BERÜHMTE MUSIKER

H. LEICHTENTRITT

CHOPIN

SCHLESISCHE VERLAGSANSTALT
(VORMALS SCHOTTLAENDER) G·M·B·H/BERLIN

Abc 38/81

Bernard P. McMackin, Jr.

Berühmte Musiker

Lebens- und Charakterbilder

nebst

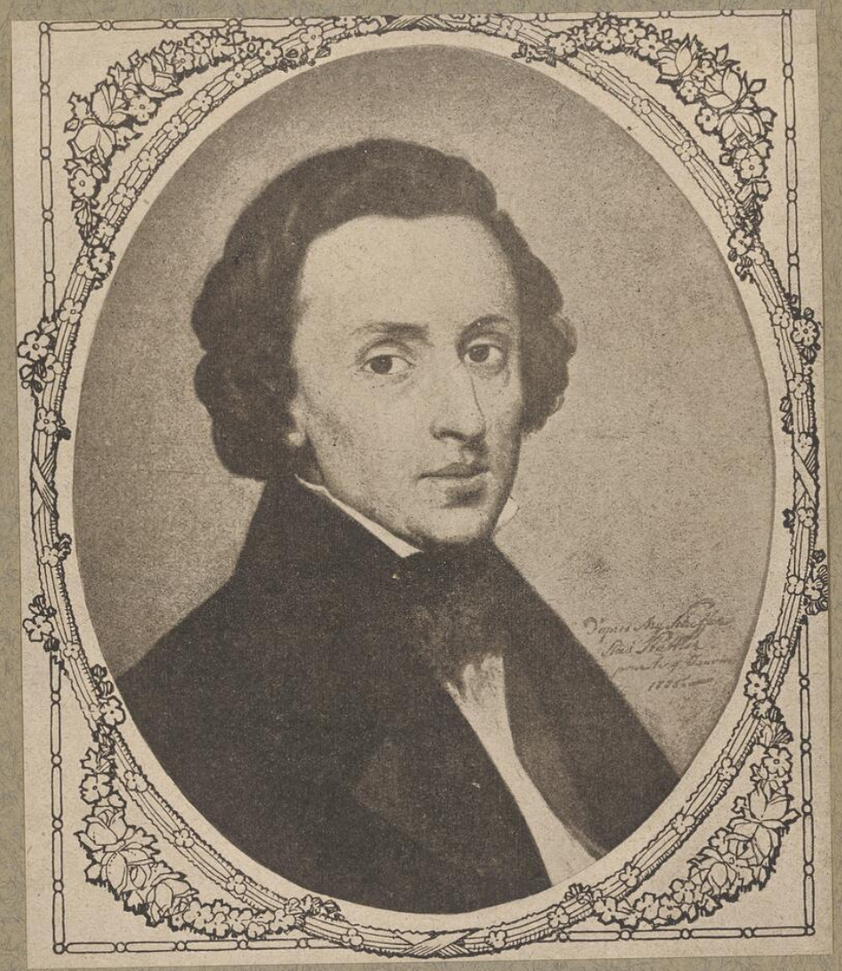
Einführung in die Werke der Meister

XVI

Friedrich Chopin

In dieser Sammlung erschienen illustrierte Biographien von:

Brahms von Prof. Dr. H. Reimann
Händel von Prof. Dr. Fritz Volbach
Haydn von Dr. Leopold Schmidt
Loewe von Prof. Dr. Heinr. Bulthaupt
Weber von Dr. H. Gehrmann
Saint-Saëns von Dr. Otto Neitzel
Lortzing von G. R. Kruse
Jensen von A. Niggli
Verdi von Dr. Carlo de Perinello
Joh. Strauß von Rud. Freih. von Procházka
Tschaikowsky von Prof. Iwan Knorr
Marschner von Dr. G. Münzer
Beethoven von Dr. Th. von Frimmel
Schubert von Prof. Rich. Heuberger
u. Prof. Dr. H. Frhr. von der Pfordten
Schumann von Prof. Dr. Hermann Abert
Chopin von Dr. H. Leichtentritt
Mendelssohn-Bartholdy von Dr. E. Wolff
Bach von Prof. Dr. H. Reimann u. B. Schrader
Mozart von Dr. Leopold Schmidt
Wagner von Dr. Richard Batka
Liszt von Bruno Schrader



Bildnis von Stattler nach Ary Scheffer

Mit Genehmigung der Photograph. Gesellschaft, Berlin

Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) S. m. b. H. Berlin

Friedrich Chopin

Von

Hugo Leichtentritt

Zweite, verbesserte Auflage

Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) S. m. b. H.
Berlin



Bildnis von

Friedrich Chopin

Von

Hugo Leichtentritt

Zweite, verbesserte Auflage

Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) S. m. b. H.
Berlin

Alle Rechte,
besonders das der Übersetzung,
vorbehalten

Copyright 1920
by Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin





Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto), Leipzig

Vorwort zur ersten Auflage

Bis vor kurzer Zeit galt Niecks'[1]) zweibändige Chopin-Biographie als Ende der Chopin-Literatur, weil es schien, als ob neue, von Niecks unbenutzte Quellen von Bedeutung sich nicht mehr würden auffinden lassen. Ganz unerwartet jedoch ist in den letzten Jahren viel neues, wichtiges Material über Chopin bekannt geworden. Niecks' Werk ist vielfach überholt worden durch Ferdinand Hoesicks Chopin-Biographie[2]), von der bis jetzt nur der erste Teil vorliegt. Ein dicker Band von fast 900 Seiten beschäftigt sich mit Chopins Leben bis zum 22. Jahr. Man ermesse die Fülle des Stoffes! Zudem ist in polnischen Zeitschriften und anderwärts verstreut in den letzten Jahren im einzelnen sehr viel neues Material herbeigeschafft worden. Das vollständige Verzeichnis der neueren polnischen Beiträge zur Chopin-Literatur findet man in Hoesicks Buch Seite XLVIII. Endlich hat Karlowicz[3]) 1904 einen Band von ca. 400 Seiten bis dahin unbekannter Briefe von und an Chopin herausgegeben, die auf viele Ereignisse in Chopins Leben ein ganz neues Licht werfen und eine Menge neuer Information enthalten. Ich hatte das Glück, alle diese neuen, bedeutsamen Funde zu der vorliegenden Arbeit benutzen zu können, war aber allerdings genötigt, bei dem mir zugemessenen, verhältnismäßig geringen Raum aus der Überfülle des Materials viele Einzelheiten fortzulassen und mich auf das Wesentlichste zu beschränken.

