Tondichter. Seine Lieblinge waren in erster Linie Bach und Mozart. Beethoven, ebenso Weber und Schubert verehrte er nur in einzelnen Werken. „Das Löwenmark, das sich in jeder musikalischen Phrase Beethovens findet, war ihm ein zu substantieller Stoff", wie Liszt bemerkt. Als Klavierkomponisten bevorzugte er Hummel, Field, Moscheles. Auch Liszt ließ er von seinen Schülern spielen. Dagegen fand Thalberg keine, Mendelssohn sowie Schumann wenig Gnade bei ihm. Berlioz und Meyerbeer waren ihm zuwider,

Rossini, besonders Bellini bewunderte er. Bezeichnend sagt Liszt: „Bei den großen Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren."

Übrigens war Chopin selbst gegen Liszt, der sich ihm von Anbeginn als echter Freund und Kamerad bewährte, auch wiederholt in Konzerten mit ihm spielte, nicht frei von Bitterkeit, was wohl auf dessen unvergleichlich größere Virtuosenerfolge zurückzuführen ist. Als Liszt in liebenswürdiger Kollegialität die Absicht aussprach, über ein von Chopin (im April 1841) veranstaltetes „concert de fashion" in der Gazette musicale zu berichten, entfuhr Chopin die eifersüchtige Äußerung: „Il me donnera un petit royaume dans son empire." Ein Verdacht, den Liszts Kritik natürlich glänzend Lügen strafte.

Den Verkehr mit seinen Kunstgenossen stellte Chopin — wie Stephen Heller, Marmontel u. a. dies bedauernd aussprachen — mehr und mehr hinter den mit aristokratischen Häusern und zumal mit seinen polnischen Freunden zurück, in deren Mitte er sich am wohlsten fühlte und bei denen der ohnehin wählerische anspruchsvolle Mann eine sich fast bis zur Vergötterung steigernde Verehrung genoß. Da auch die neu ankommenden Polen sich beeilten, ihn aufzusuchen, ward ihm solchergestalt ein steter lebendiger Verkehr mit dem Vaterlande vermittelt, und wie man ihm jedes Vorkommnis daselbst getreulich berichtete, blieben ihm auch die heimischen Kunsterzeugnisse nicht fremd. Insbesondere erregten die neuen polnischen Gedichte, die man mitbrachte, seine Teilnahme. Nicht selten geschah es dann, daß er eins derselben in Musik setzte und die von ihm erfundenen, vielfach im Volkston gehaltenen Weisen sich traditionell fortpflanzten, bis sie den Weg in die Heimat fanden und dort von Mund zu Munde gingen, ohne daß doch

zumeist der Name ihres Urhebers bekannt geworden wäre. Chopin gedachte sie zu sammeln, aber es kam nicht dazu. Erst nach seinem Tode wurden „Siebzehn polnische Lieder“ op. 74 aus den Jahren 1824—1844, als die einzigen von ihm gedruckten Gesangskompositionen durch Fontana herausgegeben.

An öffentlichen Fragen und Diskussionen — namentlich wenn sie die ihm unsympathische Politik betrafen — pflegte Chopin sich nie zu beteiligen; entbehrte doch seine Natur zu sehr der inneren Ruhe, um nicht die Aufrechterhaltung der äußeren wenigstens zu erstreben. Nur in Sachen seiner Kunst verzichtete er nicht darauf, sein Urteil rückhaltlos auszusprechen und seinen Einfluß energisch geltend zu machen. Sein „vielleicht kühner, aber edler Vorsatz war, sich eine neue Welt zu schaffen“, wie er an seinen Lehrer Elsner schrieb. Als im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, sich in der Musik, wie in der Literatur und Malerei, eine neue Schule bildete, die, die politische Gärung jener Zeit auf das Gebiet der Kunst verpflanzend, mit Ungestüm das Joch der alten Formeln abschüttelte und die Romantik auf die Tagesordnung setzte, schloß sich an Hector Berlioz, den kühnsten und genialsten französischen Repräsentanten dieser Richtung, gleich Liszt auch Chopin an. Freilich behauptete er, dank seinem individuellen Geschmack, dabei einen äußerst exklusiven Standpunkt. „Er nahm“, wie Niecks sagt, „die Grundsätze der romantischen Schule an, mißbilligte jedoch fast alle die Kunstwerke, in welchen dieselben verkörpert waren; oder vielmehr er schloß sich ihrer negativen Lehre an, indem er wie sie die Fesseln toter Formeln zerbrach; gleichzeitig aber verwarf er das Positive ihrer Lehre und wandelte abseits von ihnen. Er zeigt uns das seltsame Schauspiel eines durch und durch romantischen, ausgesprochen unklassischen Komponisten, der weder mit Berlioz und Liszt, noch mit Schumann und

anderen Führern der Romantik sympathisierte und für welchen Mozart, dieser reinste Typus der Klassizität, der Gegenstand beharrlicher und glühender Liebe und Bewunderung war.“

So selbständig sich übrigens Chopin inmitten der geistigen Strömungen und Bestrebungen der französischen Hauptstadt verhielt, diese stärkten seinen Unabhängigkeitsgeist und verhalfen ihm dazu, seine Individualität nach ihrer ganzen Fülle zu entfalten. Namentlich mochte er Liszt für manche tiefgehende Anregung und Einwirkung verpflichtet sein, wie dieser auch umgekehrt von ihm lernte. Herrschte in Chopins früheren Arbeiten ein virtuosenhafter Stil vor, so tritt in seinen späteren ein mehr dichterischer zu Tage. Er überrascht in ihnen bei seinem ausgeprägten Sinn für das Gesetzmäßige durch die kühne Selbständigkeit, mit der er an die Stelle des Alten Neues setzt, der Idee allein das Recht zugestehend, Form und Gesetz sich selber zu bedingen. Nicht aber ein revolutionärer Geist war es, der ihn dazu inspirierte, sondern der Glaube an den ewigen Fortschritt der Kunst und das stolze Bewußtsein des Genies, das Regel und Gesetz in sich selber trägt. Ihm war die Kunst ein heiliger Beruf, dem er sich mit frommer Begeisterung weihte. Darum auch fühlte sich seine nervöse Psyche leicht verletzt durch die profanen Äußerungen Verständnisloser, und den indiskreten Versuchen, sein Talent auszubeuten, denen der Künstler so häufig begegnet, wußte er sehr scharfe Zurechtweisungen entgegenzusetzen. So, als eines Tages, nach einem Diner, das in der voreiligen Rechnung auf sein Talent und den durch dasselbe zu gewährenden Genuß eines seltenen musikalischen Desserts veranstaltet worden war, der Wirt ihn aufforderte, seinen Gästen diesen erwarteten Genuß zu verschaffen, weigerte er sich anfangs; als aber die Bitten immer zudringlicher wurden, sagte er mit fast erstickter Stimme, wie um die Wirkung seiner

Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja fast nichts gegessen!“

Die Jahre 1834—37 fanden Chopin mehrfach auf Reisen. Durch Hiller ließ er sich 1834 zum niederrheinischen Musikfest locken und versetzte die Zuhörerschaft daselbst in Staunen. Im Sommer 1835 sah er nach fünfjähriger Trennung, inzwischen berühmt geworden, seine Eltern in Karlsbad wieder, wo sein Vater — er starb 1844 — die Kur gebrauchte. Dann verweilt er in Dresden und Leipzig, woselbst er auch im nächsten Jahre nach einem Aufenthalt in Marienbad flüchtig einkehrt. An letzterem Orte spielt sich ein Roman ab, der sich im September des vorausgehenden Jahres in Dresden angesponnen hatte: Chopins Liebe zu Gräfin Maria Wodzinska, über der jedoch — es wurde schon früher gesagt — kein glücklicher Stern leuchtete. Er verlobte sich mit ihr — einer talentvollen Schülerin Fields, von der er ein Thema in seinem As-dur-Walzer op. 69 Nr. 1 verewigt hat — am 11. September 1836 in Dresden, unter Zustimmung ihrer Mutter, die ihn „wie einen Sohn liebte.“ Auch empfing er von dieser und seiner Braut, die sein (später lithographiertes) Bildnis in Aquarell malte*), mehrere (von Karlowicz veröffentlichte) Briefe. Maria heimzuführen aber war ihm nicht beschieden, da „ihr Vater das Los seines geliebten Kindes nicht an das Leben des kranken leidenden Musikers binden wollte.“ „Temperamentloser, passiver Natur“, fügte sich die Achtzehnjährige seinem Willen, und ihr Verlöbnis löste sich, noch ehe es ein Jahr lang bestanden hatte. Nach Chopins Tode fand man in seinem Schreibpult Marias Briefe, von einem rosa Band umwunden, mit der Aufschrift vor: „Moia biéda“ (mein Unglück). Wir erfahren dies durch das von Kornelia Parnas herausgegebene „Liebesidyll Maria“, das ein von Chopin seiner Braut gewidmetes

*) Es ist dieser Skizze vorangestellt.

Musikalbum reproduziert*) und in einem Geleitwort die Mitteilungen von Karlowicz ergänzt.