Was die älteren Quellen betrifft, so ist Karasowskis Buch[4]), auf das Niecks sich vielfach stützte, durch Niecks keineswegs überflüssig gemacht worden. Wichtig sind in Karasowskis Buch allerdings nur die Briefe von Chopin, die er mitteilt. Sie sind für einige Abschnitte der Biographie, wie z. B. den Aufenthalt in Wien, fast die einzige Quelle. Freilich muß daran erinnert werden, daß Karasowski Chopins Worte oft im Ausdruck gemildert, poliert, stilisiert, manches auch falsch gelesen und oft den Sinn entstellt hat. Der eigentümlich sprunghafte, ungeschliffene, gelegentlich derbe Briefstil Chopins kommt in seiner Übersetzung nicht klar genug zum Vorschein. Sie ist nur annähernd dem Wortlaut entsprechend. Eine bessere deutsche Übersetzung existiert jedoch nicht, überdies sind die polnischen Briefe in ihrer Originalfassung in Deutschland sehr

[1]) Frederick Chopin as a man and musician. By Frederick Niecks. 2 Bde. London und New York, Novello, Ewer & Co., 1888 (Deutsche Übersetzung von Wilhelm Langhans. Leipzig, Leuckart 1890. 2 Bde.)

[2]) Ferdynand Hoesick: Chopin zycie i twórcsosć (Leben und Werke). Band 1. (1810 bis 1831). Warschau, F. Hoesick 1904.

[3]) Mieczyslaw Karlowicz: Niewydane dotychczas Pamiatki po Chopinie. Warschau, Jan Fiszer, 1904. („Bis jetzt ungedruckte Erinnerungen an Chopin"). Ein Auszug daraus in französischer Übersetzung in der Revue musicale, Paris 1903/4.

[4]) Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe. Von Moritz Karasowski, Dresden. F. Ries, 1878.

schwer aufzutreiben. Es ist daher auch hier Karasowski noch vielfach herangezogen worden, aber mit Vorsicht, und die Zitate nach ihm sind, wo immer möglich, nach den polnischen Originalen sorgfältig kontrolliert worden. Auch Liszts Buch[1]) ist benutzt worden. Es ist zwar als Biographie unbrauchbar, hat aber den großen Vorzug, daß es von einem Manne geschrieben ist, der Chopin nahestand, und der als Freund den Zauber der Persönlichkeit Chopins, als Kunstgenosse den Geist Chopinscher Kunst dem Leser nahe zu bringen verstand. Ein in Deutschland beinahe unbekanntes, auch von Niecks nicht benutztes Werk ist eine kleine Skizze von Tarnowski, die wertvolle Beiträge zur Charakteristik Chopins liefert. Es existiert davon eine englische Übersetzung von Natalie Janotha, die im „London Musical Courier" (20. Juli bis 28. Sept. 1899) veröffentlicht worden ist. Viele andere Quellenwerke sind hier und da außerdem noch herangezogen worden. Nachweis darüber wird an den betreffenden Stellen gegeben werden.

Es sei nun in Kürze angegeben, welcher Zuwachs an Kenntnissen den neuen Quellen zu verdanken ist. Zunächst ist über die Warschauer Zeit bis 1830 ein sehr reiches, Niecks ganz unbekanntes Material hinzugekommen. Niecks hatte keinen Zutritt zu polnischen Quellen und hatte so aus Mangel an Kenntnis aus erster Hand das polnische Milieu vielfach falsch und unzulänglich geschildert. Über Chopins Schulzeit im Lyzeum, über die musikalischen Verhältnisse, überhaupt das geistige Leben in Warschau sind wir jetzt aufs genaueste unterrichtet. Ferner ist es jetzt ziemlich sicher, daß eine Reihe bedeutender Kompositionen, wie ein großer Teil der Etüden, die Nokturnen op. 9 und 15, die G-Moll-Ballade, das H-Moll-Scherzo, die Masurkas op. 6 und 7, einige Préludes, die meisten der Chants polonais u. a. schon vor der Pariser Zeit, wenigstens der Skizze nach geschrieben waren. Man war bis jetzt allgemein geneigt, fast alle diese Kompositionen in die ersten Pariser Jahre zu verlegen. Die Einzelheiten von Chopins Beziehungen zu Maria Wodzinska im Jahre 1835 sind geklärt. Man weiß jetzt, daß Chopin sich mit ihr förmlich verlobt hat, und aus welchen Ursachen die Verlobung zurückging, ist leicht ersichtlich. Über die späteren Lebensjahre, besonders die letzte Zeit der Beziehungen zu George Sand, den Bruch des Verhältnisses und seine Ursachen geben die neuen Briefe viel wichtige Information. Sie bieten auch neue Beiträge zur Charakteristik von George Sand und Chopin. Eine Menge neuer interessanter Einzelheiten über die Pariser Zeit ist hinzugekommen.

Was die Erörterung der Kompositionen angeht, so habe ich mich bestrebt, wenigstens eine Seite der Chopinschen Kunst sachlich genauer darzustellen, als es bis jetzt geschehen war, nämlich die neuartige Harmonik Chopins. Freilich mußte ich innerhalb der mir gezogenen Grenzen bleiben und konnte oft nur andeuten, wo ich gern tiefer auf den Gegenstand eingegangen wäre. Er verdient eine besondere eingehende Untersuchung, die ich mir auf eine andere Gelegenheit aufspare.

Endlich sei die angenehme Pflicht erfüllt, allen denen Dank zu sagen, die mir bei meiner Arbeit mit Rat zur Seite standen, so ganz besonders Herrn Geh. Regierungsrat Professor Dr. Max Friedlaender in Berlin.

Berlin, im Oktober 1904

Hugo Leichtentritt

[1]) F. Chopin par F. Liszt. Nouvelle édition. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1879 (Deutsche Übersetzung von Lina Ramann).

Vorwort zur zweiten Auflage

Zu den für die erste Auflage dieses Buches benutzten Werken sind in den letzten Jahren noch einige wichtige neue Bücher hinzugekommen, die auf manche Einzelheiten der Biographie neues Licht werfen, auch über die nationale Grundlage der Chopinschen Musik größere Klarheit bringen, über die Zusammenhänge Chopins mit älteren und neueren Meistern. Es sind dies: die Biographie von Bernhard Scharlitt, die erste vollständige und genaue deutsche Übersetzung der Chopinschen Briefe von demselben Verfasser (beide bei Breitkopf & Härtel, Leipzig); ferner die mehr auf das Ästhetische hinzielenden Bücher von Adolf Weißmann (Berlin, Schuster & Löffler) und dem Amerikaner James Huneker.

Alle diese Werke sind bei der Vorbereitung der zweiten Auflage dieses Buches benutzt worden, um es auf den Stand der neuesten Chopin-Forschung zu bringen.

Berlin, im April 1920

Hugo Leichtentritt

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort 5
Jugendjahre 9
Reise nach Berlin 18
Erste Reise nach Wien, Dresden 20
Besuch in Antonin 25
Kompositionen der zwanziger Jahre 30
Zweite Reise nach Wien 37
Aufenthalt in München, Stuttgart 44
Paris 46
Erste Publikationen in Paris 58
Besuche in Karlsbad, Dresden, Leipzig, Heidelberg . . 59
Aufenthalt in Marienbad, Verlöbnis mit Maria Wodzinska 63
Kompositionen der dreißiger Jahre (1831—36) 65
Chopin und George Sand 69
Reise nach Majorka 70
Aufenthalt in Marseille 74
Die Préludes 76
Nohant und Paris 79
Weitere Kompositionen der Pariser Zeit 85
Nohant und Paris 87
Die Nokturnen 92
Die Tänze 95
Mazurkas 96
Walzer 102
Polonäsen 103
Die Impromptus, Scherzi, Balladen, Sonaten 105, 106, 108, 110
Die letzten Jahre 112
Bruch mit George Sand 116
Reise nach London und Schottland 118
Letzte Tage, Tod 121
Anhang 125
Verzeichnis der Werke Chopins 132



Chopins Geburtshaus, ein Nebengebäude des Schlosses Zelazowa Wola

Jugendjahre

Die Stellung, die Friedrich Chopin in der Kunstgeschichte einnimmt, ist eine ganz einzigartige. Wo sonst in der Welt große Komponisten aufgetreten waren, standen sie fast immer inmitten einer nationalen Kunst. In Deutschland, Italien, Frankreich, den Niederlanden, England, immer und überall war eine heimische Kunst, eine Tradition vorhanden. Anders in den slavischen Ländern. Polen hatte eine Geschichte von vielen Jahrhunderten hinter sich, aber von einer nationalen Kunst der Musik ist nicht viel von Belang zu melden. Freilich wurde auch in Polen viel Musik getrieben. Viele polnische Musiker werden genannt. Dennoch ist man genötigt, mehr von Musik in Polen, als von polnischer Kunstmusik zu reden. Ausländer, vornehmlich Italiener und Deutsche waren es, die sich als Musiker in Polen hauptsächlich auszeichneten. Von wahrhaft bedeutenden polnischen Meistern hören wir nichts, wenigstens im ganzen 18. Jahrhundert nicht.

Aus der Schar mittelmäßiger Musiker seiner Nation tritt nun Chopin weit heraus. Als einziger seines Volkes wird er den großen Meistern der Tonkunst zugerechnet. Unmittelbar vor ihm, wie nach ihm ragt kein Pole als Musiker besonders hervor.

Fehlte auch in Polen eine eigentliche nationale, künstlerische Tradition, so war doch ein Schatz von lebendiger Volksmusik, Tänzen und Liedern vorhanden, und so wurde der Mangel an eigener Kunstmusik einigermaßen wieder wett gemacht. Chopin verstand es — darin besteht ein Teil seiner Bedeutung — die polnische Volksmusik allgemein gültig künstlerisch zu gestalten. Aus dem, was vor aller Augen offen dalag, wußte er allein Edelmetall zu prägen. Kaum ein moderner Musiker klebt so eng, so unmittelbar an der heimischen Scholle, wie Chopin. Nicht auf Vorgängern fußte er, wie die Meister anderer Nationen, nicht mühsam über sie hinweg brauchte er sich den

eigenen Weg zu bahnen — er stand vollkommen unbefangen auf einem jungfräulichen Boden. So hat er auch keine Fortschritte gemacht über die vor ihm, er hatte nicht nötig, andere zu überholen, — auf seinem Wege war eben noch keiner gegangen. Dies mag vielleicht seine merkwürdige Frühreife und Ursprünglichkeit zum Teil erklären. Was er nachahmend von seinen Mustern, nicht Vorgängern, hauptsächlich von Hummel und Field übernahm, waren nur äußerliche Manieren, die er überraschend schnell so umwandelte, daß sie bald wie Eigenes erscheinen.

Von den Biographen wurde vormals immer der 1. März 1809 als Chopins Geburtstag angegeben. Wie aus einer Anzahl von Familienbriefen hervorgeht, galt



Die Eltern Chopins
(Nach Ölbildern von Miroszewski)

auch in der Chopinschen Familie und bei Chopin selbst der 1. März als Geburtstag. Trotzdem haben neuere archivalische Studien polnischer Forscher[1]) ergeben, daß irgendein unaufgeklärtes Mißverständnis hier waltete daß Chopin am 22. Februar 1810 geboren ist, also ein volles Jahr jünger ist, als man gewöhnlich annahm. Er war das zweite Kind seiner Eltern, nicht, wie in allen Biographien zu lesen ist, das dritte. Die ältere Schwester, Luise, war 1807 geboren, die zweite, Isabella, 1811[1]), die jüngste, Emilia, 1813. Seine früheste Jugend verbrachte Chopin in seinem Geburtsorte Zelazowa Wola bei Warschau, dem Gute der gräflich Skarbekschen Familie, wo sein Vater, Nikolaus Chopin, eine Stellung als Erzieher im gräflichen Hause einnahm. Schon zum 1. Oktober 1810 jedoch siedelte die Chopinsche Familie nach Warschau über, nachdem Nikolaus Chopin eine Anstellung als Lehrer des Französischen am neuen Lyzeum erhalten hatte.