In Leipzig begrüßten namentlich Schumann und Wieck den polnischen Meister als den Auserwählten, der er in Wahrheit war. Im Jahre 1837 führte ihn ein rascher Ausflug mit Camille Pleyel für elf Tage nach London. Im selben Sommer auch genoß er zum ersten Male, und zwar mit Liszt und der Gräfin d'Agoult gemeinsam, die Gastfreundschaft George Sands in Schloß Nohant. Geschah es doch im Winter 1836, daß die geniale Schriftstellerin, schon damals eine der gefeiertsten Erscheinungen von Paris, in sein Leben trat und den tiefgreifendsten Einfluß auf dasselbe gewann. Sie hörte den ihr befreundeten Liszt voll enthusiastischer Bewunderung von Chopin sprechen und sein „keusches poetisches Genie“ preisen; sie lernte seine Werke kennen und, begierig auf seine Bekanntschaft, bat sie Liszt, diese zu vermitteln. Chopin fühlte sich dagegen durch eine seltsame Scheu von ihr zurückgehalten. Er behauptete, er liebe schriftstellernde Frauen nicht, noch verstehe er, mit ihnen umzugehen. Nachdem Liszt sie ihm nichtsdestoweniger eines Abends mit Gräfin d'Agoult zugeführt hatte, besiegte sie bald sein anfängliches Vorurteil. Ihre eigenartige Schönheit, ihr seltener Geist, ihre Herrennatur übten auch auf ihn, wie auf so viele andere bedeutende Männer, eine unwiderstehliche Anziehungskraft. So grundverschieden ihre Wesenheiten waren: die seine weiblich zart, willenlos, die ihre männlich energisch angelegt, gerade diese Gegensätze erhöhten den Reiz ihres Verkehrs. „Chopin“, sagt sie, „war das Resumé von wundervollen Inkonsequenzen, die zu schaffen Gott allein sich gestattet und die ihre eigentümliche Logik haben. Seinen Grundsätzen nach, war er bescheiden, seiner Gewohnheit nach sanft. Dabei aber war er herrisch

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

aus Instinkt und von einem berechtigten, wenn auch ihm selbst unbewußten Hochmut erfüllt."

Sie traten in ein nahes Verhältnis zueinander und bald sehen wir George Sand mit dem Recht einer Freundin den bisher so zurückgezogenen Meister einem weiteren Kreise zugänglich machen. Eine Anzahl der berühmtesten seiner Zeitgenossen, Repräsentanten der verschiedensten Künste, fanden sich bei ihm ein, um seinen musikalischen Offenbarungen zu lauschen. Liszt, Heinrich Heine und Adolphe Nourrit, Ferdinand Hiller und Meyerbeer, Eugène Delacroix und Ary Scheffer, Mickiewicz, Niemcewicz und Witwicki, die Poeten seines Vaterlandes, der polnische Maler Kwiatkowski, von dem mehrere der besten Porträts seines großen Landsmanns auf uns gekommen sind, versammelten sich neben George Sand und der schönen Gräfin d'Agoult um seinen Flügel und bildeten die auserlesene Zuhörerschaft, die ihm eine enthusiastische Verehrung zollte.

Schon am 28. März 1837 hatte George an Liszt geschrieben: „Sagen Sie Chopin, ich lasse ihn bitten, Sie nach Nohant zu begleiten; Marie [Gräfin d'Agoult] kann ohne ihn nicht leben, und ich bete ihn an". Und er folgte ihrer Ladung. Da ward im Herbst des Jahres 1837 Chopin von den beängstigenden Anfällen einer Brust- und Herzkrankheit heimgesucht, die, wohl ein Erbe seines Vaters, ihn vorzeitig dem Leben entrückte. So ungern er sich sonst auch dazu verstand, Paris und seine Gewohnheiten zeitweise aufzugeben, der Arzt riet ihm zu einer Reise nach dem Süden, und George Sand, deren Sohn einen Aufenthalt auf der Insel Majorca nehmen sollte, erhörte gern Chopins Wunsch, ihn mit ihren Kindern dahin zu begleiten. Sie trafen sich in Perpignan und landeten, nach kurzem Verweilen in Barcelona, in der ersten Hälfte des November 1838 in Palma. „Ich befinde mich unter Palmen, Zedern, Kaktus, Aloe und Oliven-, Orangen-, Zitronen-, Feigen- und Granat-

bäumen", schreibt Chopin am 15. November an seinen Freund Julian Fontana. „Der Himmel ist wie ein Türkis, der See wie Lapis Lazuli und die Berge wie Smaragden. Die Luft ist ganz wie im Himmel. . . . In der Nacht hört man überall Gitarrenspiel oder Gesang. Die Stadt, wie alles hier, weist nach Afrika. Mit einem Wort: ein reizendes Leben. . . . Ich bin dem Schönsten auf dieser Welt nahe, — ich bin ein besserer Mensch."

Leider nur war diese Befriedigung von kurzer Dauer. Das Landhaus, das die Reisenden bezogen, schützte sie so unzulänglich vor Wind und Wetter, daß Chopin bald erkrankte. Die furchtsame Bevölkerung betrachtete den an einem Bronchialkatarrh Leidenden einfach als Schwindsüchtigen, von dem der Insel die Gefahr der Ansteckung drohe, und der Besitzer der Villa setzte durch, daß seine Mieter dieselbe schleunigst verlassen, zuvor aber die Kosten für Reinigung und Übertünchung des ganzen Hauses erlegen mußten, das, wie er behauptete, durch Chopin verseucht worden sei. In einer einsamen, romantisch gelegenen Kartause, Valdemosa mit Namen, fanden sie im Dezember für 1000 Frs. eine ihnen zusagende, überaus originelle Unterkunft. Doch bei allem poetischen und landschaftlichen Reiz bot dies klösterliche Obdach dem bedürfnisreichen Künstler zu geringe Bequemlichkeit. Seine Krankheit nahm zu, sie wurde lebensgefährlich und heischte seitens seiner Reisegefährtin die sorgsamste Pflege und somit die empfindliche Einschränkung ihres natürlichen Unabhängigkeitstriebes. Tagebuchblätter, die er zu jener Zeit, wie später in Paris, Nohant, Stirling-Castle in Schottland, aufgezeichnet haben soll und die die „Neue Musikzeitung" im Januar 1907 veröffentlichte, stellten sich, schon zufolge der in ihnen enthaltenen unrichtigen Daten, als gefälscht heraus. Dagegen vernehmen wir das unmittelbare Zeugnis George Sands, wenn sie aus Majorca über Chopin schreibt: „Es kann

keine edlere, zartfühlendere uneigennützigere Seele, keinen treueren Genossen, keinen glänzenderen, witzigeren Geist, keine ernstere, innerhalb ihres Bereichs vollkommenere Intelligenz geben — aber ach! auch keine ungleicher gestimmte Natur, keine umschattetere, fieberhaftere Phantasie, keine empfindlichere Reizbarkeit, keine unmöglicher zu befriedigenden Herzensansprüche. Doch war dies nicht seine Schuld, sondern die seiner Krankheit. Sein Gemüt war wund, die Falte eines Rosenblatts, der Schatten einer Fliege machten es bluten. Außer mir und meinen Kindern war ihm alles antipathisch. . . . Er war ein unleidlicher, bis zur Verzweiflung kleinmütiger Kranker."

Genug, der winterliche Aufenthalt auf der mit allen Wundern des Südens ausgestatteten Zauberinsel erwies sich für ihn, nach George Sands Worten, als „ein entsetzliches Fiasko". Noch ehe er Palma im Februar 1839 verließ, erlitt er einen „furchtbaren Blutsturz". Zu langer Ruhe sahen sie sich infolgedessen in Marseille gezwungen. Erst Ende Mai konnten sie nach Nohant, der Besitzung George Sands, aufbrechen, nachdem es ihnen zuvor vergönnt war, auf einem kurzen Ausflug zu Schiff nach Genua wenigstens mit einem Blick Italien zu streifen.

Nur teilweise wiederhergestellt, war Chopin aus dem Süden zurückgekehrt; geheilt von seinem Leiden war er nicht. Seine Gesundheit blieb unablässigen Schwankungen unterworfen, seine Nervosität wuchs beständig. Einzig während der Monate, die er allsommerlich in Nohant bei seiner Freundin zubrachte, mit der er in den Jahren 1840—47 auch in Paris die Wohnung teilte, fühlte er Linderung. Dort, in dem Musenhof der Romantik, wo sich die bedeutendsten Zeitgenossen Stelldichein gaben und die apartesten Unterhaltungen ersannen — wo man u. a. auf der kleinen Hausbühne nach hinter der Szene angeschlagenen schriftlichen Skizzen allerlei Dramen und Komödien improvisierte, die

Chopin wie Liszt auf dem Klavier mit Humor und Genie musikalisch illustrierten — sammelte er frische Kräfte. Mochten auch manche der sich dort zusammenfindenden Elemente seinem aristokratischen Sinn wenig zusagen, sein Schaffenstrieb schien auf dem Land belebter, so daß er stets mit einer ansehnlichen musikalischen Ausbeute heimzukehren pflegte. Mit jedem Winter aber steigerte sich sein Leiden, umsomehr als er sein aufreibendes geselliges Leben trotz ärztlichen Verbotes nicht aufgab.