Nikolaus Chopin[2]) wurde am 17. August 1770 in Nancy geboren. Gegen 1787 kam er nach Polen, wie berichtet wird als Buchhalter mit einem Franzosen, der in Warschau eine Tabak-Manufaktur gründete. In die ersten Jahre seines Warschauer Aufenthaltes fielen die Wirren, die mit der zweiten und dritten Teilung Polens (1793

und 95) ihr vorläufiges Ende erreichten. Chopin schloß sich der allgemeinen Erhebung unter Kosciuszko an, diente in der Bürgergarde und brachte es bis zum Kapitän. Später erteilte er Unterricht im Französischen, nahm Hauslehrerstellen an und kam schließlich zu den Skarbeks nach Zelazowa Wola. In dieser Stellung machte er die Bekanntschaft eines jungen Mädchens aus verarmter Adelsfamilie, Justina Krzyzanowska, die er im Jahre 1806 heiratete.

Schon als ganz kleines Kind[3]) zeigte Friedrich eine solche Vorliebe für das Klavier, daß die Eltern beschlossen, ihm zusammen mit seiner älteren Schwester Klavierunterricht geben zu lassen. Als Lehrer wählten sie Adalbert Zywny[4]), der sich in Warschau einen guten Ruf erworben hatte. Wie alt Chopin war, als er den ersten regelrechten Unterricht erhielt, wird nirgends mitgeteilt. Doch ist es sicher, daß er schon im Alter von 8 Jahren zum erstenmal mit großem Erfolg öffentlich als Pianist auftrat. Das Debut fand am 24. Februar 1818 statt, bei Gelegenheit eines Wohltätigkeitsfestes. Der kleine Chopin spielte ein Konzert von Gyrowetz, einem damals beliebten Wiener Komponisten. Über den Unterricht, den Zywny dem jungen Chopin erteilte, wissen wir nicht viel. Er galt als Anhänger der klassischen deutschen Schule; man wird wohl nicht irre gehen in der Annahme, daß Chopin bei ihm das wohltemperierte Klavier, vielleicht auch Suiten u. a. von Bach spielte, wie auch Sonaten von Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Gyrowetz, Ries, Field, Etüden von Cramer und Clementi. Ein ganz ähnliches Repertoire studierte Chopin später seinen Schülern während der ersten Studienzeit als Grundlage für die höhere Virtuosität ein.



Adalbert Zywny (nach einem Oelbild von Miroszewski)

Wie gut der Knabe schon damals in den besten Warschauer Kreisen bekannt war, geht daraus hervor, daß einer der bedeutendsten Männer Warschaus, Ursyn Niemcewicz, als Schriftsteller und Politiker hervorragend, es war, der ihn zur Teilnahme am Konzert einlud. Als neunjähriges Kind war er in den aristokratischen Salons von Warschau ganz heimisch, und dieser frühe Umgang mit den höchsten Gesellschaftskreisen gab ihm wohl den Schliff der Manieren, die weltmännische Eleganz, die ihn zeitlebens auszeichneten, bestärkte zweifellos die ihm wohl angeborenen aristokratischen Neigungen. Eine Menge Namen der ersten Häuser werden genannt, in denen der kleine Chopin verkehrte: die Fürsten Czartorynski, Sapieha, Czetwertynski, Radziwill, Lubecki, die Grafen Skarbek, Wolicki, Hussarzewski und viele andere luden ihn oft zu sich. Im Salon der Fürstin Czetwertynska machte er auch die Bekanntschaft der Fürstin Lowicka, geborenen Gräfin Grudzinska, der Gattin des gefürchteten Großfürsten Konstantin. Die Polen brachten der schönen Frau schwärmerische Verehrung entgegen wegen des Ein-

flusses, den sie zugunsten ihrer Landsleute auf ihren Gemahl, den Statthalter von Polen, ausübte. Nicht selten geschah es, daß eine vierspännige Hofequipage vor Nikolaus Chopins Haus hielt, um den kleinen Friedrich mit dem kleinen Paul, unehelichen Sohn des Großfürsten, und seinem Gouverneur, dem Grafen Moriolles, zu einer Spazierfahrt aufzunehmen. Bei der Fürstin Lowicka traf Chopin auch den Großfürsten und spielte oft in dessen Gegenwart. Eine seiner ersten Kompositionen, einen Marsch, der später ohne Chopins Namen gedruckt wurde, widmete er dem Großfürsten, und dieser nahm die Widmung des zehnjährigen Knaben an und ließ den Marsch oft von der Militärmusik spielen.

Auch durch sein Improvisationstalent hatte sich der Knabe schon einen Ruf verschafft. Seine kompositorische Begabung war auffallend groß; schon bevor er irgendwelchen theoretischen Unterricht empfangen hatte, versuchte er sich in allerlei Stückchen. So existiert z. B. noch eine Polonäse[5]), die er als Achtjähriger komponiert hat. Als Pianist entwickelte er sich so rasch, daß sein Lehrer Zywny die Stunden einstellte, als sein Zögling 12 Jahre alt war. Er konnte ihm nichts mehr beibringen und meinte, der Knabe könne sich weiterhin ohne Gefahr selbst überlassen bleiben. Einen anderen Klavierlehrer hat Chopin nicht mehr gehabt.

Trotz aller Erfolge als Musiker sollte Chopin nach des Vaters Wunsch dennoch nicht von vornherein ausschließlich zur Kunst erzogen werden. Der Vater sorgte dafür, daß des Sohnes allgemeine Bildung über den musikalischen Studien nicht Schaden litt. Nikolaus Chopin hatte in jenen Jahren ein Pensionat eröffnet, in dem die Söhne zahlreicher angesehener Familien erzogen wurden. Mit den Zöglingen seines Vaters erhielt Friedrich Unterricht in den Schulfächern bis zum Jahre 1823[5a]). In diesem Jahre trat er in die vierte Klasse des Lyzeums ein und setzte dort seine Gymnasialstudien weiter fort. Auf dem Lyzeum zeigte sich Chopin als ein aufgeweckter, lebhafter Knabe, der zu allerlei mutwilligen Streichen aufgelegt war. Eine Anzahl von Anekdoten wird aus diesen Schuljahren erzählt. Seine Lust an Karikaturen betätigte er in einem Porträt des würdigen Rektors Dr. Linde, dem Chopins Meisterstück in die Hände fiel. Der erfahrene Pädagoge ließ die Schandtat unbestraft vorübergehen, erteilte Chopin sogar noch Lob für die gute Zeichnung[6]). Die Predigt eines deutschen Pastors, der ein sehr mangelhaftes Polnisch sprach, karikierte Chopin einst in höchst komischer Weise im Freundeskreise. Schon damals zeigte er ein großes mimisches Talent, sodaß ein tüchtiger polnischer Schauspieler, Piasecki, allen Ernstes behauptete, an Chopin gehe ein großer Schauspieler verloren. Ähnlich sprachen sich später in der Pariser Zeit französische Schauspieler von Bedeutung über ihn aus. Zum Geburtstag des Vaters im Jahre 1824 verfaßte Chopin mit seiner Schwester Emilia eine kleine Komödie in Versen. Überhaupt liebte er als Knabe, sich in allerlei zu versuchen, er malte und zeichnete, machte gelegentlich Verse.

Noch mehr ließ er seiner übermütigen Laune die Zügel schießen, als er, vom Schulzwang befreit, während der ersten Schulferien (1823 und 24) als Gast einer befreundeten Familie, der Dziewanowskis, auf deren Gut Szafarnia in Masowien weilte. Seinen Briefen nach Hause gab er die Form einer Zeitung: „Kurjer Szafarski“, sogar der Zensor in Person des Frl. Luise Dziewanowski waltete bei jeder Nummer seines Amtes. Einmal heißt es in diesem Kurier (nach dem Vorbilde des „Warschauer Kurier“): „Am 15. Juli produzierte sich Herr Pichon in der musikalischen Gesellschaft zu Szafarnia,

die aus einigen Personen und Halbpersonen besteht. Er spielte das Konzert von Kalkbrenner, welches jedoch, besonders bei den jugendlichen Zuhörern, nicht soviel Furore machte, als das Liedchen, ebenfalls von Herrn Pichon vorgetragen.“ Allerlei lustige Erlebnisse werden im Kurier geschildert. Einmal lud Chopin im Dorfe Obórow mehrere Getreide kaufende Juden in sein Zimmer ein und spielte ihnen „Majufes“ vor, eine Art jüdischer Hochzeitsmusik. Darob gerieten die Zuhörer in helles Entzücken und riefen aus: „Er spielt wie ein geborener Jude“, fingen an zu tanzen und forderten ihn auf, bei einer bevorstehenden Hochzeit ihre Glaubensgenossen gleichermaßen zu erfreuen. Von mancherlei anderem mutwilligeren, nicht immer löblichem Schabernack wird aus jenen Tagen berichtet[7]).

Doch gab es außer solchen Streichen und Vergnügungen auch mancherlei Anregendes auf dem Lande. Da war z. B. die nationale, ländliche Musik, die man zur da-



Das Lyzeum in Warschau

maligen Zeit noch mehr als jetzt in Polen hören konnte. Bei Kirchweih und Erntefest, an Feiertagen, zu Tanz und Hochzeit, bei hundert Gelegenheiten gab sich der polnische Bauer mit Leidenschaft seinem Hange zur Musik hin. War es auch eine kunstlose Musik, die er machte, so hatte sie doch Feuer und sinnlichen Klang, Schwung und Grazie. Mit reger Lust lauschte der Knabe den Volksweisen; was er hier künstlerisch erlebte, wurde der Kern, um den seine eigene Kunst später wuchs und reifte. So wurde sein künstlerischer Instinkt geschärft und auch sein Horizont wurde erweitert durch Berührung mit Neuem, Fremdartigem. Ausflüge nach den Städten jenseits der nahen preußischen Grenze wurden von Szafarnia aus gelegentlich gemacht, Thorn und Danzig wurden besucht.

So gereift und geistig entwickelt, konnte er sich allmählich größeren Aufgaben zuwenden, und so finden wir, daß die ersten künstlerischen Taten von größerer Bedeutung in das nächstfolgende Jahr 1825 fallen. Sein opus 1, das Rondo in C-Moll, erschien im Druck, — er war mit einem Schlage als 15jähriger unter die ernst zu nehmenden Komponisten gestellt. Auch als Klavierspieler trat er in diesem Jahr öfter als je vorher und bei wichtigeren Anlässen öffentlich auf. Der Konservatoriumsprofessor Javurek veranstaltete im Konservatoriumssaal am 27. Mai und 10. Juni zwei Wohltätigkeitskonzerte. In einem wirkte Chopin mit; er spielte ein Allegro aus einem F-Moll-Konzert

von Moscheles und improvisierte auf dem Aolopantalon, einem harmoniumartigen Instrument, das ein Warschauer Instrumentenbauer konstruiert hatte. Die „Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung“ enthält einen kurzen Bericht ihres Warschauer Mitarbeiters über dieses Auftreten Chopins. Darin heißt es: „Unter den Händen des talentvollen jungen Chopin, der sich durch einen Reichtum musikalischer Ideen in seinen freien Fantasien auszeichnet und ganz Herr dieses Instrumentes ist, machte es großen Eindruck.“ In demselben Jahre weilte Kaiser Alexander I. in Warschau. Er wünschte das Aolomelodikon, ein ähnliches Instrument, zu hören, und Chopin wurde berufen, vor dem Kaiser darauf zu spielen. Als Erinnerung an diese Auszeichnung bewahrte Chopin einen Diamantring auf, den ihm der Kaiser geschenkt hatte.