Im Frühjahr 1847 verschlimmerte sich sein Zustand und er verfiel in eine Krankheit, von der er sich nicht wieder zu erheben glaubte. Er wurde noch einmal gerettet, doch lebte er infolge eines verhängnisvollen Ereignisses, das sich augenscheinlich im Sommer 1847 zutrug, nur mit dem Tod im Herzen weiter. Sein Verhältnis zu George Sand erlitt einen unheilbaren Bruch. Die Dichterin selbst begründet ihn in ihrer „Histoire de ma vie" durch einen Streit Chopins mit ihrem Sohne Maurice, den zu schlichten sie für Recht hielt. „Er senkte das Haupt und sagte, daß ich ihn nicht mehr liebte." Dagegen erklärte ihn Franchomme, einer der nächsten Freunde des Musikers, damit, daß Chopin, nach einem Zerwürfnis George Sands mit ihrer seit dem Mai an den Bildhauer Clésinger verheirateten Tochter Solange und zunächst mit deren Gatten, diese gegen den Wunsch ihrer Mutter bei sich empfangen habe. Obendrein kam er der ihm sehr lieben, durch Schuldenlast ihres Gatten bedrängten jungen Frau, der die Mutter ihren Beistand verweigerte, mit einer bedeutenden Summe Geldes zu Hilfe. Einen weiteren Anlaß zur Entzweiung Chopins und der Dichterin gab — laut einem von Karlowicz veröffentlichten Schreiben Chopins an seine Mutter vom 19. August 1848 — ein neues Verhältnis der Sand zu dem Pariser Journalisten Victor Borié, um deswillen sie ihre Tochter verheiratete und eine Liebesaffäre ihres Sohnes mit einer in

ihr Haus aufgenommenen jungen Verwandten begünstigte, gegen welche Dinge Chopin protestierte und das Haus verließ. Jedenfalls stimmten alle Freunde Chopins darin überein, daß die geniale Schriftstellerin des immer leidenderen, überaus reizbaren und trübe gestimmten Freunds, den sie selbst „einen unausstehlichen Patienten" nennt, überdrüssig geworden war. Gewiß ist, daß sie sich, kurz nachdem sie in dem Roman „Lucrezia Floriani" sich selbst als Titelheldin und Chopin als Fürsten Karol in nicht eben zartfühlender Weise porträtiert hatte — obgleich sie selbst dem widerspricht — trennten, um sich nie wieder zu vereinigen. In einem Schreiben an Chopins intimen Freund Grzymala macht George Sand ihrem Herzen Luft über „das unglückselige Freundschaftsverhältnis, in dem sie sich in jeder Hinsicht zu seinem Sklaven gemacht habe". . . . „Seine Seele ist ganz Poesie und Musik, und er kann daher nichts ertragen, was seiner Anschauungsweise widerspricht. Abgesehen davon, würde aber sein Einfluß auf meine Familienangelegenheiten für mich den Verlust jeder Autorität meinen Kindern gegenüber bedeuten. . . . Seit sieben Jahren lebe ich mit ihm wie eine Jungfrau. Er beklagt sich mir gegenüber, ich hätte ihn durch Verweigerung meiner Liebkosungen zugrunde gerichtet, während ich die Gewißheit habe, daß ich ihn unzweifelhaft getötet haben würde, wenn ich anders vorgegangen wäre. Ich bin beim Märtyrertum angelangt! Denn trotz aller meiner Anstrengungen und Aufopferungen wird derjenige, für den ich absolut reine mütterliche Liebe empfinde, das Opfer der tollen Anhänglichkeit, die er nicht aufhört für mich zu hegen".

Chopin wiederum, der den ihn vernichtenden Schlag seiner Familie lange geheim gehalten hatte, öffnete sich seiner Schwester Louise am Weihnachtstag 1847 mit den Worten: „Solange ist bei ihrem Vater. Sie hat auf der Durchreise ihre Mutter besucht; doch diese hat sie kalt empfangen und

ihr gesagt, wenn sie sich von ihrem Manne trenne, könne sie wieder nach Nohant kommen. Sol fand ihr Hochzeitszimmer in ein Theater, ihr Boudoir in eine Schauspielergarderobe umgewandelt. . . . Jetzt scheint die Mutter gegen ihren Schwiegersohn noch erzürnter als gegen ihre Tochter, obgleich sie mir in ihrem Briefe schrieb, daß ihr Schwiegersohn nicht schlimm sei, daß nur ihre Tochter ihn schlimm mache. Man möchte glauben, daß sie sich mit einem Male sowohl ihrer Tochter als meiner entledigen wollte, weil wir ihr unbequem waren. Sie glaubt gerecht zu sein und stellt mich als ihren Feind dar, weil ich für ihren Schwiegersohn Partei genommen habe, den sie einzig darum nicht leiden kann, weil er ihre Tochter geheiratet hat; während ich mich so sehr ich konnte dieser Heirat widersetzt habe.*)

Seltsames Wesen bei all ihrer Intelligenz! Ein Wahn ergreift sie, sie zerstört ihr Leben gleich dem ihrer Tochter. Auch mit ihrem Sohne wird es schlimm enden, ich sehe es voraus. Zu ihrer Entschuldigung sucht sie das Unrecht bei denen, die ihr Bestes wollen, die an sie glauben, die ihr nie etwas angetan haben — die sie aber nicht um sich dulden kann, weil sie der Spiegel ihres Gewissens sind. Darum hat sie mir kein Wort geschrieben, darum kommt sie diesen Winter nicht nach Paris, darum sprach sie kein Wort mit ihrer Tochter über mich. Ich beklage nicht, ihr die acht köstlichsten Jahre ihres Lebens, in denen ihre Tochter, ihr Sohn heranwuchsen, tragen geholfen zu haben; aber ich beklage, daß ihre Tochter, diese sorgsamst gepflegte, vor so vielen Stürmen behütete Blume von den Händen der Mutter mit einer Unklugheit, einer Leichtfertigkeit geknickt wurde, die man wohl einer Frau von zwanzig, aber keiner von vierzig Jahren verzeihen kann. . . . Madame Sand

*) Der eigentliche Anlaß zu George Sands Groll gegen ihren Schwiegersohn: die Verführung ihrer Tochter, war Chopin unbekannt.

kann nur ein gutes Andenken an mich in ihrer Seele bewahren."

Wiederum, am 10. Februar 1848, berührt ein Brief Chopins an Schwester Louise die schmerzliche Angelegenheit: „Ich habe ein Kreuz darüber gemacht. Mag Gott sie behüten, wenn sie wahre Anhänglichkeit nicht von Schmeichelei zu unterscheiden weiß. Doch vielleicht erscheinen die andern nur mir als Schmeichler, indes ihr Glück in Wahrheit da ist, wo ich es nicht sehe. . . . Den Spuren einer derart kapriziösen Seele vermag niemand zu folgen. Acht Jahre eines geordneten Lebens waren zu viel. Aber vielleicht sind das die Bedingungen ihrer Existenz, ihres schriftstellerischen Talentes, ihres Glücks? Kränke dich nicht darüber, es liegt hinter mir, die Zeit ist ein großer Heilkünstler. Bis jetzt bin ich noch nicht wiederhergestellt. Darum schreibe ich auch nicht; ich verbrenne alles, was ich anfange. Warum muß man denn schreiben? . . . Es ist so lange her, daß wir uns ohne Kampf, ohne Szene sahen! Und ich könnte zu ihr gehen unter der Bedingung, daß ich von ihrer Tochter schwiege. . . . Madame Sand unterhält wenigstens einen kalten Briefwechsel mit ihrer Tochter. Das freut mich, denn so existiert doch noch ein Band zwischen Mutter und Tochter."

Endlich spricht Chopin sich in dem erwähnten, am 19. August 1848 an seine Mutter aus Schottland gerichteten Briefe noch über die Familienverhältnisse in Nohant aus.

Nur einen Augenblick sahen sie sich, wie George Sand erzählt, im März 1848 noch einmal wieder. Sie „faßte seine zitternde, eiskalte Hand und wollte zu ihm reden — er aber wandte sich ab".

Nach Weißmann begegneten sie sich „wie zufällig" im Hause ihrer gemeinsamen Freundin Mme. Marliani, der Gattin des spanischen Konsuls in Paris. Der Meister grüßte und teilte ihr mit, daß Solange Mutter geworden

sei und sich wohl befinde. Frau Sand fragte ihn, wie es ihm gehe. „Ich befinde mich wohl", erwidert er und läßt sich vom Concierge die Tür öffnen.

Mit furchtbarer Schwere ward Chopin von dieser Trennung betroffen. Er fühlte und sprach es aus, daß mit diesem Bande der letzte Faden zerriß, an dem sein Leben noch hing. Aber bis zum letzten Atemzuge gehörte ihr sein Herz, und mit bittersüßer Selbstpein überließ er sich immer von neuem der wehmütigen Erinnerung an sie und die Zeiten vergangenen Glückes.

Im Frühjahr 1848, nach der in Paris ausgebrochenen Februarrevolution, beschloß er, eine Reise nach London zur Ausführung zu bringen. Dachte er in der Tat, wie man glaubte, an eine Übersiedlung nach England, um der beständigen Mahnung an seinen Verlust zu entrinnen? Bevor er Paris verließ, gewann er sich am 16. Februar noch ein Abschiedskonzert bei Pleyel ab, und seine Freunde hörten ihn daselbst zum letzten Male. Im Künstlerzimmer brach er zusammen.