Wir sehen hier den jungen Chopin schon als wichtige Persönlichkeit mitten im Warschauer Musikleben stehen. Daß er so früh bedeutende Erfolge erringen konnte, verdankte er außer seinen Talenten der sorgsamen Erziehung, die ihm die Eltern angedeihen ließen, und der Gunst der Verhältnisse. Wenigen Musikern waren die Pfade so geebnet, wie ihm. Das Familienleben seiner Eltern war ein ungemein glückliches. Der Vater war ein gebildeter, rechtlicher Mann, der sich des größten Ansehens erfreute. Seine sympathische Persönlichkeit läßt sich aus dem erhaltenen Briefwechsel zwischen ihm und seinem Sohn sehr wohl erkennen. Die Mutter scheint eine stille Frau gewesen zu sein, die in ihrer Familie völlig aufging. Von ihrer Hand sind nur wenige Briefe erhalten. Doch ist es sicher, daß der Gatte und die Kinder mit zärtlichster Liebe an ihr hingen. Mit den Schwestern war Chopin von Jugend an zeitlebens aufs innigste verbunden. Die geachtete Stellung des Vaters, die geordneten häuslichen Verhältnisse konnten auf die Entwicklung des Kindes nur vom günstigsten Einfluß sein.



S. B. Linde
Rektor des Warschauer Lyzeums
(Aus einer Zeichnung von Fr. Chopin)

Aber auch geistig bot das Vaterhaus dem heranwachsenden Knaben eine Fülle von Anregungen. Nikolaus Chopin war in ständigem Verkehr mit einer Anzahl der hervorragendsten Gelehrten, Literaten und Künstler, und so lernte der Knabe im Elternhause die besten Köpfe Warschaus kennen[8]).

Eine Periode von großer geistiger Regsamkeit war in Warschau in den zwanziger Jahren eingetreten. Nach den Stürmen der Napoleonischen Kriege war allmählich Ruhe eingekehrt, der Wohlstand begann sich zu heben; Künste und Wissenschaften fanden Verständnis und Pflege. Besonders für die polnische Literatur brach eine große Epoche an. Brodzinski und der große Dichter Mickiewicz, um nur die bekanntesten zu nennen, hatten den Hauptanteil an dem Umschwung von der formalen, klassischen Dichtung zur Romantik. Der junge Chopin, im häufigen Verkehr mit Brodzinski, einem der heftigsten Vorkämpfer für die Romantik, wird wohl romantische Ideen an der Quelle eingesogen haben.

Wichtig für Chopins Charakterbildung war ferner der glühende Patriotismus, das Nationalgefühl, die alle Kreise beseelten, mit denen er in Berührung kam, sowohl die hohe Aristokratie, wie auch die geistige Elite der Besucher im Vaterhaus und seine Lehrer.

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

Auch darin erwies sich des Vaters Fürsorge als weise, daß er seinem Sohne eine gründliche allgemeine Bildung zuteil werden ließ, sodaß Chopin nicht, wie die meisten Musiker der vorangegangenen Generation, mit kümmerlichen Schulkenntnissen in die Welt zu treten brauchte. Alle Gymnasialfächer wurden im Lyzeum tüchtig betrieben, mit alten und neuen Sprachen, Geschichte, Naturwissenschaften, Mathematik u. a. machte der junge Chopin gründliche Bekanntschaft[9]). Die Anstrengungen waren für die zarte Körperbeschaffenheit des Knaben zeitweilig zu groß. Füllt die Schule mit ihren Aufgaben die Zeit anderer Knaben schon zum größten Teil aus, so kam bei Chopin hinzu, daß er die freien Abendstunden für seine Kompositionsversuche in Anspruch nahm. Sogar in der Nacht ließ ihn der künstlerische Trieb oft nicht zur Ruhe kommen. Manchmal stand er mitten in der Nacht auf, um ein paar Akkorde anzuschlagen, einen Gedanken zu fixieren. Die Bediensteten des Hauses tuschelten deshalb mitleidig aus, der junge Herr wäre nicht recht bei Verstande. War nun auch sein Geist ganz gesund, so litt der Körper doch so sehr, daß im Sommer 1826 eine Badereise notwendig wurde. Die Mutter reiste mit ihm und zwei seiner Schwestern nach Reinerz zur Kur. An den Aufenthalt erinnert dort ein Denkstein. Chopin tat sich dadurch hervor, daß er zum Besten zweier mittelloser Waisen ein Konzert veranstaltete. Die Rückreise ging, ebenso wie die Hinfahrt, über Breslau[10]). Dort wurden Bekanntschaften mit den tüchtigsten Breslauer Musikern angeknüpft, dem Kapellmeister Schnabel, Berner, an die Chopin durch seinen Lehrer Elsner gewiesen worden war.



Chopins Schwester Luise Jedrzejewicz mit ihrem Söhnchen
(Nach einem Ölbild von Ziemiecki)



Chopins Schwester Isabella Barcinska
(Nach einem Ölbild von Miroszewski)

Elsner war es, der sich in den nächsten Jahren um den jungen Chopin die größten Verdienste erwarb. Im Sommer 1826 hatte Chopin das Lyzeum absolviert. Er konnte sich nun vollständig der Kunst widmen. Noch im nämlichen Jahre trat er als Kompo-