Am 21. April kam er in London an, wo sich zur selben Zeit Kalkbrenner, Hallé, Thalberg, Berlioz, Pauline Viardot-Garcia, Jenny Lind und andere Berühmtheiten befanden. Bei der Herzogin von Sutherland wurde er der Königin vorgestellt; doch der Hof wie der kunstfremde Adel verschlossen sich ihm. Man sah ihn viel in Gesellschaft, obwohl er so schwach war, daß er sich die Treppen heraustragen lassen mußte. Selbst als Kranker konnte er die große Welt nicht entbehren. Er unterrichtete, spielte mehrmals in Soireen und veranstaltete in Privathäusern am 23. Juni und am 7. Juli Matineen gegen Entree. Welche Qual ihm das Öffentlichspielen auch verursachte und wie sehr es insbesondere jetzt über seine Kräfte ging, die Notwendigkeit zwang ihn, auf eine Einnahmequelle bedacht zu sein. Auch in Manchester, Glasgow und Edinburg konzertierte er im

August, September und Oktober; doch war ihm das Klima in Schottland, wo er der Gast der Verwandten seiner Schülerin Miß Stirling war, so nachteilig, daß er sich bei seiner Rückkehr von dort sehr krank fühlte. Seine Schwermut, sein Lebensüberdruß steigerten sich. „Ich habe niemals jemandem geflucht", schreibt er im November an Graf Grzymala, „aber jetzt bin ich so lebensmüde, daß ich nahe daran bin, Lucrezia zu verfluchen!" Und an anderer Stelle äußert er: „Ich kann nicht trübseliger werden als ich schon bin; eine wirkliche Freude habe ich seit langem nicht empfunden. Eigentlich fühle ich überhaupt gar nichts, ich vegetiere nur und warte geduldig auf mein Ende."

Die Ärzte rieten ihm dringend, England so bald als möglich zu verlassen; dessenungeachtet verzögerte er seine Abreise noch längere Zeit. Er spielte, obwohl wie ein Ohrenzeuge mitteilt, „im letzten Stadium der Erschöpfung", am 16. November noch in einem zum Besten der polnischen Emigranten veranstalteten Konzert, das mit einem Ball verbunden war, und damit gab er seinem Vaterlande ein letztes Liebeszeichen. Dennoch fand ihn der Januar 1849 noch immer in dem ihm „unerträglichen London". Endlich entschloß er sich zur Heimreise. Bei Grzymala bestellte er sich einen der Pleyelschen Flügel, die er wegen ihres umschleierten Klanges und leisen Anschlags bevorzugte, und einen Veilchenstrauß, damit es im Salon angenehm dufte. Er mußte ja Blumen, am liebsten Veilchen, stets um sich haben. „Ich möchte", schreibt er, „ein wenig Poesie in meinen Räumen finden; auch in meinem Schlafzimmer, wo ich mich gewiß für lange Zeit hinlegen werde."

Eine schmerzliche Überraschung harrte seiner bei der Rückkehr. Sein alter bewährter Arzt, Dr. Molin, starb plötzlich. Eine Art abergläubischer Niedergeschlagenheit bemächtigte sich des Kranken; er wußte, daß er verloren sei. Selbst die Kunst konnte ihm keine Erhebung, keinen Trost

mehr bringen. Noch wohnte er der Erstaufführung von Meyerbeers „Prophet" bei. Sie stieß ihn ab. Er war nicht mehr fähig zu spielen, zu unterrichten. Dem Schaffen hatte er schon früher entsagen müssen. Seit dem Oktober 1847 hatte er nichts mehr veröffentlicht. Peinlichste, angestrengteste Sorgfalt pflegte er von je auf die Herausgabe seiner in eleganter, zierlicher Schrift aufgezeichneten Werke zu verwenden. Er, dessen Seele ganz Musik war, dessen Phantasiereichtum in seinen Improvisationen die Bewunderung der größten Meister erregte, bedurfte — nach George Sand — sobald es sich darum handelte, die ihm ungesucht zuströmenden Gedanken in feste Formen zu bannen und das Entworfene auszugestalten, tagelanger Einsamkeit. „Der Verdruß, nicht alles, wie er es wünschte, zusammenzubringen, setzte ihn in einen Zustand der Verzweiflung. Er weinte, lief auf und ab, zerbrach seine Feder und veränderte einen Takt hundertmal. So konnte er sechs Wochen bei einer Seite zubringen, um sie schließlich so zu schreiben, wie er sie am ersten Tage auf das Papier geworfen hatte."

Die von ihm hinterlassenen Manuskripte sollten, als unvollkommene Arbeiten, auf Wunsch des Autors unveröffentlicht bleiben. Gleichwohl wurden sie als op. 66—74 von Fontana 1855 herausgegeben. Alles unvollendet Gebliebene bestimmte er der Vernichtung. Auch eine Klavierschule, die er zu schreiben beabsichtigte, kam nicht über die Anfänge hinaus.

Selbst in guten Tagen, wo ihm sein Einkommen ein behagliches Leben gestattete, war Chopin kein kluger Haushalter gewesen, wenngleich es ihm an Geschäftssinn keineswegs fehlte, er den Verlegern gegenüber sogar als berechnend, ja ausnützerisch geschildert wird. Nun drohte ihm zufolge völliger Arbeitsuntauglichkeit Bedrängnis. Seine ihm treu anhängende Schülerin Miß Stirling, die ihn mit Aufmerksamkeiten überhäufte, sandte ihrem Meister 25000 Frs.

Sie fielen in unehrliche Hand und gelangten erst auf Umwegen zu ihm. Doch nahm er nur einen Teil der reichen Gabe an.

Mittlerweile verschlimmerte sich sein Leiden so sichtlich, daß alle Hoffnung auf Wiedergenesung schwand. Seine älteste Schwester, Louise Jedrzejewicz, an die ihn, wie an alle seine Angehörigen, die innigste Liebe kettete, eilte auf die Nachricht von seinem trostlosen Zustande mit Gatten und Tochter von Warschau an sein Schmerzenslager herbei und blieb ihm zur Seite bis zum letzten Augenblick. Seine Freunde und Verehrer, zumal die Fürstin Czartoryska, Solange Clésinger, Jenny Lind, die Catalani, Delacroix besuchten ihn und wetteiferten in Beweisen ihrer Liebe. Von Woche zu Woche lagerten sich die Schatten des Todes dichter über ihm; doch heitern Gemüts sah er demselben entgegen und traf seine letzten Bestimmungen. Die heimatliche Erde, die er einst bei seinem Abschied aus dem Vaterlande mitgenommen und die er neunzehn Jahre lang pietätvoll aufbewahrt hatte, sollte, so bat er, seinen Sarg bedecken, sein Herz aber dem Lande übergeben werden, „über dem die Sonne seiner glücklichen Jugend gestrahlt hatte". So fand seine Liebe zur Heimat noch in seinem letzten Willen ihren letzten rührenden Ausdruck.

Am 15. Oktober 1849 erschien sein Zustand bedenklicher denn je und erregte die schmerzlichsten Befürchtungen seiner Freunde. Gräfin Delphine Potocka war von Nizza herbeigeeilt, um ihn noch einmal zu sehen. Er gewahrte sie kaum, als er sie bat, ihn noch einmal die Stimme hören zu lassen, die er so sehr liebte. Das Klavier im Salon wurde an die Tür seines Schlafgemachs gerollt und die Gräfin, obwohl von der schmerzlichen Aufregung überwältigt, hatte dennoch die Kraft, dem letzten Wunsch ihres Freundes zu willfahren und sang, während unaufhaltsame Tränen ihre Wangen überfluteten. Es war die letzte Musik,

die er hienieden vernahm. „Wie schön, ach wie schön!" rief er aus, verlor aber noch, bevor sie geendet, das Bewußtsein. Beim Erwachen erkannte er seine Umgebung nicht mehr. Seine letzte Stunde schien gekommen.

Am folgenden Morgen empfing der Kranke, so erzählt Liszt, die heiligen Sterbesakramente, die ihm von seinem durch seine Schwester herbeigerufenen Landsmann Abbé Jelowicki in Gegenwart seiner Freunde gereicht wurden. Scharlitt behauptet, daß, wenn die von Liszt erwähnte „Beichtszene" sich wirklich abgespielt habe, „könne Chopin, der sich sein Lebenlang religiösen Dingen gegenüber geradezu spöttisch verhalten habe, nicht bei vollem Bewußtsein gewesen sein".

Der Frau, die er bis zu seiner letzten Stunde liebte und schwer vermißte, gedachte er noch kurz vor seinem Abschied, indem er zu Franchomme äußerte: „Sie hatte mir gesagt, ich würde in keinen andern, als in ihren Armen sterben." Auch George Sand hatte, wie sie in ihrer Lebensgeschichte bezeugt, das Verlangen, Chopin noch einmal zu sehen. Sie wandte sich deshalb an seine Schwester. Deren ausbleibende Antwort hielt sie fern.

Von Erstickungsanfällen gepeinigt, durch Atemnot am Sprechen gehindert, schrieb er eine letzte Bitte nieder: „Comme cette terre m'étouffera, je vous conjure de faire ouvrir mon corps, pour [que] je [ne] sois pas enterré vif." Mit den in seiner Heimatsprache hingehauchten Worten: „Mutter, meine arme Mutter!" entfloh in erster Morgenfrühe des 17. Oktober sein letzter Seufzer.

Lange Zeit flossen die Tränen, die man über ihn weinte, der ein Liebling vieler gewesen war. Man brachte dem Toten die Blumen, die der Lebende einst so geliebt, und wie in einem Garten schien er zu ruhen unter ihrer duftenden Blütenpracht. Am 30. Oktober 1849 fand eine imposante Leichenfeier in der Kirche Sainte-Madeleine statt.

Die ersten Pariser Künstler wirkten dabei mit. Chopins Trauermarsch, der zu diesem Zwecke von Reber instrumentiert worden war, eröffnete die Feier; in Mozarts Requiem fand sie auf Wunsch des Verklärten ihren Höhepunkt. Meyerbeer führte mit dem Fürsten Adam Czartoryski den Leichenzug; die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürst Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Musiker Franchomme und Gutmann. In der Nähe von Cherubini und Bellini*), Grétry und Boieldieu hat man dem Frühvollendeten im altehrwürdigen Père-Lachaise seine letzte Ruhestatt bereitet, die seine Freunde 1850 durch ein von Clésinger modelliertes Grabmal schmückten. Polen feierte seinen größten Tondichter zunächst mit einem Monument, das, in der Heiligkreuzkirche zu Warschau am 22. Februar 1880 enthüllt, am 6. März desselben Jahres das Herz des Künstlers aufnahm, das, wie im Leben, noch im Tode seinem Vaterlande gehören sollte.**) Doch dessen Pietät ließ sich damit noch nicht genügen. Auch Zelazowa Wola, der Geburtsort Chopins, sowie Krakau widmeten ihm ein Denkmal. Paris folgte 1896 mit einem solchen im Park Monceau und im Luxemburggarten. Selbst Reinerz verewigte 1897 die Erinnerung an den Aufenthalt des jugendlichen Künstlers im Sommer 1826 und sein daselbst veranstaltetes Wohltätigkeitskonzert in Stein.

Aber noch ein anderes Denkmal ward ihm errichtet von Freundeshand, das uns sein Wesen, seine ganze Persönlichkeit in voller Schönheit vor Augen führt. Ein warmer Lebenshauch ruht auf demselben, ein stiller Glorienschein scheint über ihm zu schweben — und der Meister, dem wir dies Kunstwerk danken, ist Franz Liszt. Er, der nächst Chopin

*) Des letzteren Asche wurde 1876 nach Catania übergeführt.

**) Nach Scharlitt soll die es bergende goldene Urne während des Weltkriegs von den Russen bei ihrer Flucht aus Warschau geraubt worden sein.

selber einst der vollkommenste Interpret der Schöpfungen des polnischen Künstlers war, hat in seinem „F. Chopin“*) ein Charakterbild des Menschen und Künstlers gezeichnet, das wie kein andres Buch dazu beigetragen hat, das Verständnis des Tonmeisters der Mit- und Nachwelt zu erschließen. Wer Chopin wahrhaft kennen und verstehen lernen will, wird immerdar bei Liszt sich Rats erholen müssen, wie das Originalbild seiner Meisterhand auch zu dieser Skizze die Anregung gab.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Werke, die uns Chopin geschenkt, so gewahren wir eine Fülle des dem Schönsten Beizählenden, was die nachklassische Zeit auf musikalischem Gebiet überhaupt hervorgebracht hat. 65 Opera sind es, die zu des Tondichters Lebzeiten herausgegeben wurden; neun erschienen als œuvres posthumes, acht ohne Angabe der Opuszahl, und diese Werke gehören, mit Ausnahme eines einzigen Lieder-Opus, ausschließlich der Klaviermusik an. Selbst wo er, wie in seinen Konzerten, dem Trio, dem Duo concertant, andere Instrumente zuzieht — für das elegische Cello hatte er eine besondere Vorliebe — geschieht dies nur begleitweise, die Prinzipalstimme bleibt dem Pianoforte zuerteilt.

Die Versuchung, sein tonschöpferisches Vermögen auch innerhalb weiterer Grenzen und Formen zu erproben, trat, wir wissen es, auch an Chopin heran. Wenigstens geht aus seinem Schreiben an Elsner vom 14. Dezember 1831 hervor, daß er ein Jahr früher an Komposition einer ihrem Stoff nach der polnischen Geschichte entnommenen Oper dachte. „Heute“, sagt er, „sind alle derartigen Hoffnungen vernichtet. Ich fühle mich darauf angewiesen, meinen Weg in der Welt als Pianist zu machen.“ Auch drei Jahre

*) Paris 1852. Cinquième Ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Deutsche Ausgabe von La Mara. 1880. Ebd. 3. neubearbeitete Aufl. 1910.

später mahnt Elsner seinen ehemaligen Schüler noch einmal an eine Oper. Doch der Plan wird bald darauf wieder aufgegeben. Chopin fühlt sich, so äußert er, „für die Oper nicht gelehrt genug". „Statt darnach zu streben, ein Shakespeare zu werden, begnügt er sich, ein Uhland zu sein." Er bedurfte nicht der großen Mittel, um den Reichtum seines Genies kundzutun. Die Natur schuf ihn zum Meister der kleinen Formen, des Details. Für größere Formen, für die Oper zumal, fehlte seinem künstlerischen Naturell die markige konstruktive Kraft, die souveräne Herrschaft über den gesamten vokalen und instrumentalen Apparat, vor allem die Fähigkeit, sich in andere, ihm gegensätzliche Charaktere einzuleben, sie plastisch hinzustellen. Er war ein individueller Komponist, seine Tonsprache eine ausschließlich klavieristische. Seine Originalität versagt, sobald er für ein anderes Instrument schreibt als das Klavier; seine Erfindung scheint gefesselt, wenn er orchestral denken will. Das beweisen seine Konzerte, in denen sich, wie Berlioz mit Recht sagt, „das ganze Interesse auf die Klavierpartie konzentriert, das Orchester aber nichts als eine kalte, nahezu unnütze Begleitung darstellt". Deshalb haben Klindworth, Tausig und Burmeister diese beiden Konzerte uminstrumentiert. Chopins Mission lag im Schaffen unnachahmlicher Klaviermusik. Voll klarer Selbsterkenntnis griff er nicht hinaus über die ihm von Natur gesetzten Schranken, sondern erblickte seine Aufgabe in Bereicherung der Tonkunst durch neue Elemente zur Darstellung feinster Stimmungsnuancen, wie sie bisher „dem Bereich des Unausgesprochenen angehört hatten". In dieser Beziehung haben nicht nur die Klavierkomponisten, sondern alle hervorragenden Tonschöpfer, die nach ihm kamen, von seinem Genius gelernt. In den selbst gewählten Kreis hat er epochemachend eingegriffen und auf die Entwicklung desselben den bedeutungsvollsten Einfluß gewonnen. Er hat die Individualität

des Pianoforte weiter ausgebildet und es zu einer Macht, einer Selbständigkeit erhoben, die es des Orchesters fast unbedürftig erscheinen läßt. Er bereicherte die Melodik, indem er eine ihm ganz speziell eigene, ebenso pikante als anmutige, vergeistigte Ornamentik in der Hauptstimme wie in der Begleitung anwendete, wie denn auch seine Passagen und Fioriturен nie willkürlich ersonnen, sondern aus der thematischen Behandlung erwachsen scheinen. Ersichtliche Liebe und Sorgfalt widmete er, dessen Technik auf Bachscher Grundlage erzogen worden, den Mittelstimmen. Er erweiterte vornehmlich in kühner Weise die Harmonik, vor allem durch seine oft so überraschend wirkenden Progressionen und chromatischen und enharmonischen Wendungen. Der Vollgriffigkeit, so sehr sie seiner kleinen schwachen Hand widerstrebte, „schweratmender" Vorhalte, gebrochener Akkordpassagen in weiten Lagen, verminderter Akkorde und namentlich des Septimen-Akkordes bedient er sich vorzugsweise gern und erzielt z. B. vermittelst Enharmonisierung des letzteren, durch die er den Hauptgedanken wieder einzuführen liebt, besonders schöne Effekte. Endlich verlieh er der Rhythmik, namentlich durch Einführung seines Tempo rubato, das man in dieser Weise vor ihm in der Kunstmusik nicht kannte, eine bis dahin ungeahnte Mannigfaltigkeit und Elastizität.