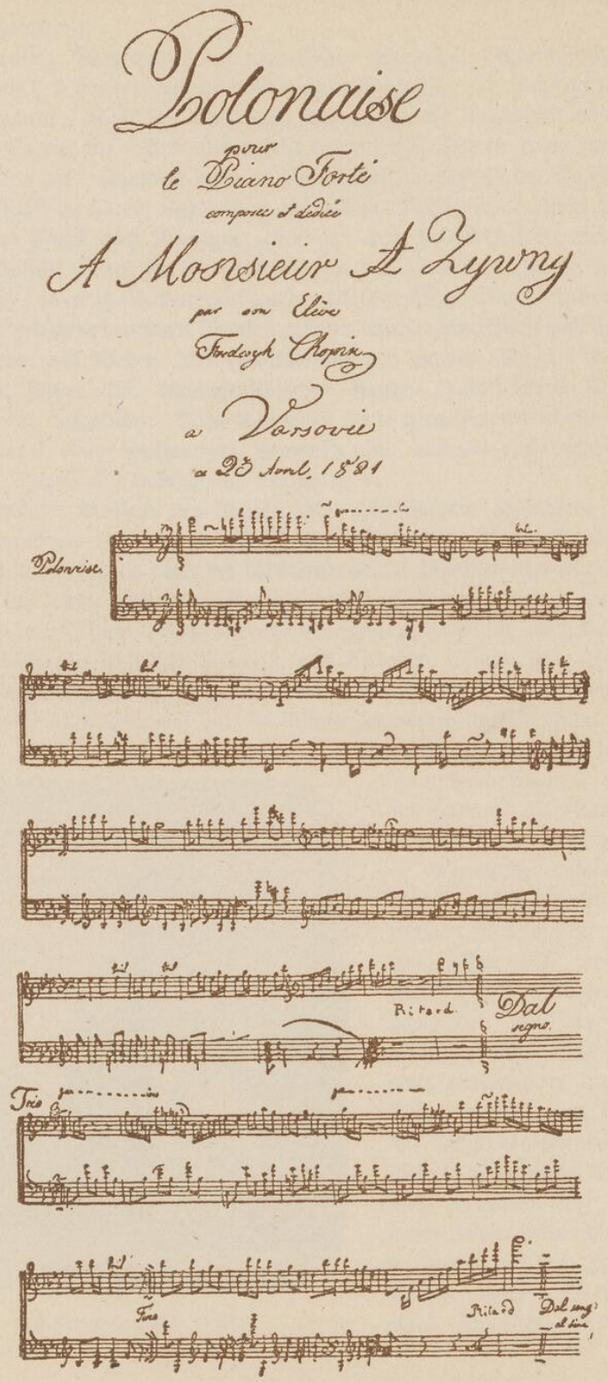
sitionsschüler Elsners in das Warschauer Konservatorium ein. Obschon dies nicht besonders berichtet wird, kann man wohl als sicher annehmen, daß er bis 1826 nicht Autodidakt in der Kompositionslehre geblieben ist: eine so glatte, sichere, gefeilte Technik, wie sie sein 1825 erschienenes op. 1 zeigt, setzt ernsthafte, fachgemäße Kompositionsstudien voraus. Elsner hatte zweifellos schon vor 1826 Chopin Privatunterricht erteilt.

Josef Elsner, einer der tüchtigsten Musiker seiner Zeit, hat sich in vielen Zweigen der Kunst ausgezeichnet. Er wurde am 1. Juni 1769 in Grottkau in Schlesien geboren. In Breslau besuchte er das Gymnasium und die Universität, später studierte er in Wien. Das medizinische Fach, für das sein Vater ihn bestimmt hatte, sagte ihm nicht zu. Er betrieb musikalische Studien immer eifriger, sang in Breslau im Chor einer Kirche und fand dann am Theater Beschäftigung als Sänger und Violinist. 1791 war er Orchestergeiger in Brünn, 1792 Kapellmeister in Lemberg, etwas später kam er nach Warschau, wo er den Rest seines Lebens, bis 1854 zubrachte. Eine Reise nach Paris, wo er seine Kompositionen aufführte, fällt in das Jahr 1805. Obschon Deutscher von Geburt, war er seinem zweiten Heimatlande so zugetan, daß die Polen ihn den ihrigen zurechneten. In Warschau nahm er unter den Musikern weitaus die erste Stelle ein; als Theaterkapellmeister, Direktor der Musikschule, Professor an der Universität, und hauptsächlich als Komponist war er hochgeschätzt. Seine zahlreichen Opern, Sinfonien, Messen, Variationen usw. waren ihrer Zeit sehr beliebt. Leichtigkeit der Erfindung, Gewandtheit der Gestaltung wird ihm zuerkannt, Tiefe und Eigenart sollen seinen Werken gemangelt haben. Lebendig ist nichts von ihnen geblieben. Für die Nachwelt besteht Elsners größter und dauerndster Ruhm darin, daß er als Lehrer Chopins diesen in einsichtiger Weise seiner Anlage gemäß unterrichtete und aufs glücklichste förderte. Er erkannte die seltenen Fähigkeiten seines Schülers, und unterwies ihn so, wie ein genialer Schüler unterwiesen werden soll: er ließ ihn gewähren, hemmte seine Phantasie nicht durch kleinliche Schulmeisterei, gab ihm weitesten Spielraum, und sorgte bei aller Freiheit doch dafür, daß Chopin nicht als verwahrloster Naturalist aufwuchs. Chopins überaus sorgsam gefeilter, reiner Klaviersatz ist wohl nicht zum geringsten auch auf Elsners Unterweisung zurückzuführen.



Josef Elsner

Wir wissen jetzt, daß Chopin drei Jahre lang als Schüler Elsners das Konservatorium besuchte, und dort die Kurse in Harmonielehre und Kontrapunkt gründlich absolvierte. Elsner pflegte über die Leistungen der Schüler Buch zu führen. Unter vielen anderen Namen findet sich in drei Rapporten Elsners auch Chopins Name. So notiert Elsner am 17. Juli 1827: „Kompositionsunterricht, Kontrapunkt. Schüler des ersten Jahrgangs: Chopin, Fryderik (fähiger Schüler)." Im nächsten Rapport heißt es: „Chopin, Fr. (tüchtiger Schüler, im zweiten Jahrgang, reist ab zur Besserung seiner Gesundheit). Endlich



Chopins Handschrift einer Polonäse

Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) G. m. b. H. Berlin W 35

am 20. Juli 1829: „Chopin, Fr. (Schüler des dritten Jahrgangs, große Fähigkeiten, musikalisches Genie)".[11])

Über Lehrplan, Programme der öffentlichen Vorträge, Lehrerkollegium, Leistungen der Schule sind wir jetzt gut unterrichtet, und wir wissen nun, daß dort sehr ernsthaft gearbeitet wurde. Auch den Vorträgen Elsners an der Universität über Musiktheorie wohnte Chopin bei. Aus allem geht hervor, daß Chopin einen sorgfältigen Unterricht genossen hat. Überdies hatte er Gelegenheit, außerhalb der Musikschule in Warschau viel Musik zu hören, und daß er mit allem Wichtigeren bekannt war, was zu seiner Zeit an Musik nach Warschau gedrungen war, bekunden seine Briefe[12]).