Aber auch verschiedene neue Kunstgattungen hat Chopins poetisches Genie der Musik erschlossen, wie er bereits vorhandene in durchaus eigenartiger Weise zu behandeln und umzugestalten verstand. Wir finden unter seinen Kompositionen Balladen und Präludien, Nocturnes und Scherzos, Impromptus und Boleros und andere bis dahin wenig oder nicht gebrauchte Kunstformen. Nicht minder sehen wir das Konzert und die Sonate, die großen uns aus klassischer Zeit überkommenen Formen der Klaviermusik, unter denselben vertreten. „Mehr Absicht als In-

spiration" erkannte Liszt in diesen letzteren Darbietungen seines Freundes. Weniger bereitwillig eben fügt sich der kühne Flug seiner Phantasse den strengeren Formen, und das, was man thematische Arbeit nennt, war nicht Chopins Stärke. Er war kein Denker, kein Logiker, und doch — welcher Reiz, welche Anmut, welch poetischer Duft und Glanz sind über seine beiden Konzerte in E und Fmoll op. 11 und 21 ausgegossen, denen wir noch immer häufig in den Konzertprogrammen begegnen und die dem Virtuosen, in dessen Seele diese fein besaitete Musik einen unmittelbaren Widerhall findet, eine der dankbarsten Aufgaben darbieten. Das zweite und bedeutendere, das aber das früher geschriebene und inspiriertere ist, enthält das schon erwähnte wunderbar schöne Larghetto mit seinem lieberfüllten Gesang, das Liszt als „von wahrhaft idealer Vollendung" bezeichnet und das der Tondichter selbst mit Vorliebe spielte. Einer ungleich geringeren Verbreitung dürfen sich die vier Sonaten rühmen, die er geschrieben; obgleich die unvergleichlich bedeutendsten derselben, die in Bmoll op. 35 und Hmoll op. 58, durch Rubinstein, d'Albert, Friedheim, Barth, Backhaus u. a. öfters im Konzertsaal gehört wurden. Einheitliche regelrechte Sonaten im Sinne Beethovens sind sie freilich nicht, wenn auch — denn heilig ist Chopin die Form — die Umrisse des klassischen Baues gewahrt bleiben. Es sind phantastische Gedichte. Meint doch Schumann von der Bmoll-Sonate, der Komponist habe darin „vier seiner tollsten Kinder zusammengekoppelt". . . . „Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen hat, rätselhaft, einer Sphinx gleich, mit spöttischem Lächeln." Nichtsdestoweniger ist sie das gewaltigste, erschütterndste der größeren Werke Chopins. Weißmann sieht in ihr „ein die Zukunft vorahnendes impressionistisches Meisterwerk". Er nennt das gespenstisch vorüberhuschende Finale, aus dem Rubinstein „nächtliches Windessausen über die Gräber auf dem

Friedhofe" heraushörte, „die größte Kühnheit, die je in die Welt hinausgerufen wurde". Scharlitt sieht in ihm „die Tragödie des Todes". Der ihm vorangehende Marche funèbre ist weiter als die übrigen Tonschöpfungen des Autors hinausgedrungen in die Welt. Für die eigene Totenfeier Chopins zuerst instrumentiert, haben seine ergreifenden Glockenklänge seitdem manchen großen Toten zur letzten Ruhe geleitet.

Die ungleich harmonischere Hmoll-Sonate enthält ihr Herrlichstes im ersten Satz, der von edelsten Tongedanken überströmt. Im Largo hören wir den Notturnosänger träumen. Darnach kommt der Virtuos zu seinem Rechte. Viel minder Spontanes gibt die Cello-Sonate op. 65, obwohl auch in ihr des Schönen und Interessanten genug sprießt. Auch in die Form eines Trios (op. 8) suchte Chopin seine musikalischen Phantasien zu bannen. Es gehört zu seinen frühesten Arbeiten, bei denen der Komponist dem Virtuosen noch gewisse Zugeständnisse machte. Voll Empfindungsadel, ist es immerhin einer weitergehenden Beachtung wert, als man sie ihm geschenkt hat.

Unter den vier Scherzos, einer in dieser Weise erst durch Chopin ausgebildeten Kunstform, bei der sich der Scherz freilich in dunkle Schleier hüllt und sich zu Aufschreien der Ironie versteigt, haben die dämonisch-phantastischen in Hmoll op. 20 und Bmoll op. 31 die weiteste Verbreitung gefunden und mit Recht. — Erstgenanntes beginnt gleich mit Seelendissonanzen, wie sie ihren Schöpfer bei der in Stuttgart empfangenen Nachricht vom Fall Warschaus in Aufruhr versetzten. Das Bmoll-Scherzo nannte Schumann „nicht uneben einem Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart und keck, so liebe- und verachtungsvoll," und in Wahrheit, gibt es wohl etwas Düstereres und zugleich Holderes, etwas so glühend Schmerzenvolles und hinreißend Leidenschaftliches als dieses Tongemälde in solch' kleinem anspruchs-

losen Rahmen? So tief grollen und so heiß lieben, so himmelhoch jauchzen und so zum Tode betrübt sein kann nur Chopin, dieser einzige Meister. Aber selbst unter seinen Werken finden sich vielleicht nur noch die Balladen in G moll op. 23 und F moll op. 52, die, als ähnliche Stimmungsbilder, sich jenen Scherzos zur Seite stellen ließen. Sie sind die kühnsten und großartigsten der meisterlichen vier Balladen, zu denen Chopin bekanntlich durch Dichtungen seines Freundes Mickiewicz angeregt wurde. Laut Scharlitt, dem Landsmann des Dichters und des Tondichters, haben sie im Reiche der Elementargeister ihren Schauplatz. Die zweite und dritte führen uns See- und Wasserfrauenromantik vor. Alle bringen sie die Liebe unirdischer Wesen zu den Erdgeborenen zum Ausdruck. Die gewaltigste unter ihnen ist die letzte. Gleich Schumann aber reichen viele der faszinierend leidenschaftlichen ersten den Preis.

So bieten seine glanzvolle Phantasie op. 49, die klanglich wundervolle Polonaise-Phantasie op. 61, die Impromptus, die einzigartige Berceuse, die schwärmerisch sehnsüchtige Barcarole, die Variationen, die Rondos und Walzer, all' seine dem feinsten Salongenre angehörigen Arbeiten einen Reichtum des Schönen und Besonderen: allenthalben ist es ein neuer Geist, der die alten Formen durchdringt und mit frischem Lebenshauch beseelt. Völlig poetisch verklärt erscheint bei ihm die Etüde. Sie ist, ohne darum ihrer ursprünglichen technischen Bestimmung entrückt zu sein, zum vollendeten Gedicht geworden; dabei von außerordentlicher Originalität und Mannigfaltigkeit des Charakters. Man vergegenwärtige sich nur die wie im leisen Zwiegespräch der Liebe redende Etüde in Cis moll op. 25, die zarte in As, oder die tragische C moll op. 10, die nach dem Fall Warschaus entstanden sein soll. Chopins intimste Musik geben uns seine meist in aphoristische Form gegossenen, mit seinem Herzblut getränkten Präludien, die uns — man

denke an das in Des dur — von den Geheimnissen Valdemosas erzählen. Einen unvergleichlichen Schatz duftigster Poesie eröffnen uns die Notturnos. Das sind echte Träumereien, Nachtgedichte, aus Feenzauber und Mondesglanz, aus Herzeleid und Herzensfreud zusammengewoben. Süße Lockstimmen und ernste Klagelaute, fromme Gebete und bittere Seufzer, herbe Verzweiflungstöne und seliges Liebesgeflüster klingen darin wieder: man lausche nur dem wie im wonnigen Liebesrausch geborenen op. 27! Aber die reinen Harmonien überstimmen die Dissonanzen, die Schmerzen lösen sich in der geläuterten, überirdischen Atmosphäre, die darin atmet. Es scheint, als habe sich Chopin am befreietsten in eben dieser Welt gefühlt, als habe er sich gern zu ihr geflüchtet und bei ihr Vergessenheit gesucht für die Kämpfe und Nöten seines Daseins, jene Kämpfe, von denen seine Lippen so standhaft schwiegen und seine Werke doch so unverhülltes Zeugnis geben, und deren nicht geringsten einer der täglich sich erneuende Kampf war zwischen seiner krampfhaft aufstrebenden Seele und seinem schwachen, vorzeitig gebrochenen Körper.

Und noch eine andere Welt war es, zu der seine Phantasie oftmals ihre Zuflucht nahm: die Welt seiner Vergangenheit, seiner Jugendzeit. Wie oft er zu derselben zurückkehrte, wir wissen es, auch wenn sein Mund es niemals ausgesprochen hätte — seine Werke geben es kund, Oder sind nicht die reiche Anzahl vaterländischer Tanzweisen, die pikanten Mazurken, die glanzvoll heroischen Polonaisen — Pindarische Siegeshymnen nannte sie Lenz — der vollgültigste Beweis dessen? In ihnen, bald köstlichen Genrebildern, bald schillernden Seelengemälden beredter Tendenz, die das Jugendparadies Chopins widerspiegeln, erscheint seine Individualität am charakteristischsten ausgeprägt, die vielgestaltigen Farbenspiele und Stimmungen seines Naturells zeigen sich hier vereinigt. Die weibliche Schwärmerei und

die männliche Ritterlichkeit, die sehnsüchtige Zärtlichkeit und der trotzig kühne Stolz seines Wesens, der feine Duft der ihn umgebenden Salonatmosphäre werden da klar erkennbar. Aus jeder Note tönt sein Herzschlag. In seinen Tänzen tanzt, wie George Sand sagt, der Schmerz mit der Lust. Das gilt von dem kleinsten der meist den Pariser Salons entstammten Walzer (man sagt, sie seien nur für Komtessen komponiert,) und Mazurken — die Mazurka senza fine, die er noch wenige Tage vor seinem Tode komponierte, war sein melancholisches Schwanenlied — wie von den majestätischen Polonaisen, deren berühmteste in As dur unter dem Einfluß einer wunderbaren Vision entstand. Auch in ihnen welche Mannigfaltigkeit! So das echt Chopinsche nervöse Paar in Cis und Es moll, die wie von Fieberphantasien eingegebene Fis moll mit der sie unterbrechenden Mazurka! Und neben ihnen die martialische A dur. In ihr sah Rubinstein, Chopins begeisterter Verehrer, das Bild von Polens Größe, in der C moll das von Polens Untergang.

Wohl niemals vor und nach Chopin ist das Wesen des Tanzes so idealisch aufgefaßt, nie ein so tiefer Sinn und Gehalt ihm unterbreitet worden. Etwas wie eine nationale Macht ruht in diesen herausfordernden Klängen — Schumann nannte sie unter Blumen versenkte Kanonen —, die das grausam auseinandergerissene, sich heute zur Auferstehung sammelnde Volk der Polen immer an seine Zusammengehörigkeit mahnen wird. Es ist eben ein Leben allein, das, unbeschadet ihrer Mannigfaltigkeit, in allen seinen Werken atmet: das ureigene Leben ihres Schöpfers selbst. Aber wie sein Leben an dasjenige seines Volkes gebunden war, so mußten auch in dem Spiegelbild desselben, das seine Schöpfungen, gleichsam seine Selbstbiographie, darbieten, die nationalen Vorzüge wie Schwächen vereint erscheinen. Und fürwahr, wer fände in ihnen nicht jenes seltsame Gemisch von Schwärmerei und Haß, Grazie und

Wildheit, Glut und Wunderlichkeit, Adel und kranker Exzentrizität, das dem polnischen Charakter eigen, und das erst in den späteren vollendetsten Erzeugnissen des Meisters zurücktritt hinter einem allgemeineren, idealen Gehalt, in dem Maße, als sein Geist, seine Anschauungen sich universeller gestalteten? „Der Künstler soll in seiner Nationalität nicht untergehen," hat einer unserer großen Meister gesagt. Auch Chopin ist darin nicht untergegangen — er ist vielmehr aufgegangen in derselben. Und so wie wir zuweilen einen Dichter oder Künstler erscheinen sehen, der den poetischen Sinn und Gehalt seines Volkes und seiner Zeit in sich zusammenfaßt und in seinen Schöpfungen repräsentiert, so ward auch Chopin der Poet des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Er hat dies Resultat kaum je gesucht; er sang nur das, was sein Herz ihm eingab, die heißen Empfindungen seiner Seele, die freilich mit denen seines Volkes verwachsen waren. Er ließ die glänzenden Bilder seiner Kindheit und Jugend, die bunten Traumgestalten seines Lebens lebendig werden vor seinen Blicken und indem er sie in seine Werke bannte, gab er sowohl seinem eigenen Ideal, als dem seines Volkes Ausdruck. Er selber aber ist zur Idealgestalt geworden. Schon schläft er sieben Jahrzehnte in fremder Erde, fern den Seinen, die er so tief geliebt, und dennoch lebt er fort in ewiger Jugendschöne, ein unvergängliches Leben. Stolz nennt sein Vaterland den Namen Chopin als seiner treuesten Söhne einen, der nicht allein sich und seiner heimatlichen Kunst Weltruhm gewann, sondern zugleich, über alle nationalen Schranken hinaus, als Fixstern unter den Unsterblichen leuchtet.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Verzeichnis

der von Friedrich Chopin veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt*).

I. Kompositionen.

A. Kompositionen mit Angabe der Opuszahl.

Op. 1. Premier Rondeau (C-moll) pour le Piano. VII, 1.
Op. 2. Là ci darem la mano, var. p. l. P. av. Orch. XII, 1.

*) Unter Bezugnahme auf die in 14 Bdn. erschienene kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die römischen Ziffern zeigen den Band, die deutschen die Nummern desselben an.

Von populären Ausgaben erschienen:

Klavierwerke 10 Bde. (Reinecke), Suppl., Konzerte, 2 Albums; 12 Bände, 1 Album (Friedman) — Etuden instrukt. Ausg. (Friedman) — Konzerte, Polonaisen op. 22, 53, Scherzo op. 31, Rondo op. 73 f. 2 Klav. (Friedman) — Mazurkas, Polonaisen, Walzer f. 4, Polonaise A f. 8 Hde. — Sonate G-moll, u. Polon., Sonate f. Pfte u. Vcll. (Davidoff) — 17 Lieder, Mazurkas f. Ges. (Viardot). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sämtl. Werke 3 Bde. (Scholtz); Album, Ausgew. Kompos. u. Lieder (Kirchner) f. 2 Hde. — Walzer, Mazurkas, Polon., Noct. 4 Bde. f. 4 Hde. — Konzerte, Polon. Es, Rondo op. 73 f. 2 Klav. — Walzer, Maz., Noct. f. Pfte. u. Viol. — Sonate op. 65, Polon. op. 3 f. Pfte. u. Vcll. — Trio — 16 Lieder. Leipzig, Peters.

Pianoforte-Werke (Richter), Album, Trauermärsche — 17 Lieder. Leipzig, Schuberth.

Sämtl. Klavierkompos. 15 Bde. (Köhler), 2 Albums f. 2 Hde. — 8 Walzer, Album f. 4 Hde. — Rondo op. 73 u. 1 Konz. f. 2 Klav. — Walzer, Noct., Maz., diverse. Komp. usw. f. Pfte. u. Viol. — Sonate op. 65, Walzer, Noct., Maz., Präl. u. Etüden usw. f. Pfte. u. Vcll. — Trio — 17 Lieder. Braunschweig, Litolff.

Sämtl. Komp. 6 Bde. (Klindworth.) Berlin, Bote u. Bock.

Sämtl. Komp. 16 Bde. (Mikuli.) Leipzig, Kistner.

Sämtl. Komp. 13 Bde. (Th. Kullak.) Berlin, Schlesinger.

Sämtl. Werke 8 Bde. Ausgew. Komp., Konzerte, Es-dur-Polon. (Mertke) — 41 Etüden u. Präludien. — 17 Lieder (Riemann). Leipzig, Steingräber.

Ausgew. Pfte.-Werke: Sämtl. Etüden. Ausgew. Etüden, 4 Impromptus, Tarantella (H. v. Bülow). Wien, Universal-Ed.

Ausgew. Pfte.-Werke 9 Bde. (Speidel.) Stuttgart, Cotta,

Ausgew. Pfte.-Werke 8 Bde. (Jadassohn.) Leipzig, Kahnt Nachf.

Ausgew. Pfte.-Werke (Bohn). Breslau, Hainauer.

Op. 3. Introduction et Polonaise brill. (C-dur) p. P. et Vcllo. ou Viol. XI, 2.
Op. 4. Sonate (C-moll). Oeuv. posth. p. l. Piano. XIII, 32.
Op. 5. Rondeau à la Mazur (F-dur) p. l. P. VII, 2.
Op. 6. 4 Mazurkas (Fis-moll, Cis-moll, E-dur, Es-moll) p. l. Piano. III, 1—4.
Op. 7. 5 Mazurkas (B-dur, A-moll, F-moll, As- u. C-dur) p. l. Piano. III, 5—9.
Op. 8. Premier Trio (G-moll) p. P., Viol. et Vcllo. XI, 1.
Op. 9. 3 Nocturnes (B-moll, Es- u. H-dur) p. l. P. IV, 1—3. Nr. 1 u. 2 f. Viol. u. Pfte. übertr. v. C. Lipinski.
Op. 10. 12 gr. Etudes p. l. Piano. II, 1—12.
Op. 11. Grand Concerto No. I. (E-moll) p. l. P. av. Orch. XII, 2. Dasf. bearb. v. Tausig. Berlin, Ries & Erler.
Op. 12. Variations brill. (B-dur) sur le rondeau: „Je vends des scapulaires“ p. l. Piano. X, 1.
Op. 13. Grande Fantaisie (A-dur) sur des airs polon. p. l. Piano av. Orch. XII, 3.
Op. 14. Krakowiak. Gr. Rondeau de concert (F-dur) p. Piano av. Orch. XII, 4.
Op. 15. 3 Nocturnes (F-dur, Fis-dur, G-moll) p. l. Piano. IV, 4—6. Dief. samt op. 27, 37, 48, 55 u. 62 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Breitkopf & Härtel.
Op. 16. Rondeau (Es-dur) p. l. Piano. VII, 3.
Op. 17. 4 Mazurkas (B-dur, E-moll, As-dur, A-moll) p. l. P. III, 10—13.
Dief. samt op. 24, 30, 33, 41, 56 u. 63 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Breitkopf & Härtel.
Op. 18. Grande Valse brill. (Es-dur) p. l. Piano. IX, 1.
Derf. samt op. 34, 42 u. 64 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Ebd.
Op. 19. Bolero (C-dur) p. l. Piano. X, 2.
Op. 20. Premier Scherzo (H-moll) p. l. P. VII, 4.
Op. 21. Second Concerto (F-moll) p. P. av. Orch. XII, 5. Dasf. bearb. v. Klindworth. Berlin, Bote & Bock.
Op. 22. Grande Polonaise brill. (Es-dur) précéd. d'un Andante spianato p. P. av. Orch. XII, 6.
Op. 23. Ballade No. I. (G-moll) p. l. P. I, 1.
Op. 24. 4 Mazurkas (G-moll, C, As, B-moll) p. l. P. III, 14—17.

Op. 25. 12 Etudes p. l. Piano. 2 Livr. II, 13—24.
Nr. 2 f. 2 Pfte. bearb. v. Ad. Henselt. Petersburg, Stellowsky. Nr. 12 desgl. v. Herm. Scholtz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Op. 26. 2 Polonaises (Cis-moll, Es-moll) p. l. Piano. V, 1, 2.
Dies. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. C. Lipinski; Nr. 1 desgl. v. A. Wilhelmj.
Op. 27. 2 Nocturnes (Cis-moll, Des-dur) p. l. P. IV, 7, 8.
Op. 28. 24 Préludes p. l. Piano. VI, 1—24.
Op. 29. Impromptu (As-dur) p. l. Piano. X, 3.
Op. 30. 4 Mazurkas (C-moll, H-moll, Des, Cis-moll) p. l. P. III, 18—21.
Op. 31. Deuxième Scherzo (B-moll) p. l. P. VII, 5.
Op. 32. 2 Nocturnes (H- u. As-dur) p. l. P. IV, 9, 10.
Nr. 1 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Coßmann. Breitk. & H.
Op. 33. 4 Mazurkas (Gis-moll, D, C, H-moll) p. l. P. III, 22—25.
Op. 34. 3 Valses brill. (As-dur, A-moll, F-dur) p. l. P. IX, 2—4.
Op. 35. Sonate (B-moll) p. l. Piano. VIII, 1.
Op. 36. Deuxième Impromptu (Fis-dur) p. l. Piano. X, 4.
Op. 37. 2 Nocturnes (G-moll, G-dur) p. l. Piano. IV, 11, 12.
Nr. 1 f. Viol. u. Orch. od. Pfte. bearb. v. A. Wilhelmj.
Op. 38. Deuxième Ballade (F-dur) p. l. Piano. I, 2.
Op. 39. Troisième Scherzo (Cis-moll) p. l. Piano. VII, 6
Op. 40. 2 Polonaises (A-dur, C-moll) p. l. Piano. V, 3, 4.
Op. 41. 4 Mazurkas (Cis-moll, E-moll, H, As) p. l. P. III, 26—29.
Op. 42. Valse (As-dur) p. l. Piano. IX, 5.
Op. 43. Tarantelle (As-dur) p. l. Piano. X, 5.
Op. 44. Polonaise (Fis-moll) p. l. Piano. V, 5.
Op. 45. Prélude (Cis-moll) p. l. Piano. VI, 25.
Op. 46. Allegro de concert (A-dur) p. l. P. X, 6.
Op. 47. Troisième Ballade (As-dur) p. l. Piano. I, 3.
Op. 48. 2 Nocturnes (C-moll, Fis-moll) p. l. Piano. IV, 13, 14.
Op. 49. Fantaisie (F-moll) p. l. Piano. X, 7.
Op. 50. 3 Mazurkas (G-dur, As, Cis-moll) p. l. Piano. III, 30—32.
Op. 51. Allegro vivace. Troisième Impromptu (Ges) p. l. P. X, 8.
Op. 52. Quatrième Ballade (F-moll) p. l. P. I, 4.
Op. 53. Huitième Polonaise (As-dur) p. l. Piano. V, 6.
Op. 54. Scherzo No. IV. (E-dur) p. l. Piano. VII, 7.
Op. 55. 2 Nocturnes (F-moll, Es-dur) p. l. P. IV, 15, 16.
Dies. f. Pfte. u. Vcll. bearb. v. Franchomme.

Op. 56. 3 Mazurkas (H-dur, C-dur, C-moll) p. l. P. III. 33—35.
Op. 57. Berceuse (Des-dur) p. l. Piano. X, 9.
Op. 58. Sonate (H-moll) p. l. Piano. VIII, 2.
Op. 59. 3 Mazurkas (A-moll, As, Fis-moll) p. l. P. III, 36—38.
Op. 60. Barcarolle (Fis-dur) p. l. Piano. X, 10.
Op. 61. Polonaise-Fantasie (As-dur) p. l. Piano. V, 7.
Op. 62. 2 Nocturnes (H- u. E-dur) p. l. Piano. IV, 17, 18.
Op. 63. 3 Mazurkas (H-dur, F-moll, Cis-moll) p. l. P. III, 39—41.
Op. 64. 3 Valses (Des-dur, Cis-moll, As-dur) p. l. P. IX, 6—8.
Op. 65. Sonate (G-moll) p. l. Piano et Vcelle. XI, 3.
Dies. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. David. Breitkopf & H.
Op. 66*). Fantaisie-Impromptu (Cis-moll) p. l. P. XIII, 30.
Op. 67. 4 Mazurkas (G, G-moll, C, A-moll) p. l. P. XIII, 9—12.
Op. 68. 4 Mazurkas (C, A-moll, F, F-moll) p. l. P. XIII, 5, 3, 4, 14.
Op. 69. 2 Valses (F-moll, H-moll) p. l. Piano. XIII, 24, 20.
Op. 70. 3 Valses (Ges, F-moll, Des) p. l. P. XIII, 23, 25, 21.
Op. 71. 3 Polonaises (D-moll, B, F-moll) p. l. P. XIII, 17—19.
Op. 72. Nocturne, Marche funèbre, 3 Ecossaises p. l. P. XIII, 31, 33, 27—29.
Op. 73. Rondeau (C-dur) p. 2 Pianos. XIII, 35.
Op. 74. Siebzehn polnische Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Deutsch v. Gumbert. XIV.
Des Mädchens Wunsch — Frühling — Trübe Wellen — Bacchanal — Was ein junges Mädchen liebt — Mir aus den Augen — Der Bote — Mein Geliebter — Eine Melodie — Der Reitersmann vor der Schlacht — Zwei Leichen — Meine Freuden — Melancholie — Das Ringlein — Die Heimkehr — Littauisches Lied — Polens Grabgesang. Nr. 1, 2, 14, 4, 12, 15 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liszt. Schlesinger.

B. Kompositionen ohne Angabe der Opuszahl.

3 nouvelles Etudes p. l. P. (Etudes de perfection de la Méthode des méthodes de Moscheles et Fétis.) II, 25—27.
Grand Duo concert. (E-dur) p. P. et Vcelle. sur des thèmes de Rob. le Diable p. Chopin et Franchomme. XI, 4.

*) Mit diesem Opus beginnen die nachgelassenen, von Fontana veröffentlichten Werke; sie bilden Band XIII und XIV der Ges.-Ausgabe.

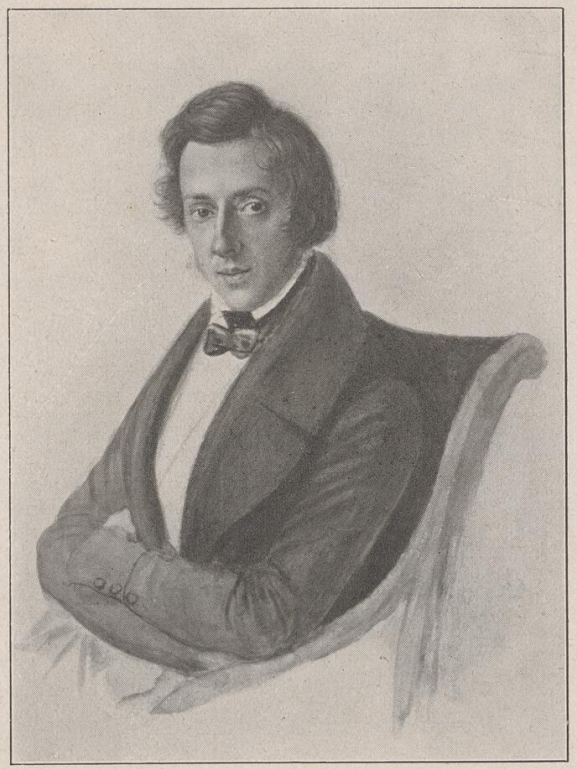
Mazurka (A-moll) p. l. P. (Notre temps.) III, 42.
Mazurka (G-dur) p. l. P. XIII, 1.
Mazurka B-dur p. l. P. 1825. XIII, 2.
Mazurka D-dur p. l. P. 1829—30. XIII, 6
Dieſelbe umgearbeitet. 1832. XIII, 7.
Mazurka C-dur p. l. P. 1833. XIII, 8.
Mazurka A-moll p. l. P. à Gaillard. XIII, 13.
Variations (E-dur) sur un air nat. allem. p. l. P. XIII, 34.
Variation (E-dur) p. l. P. (dans l'Hexaméron: „Gr. Var. de brav. p. Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Chopin".) IX, 11.
Polonaise Gis-moll p. l. P. 1822, XIII, 15.
Polonaise B-moll p. l. P. 1826. XIII, 16.
Polonaise Ges-dur p. l. P. XIII, 36.
Valse E-dur p. l. P. 1829. XIII, 22.
Valse E-moll p. l. P. XIII, 26.

II. Schriften.

Briefe, Deutſche Ausgabe, herausgeg. v. B. Scharlitt. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911.


Nr. 603
DOM
KSIĄŻKI
cena
zł 5 gr
KSIĘGARNIA
ANTYKWARIAT

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
634
B/1



F. Chopin

Nach dem Gemälde von Maria von Wodzińska, seiner Braut

F. Chopin

von

La Mara

Neubearbeiteter Einzeldruck

au

Musikalischen

Zwölft

Lei

Druck und Verlag v

19