Das musikalische Leben in Warschau war in den zwanziger Jahren sehr rege. Oper und Konzert-, wie auch Kirchenmusik wurden eifrig gepflegt. Man hörte in Warschau alles, was in den größeren deutschen Städten geboten wurde: französische und italienische Oper, viel Mozart und Weber, Instrumentalmusik von Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Spohr, Weber usw. Mozarts Requiem, Haydns Sieben Worte, Cherubinis Messen wurden oft aufgeführt. Dazu kamen die heute vergessenen Modekomponisten der Zeit, die Pleyel, Ries, Kalkbrenner, Gyrowetz usw., auch die einheimischen Komponisten Elsner, Kurpinski, Dobrzynski, Soliva u. a.

Ein musikalisches Ereignis des Jahres 1828 mag Chopins besonderes Interesse erregt haben: Hummels Konzerte im Warschauer Theater[13]). Hummel galt damals neben Field und Moscheles als einer der hervorragendsten Pianisten und war als Komponist berühmt. Er spielte viele seiner Kompositionen und improvisierte in jedem Konzert über ein gegebenes Thema. Chopin wurde mit Hummel persönlich bekannt; Hummel zeigte für den jüngeren Kollegen Interesse und bewahrte Chopin seine Zuneigung auch später, wenigstens zeigte er sich bei Chopins Aufenthalt in Wien sehr freundschaftlich. Chopin wurde durch Hummel stark beeinflußt; er verarbeitete in seiner Spielart und in seinen Kompositionen Hummelsche Elemente und hatte für Hummel als Künstler sein Leben lang viel übrig.



Das ehemalige Konservatorium in Warschau

Leichtentritt: Chopin

Mancherlei ernste und freudige Ereignisse unterbrachen den ruhigen Fortgang der Studien. Im Jahre 1827 wurde die Familie in tiefe Trauer gestürzt durch den Tod der jüngsten Tochter Emilia. Sie hatte ein ganz auffallendes literarisches Talent gezeigt, das in seiner Art ebenso bemerkenswert war, wie die musikalische Begabung ihres Bruders. Den Sommer dieses Jahres verbrachte Chopin wiederum auf dem Lande als Gast der Frau v. Wiesolowska, einer Schwester von Nikolaus

Chopins ehemaligem Zögling, Graf Friedrich Skarbek. Sie hatte eine Besitzung im Posenschen, in Strzyzewo. Nicht weit davon entfernt war Antonin (bei Ostrowo in Posen), der Landsitz des Fürsten Radziwill. Fürst Radziwill, Gouverneur von Posen, hatte vielfache Beziehungen zu den Warschauer Adelshäusern und hatte Chopin in Warschau im Jahre 1825 spielen hören. Die Leistungen des jungen Künstlers hatten ihm solchen Eindruck gemacht, daß er ihn näher an sich heranzog. Chopin folgte nun einer Einladung des Fürsten nach Antonin.

Zum zweitenmal weilte Chopin im nächsten Sommer (1828) in Strzyzewo, mag wohl auch von da aus in Antonin wieder Besuch abgestattet haben. Das wichtigste Ereignis der Jugendjahre jedoch war eine Reise nach Berlin im September 1828.

Die Veranlassung dazu bot ein Naturforscherkongreß in Berlin unter dem Vorsitz von Alexander von Humboldt. Der Zoologe Prof. Jarocki aus Warschau war zur Teilnahme eingeladen worden. Er war mit Nikolaus Chopin befreundet, und dieser nahm die Gelegenheit wahr, seinen Sohn unter der Obhut des Freundes nach Berlin zu senden. In einem Briefe an seinen Freund Titus Wojciechowski (9. September 1828) gibt Chopin seiner Freude über die Reise Ausdruck: „Jetzt schreibe ich Dir wie ein Wahnsinniger, denn ich weiß faktisch nicht, was mit mir vorgeht. Ich fahre nämlich heute nach Berlin.“ In Berlin hoffte er mit Musikern von Bedeutung in Verbindung treten zu können und viel gute Musik zu hören. Die Absicht, sich öffentlich als Klavierspieler und Komponist zu zeigen, bestand dabei nicht. Am 14. September 1828 kam Jarocki mit Chopin in Berlin an und stieg im Gasthaus „zum Kronprinzen“ ab. In drei langen Briefen an die Eltern (vom 16., 20. und 27. September) beschreibt Chopin seine Erlebnisse in Berlin. Jarocki nahm ihn zu Professor Lichtenstein (Direktor des zoologischen Museums) mit. Lichtenstein, der Gönner und Freund Webers, war Mitglied der Singakademie und hatte Fühlung mit manchen Musikern von Ruf, besonders mit Zelter. Er versprach, Chopin bei den Künstlern einzuführen. Chopins Gönner, Fürst Radziwill, dessen Ankunft erwartet wurde, hätte eine Empfehlung an Spontini geben können. Doch Chopins Hoffnungen wurden nicht erfüllt. Zwar sah er Mendelssohn, Zelter, Spontini bei einer Aufführung in der Singakademie, doch schrieb er: „ich habe aber keinen dieser Herren gesprochen, da ich es nicht für schicklich hielt, mich ihnen selber vorzustellen“. Lichtenstein hatte mit den Kongreßangelegenheiten alle Hände voll zu tun, Fürst Radziwill war noch nicht eingetroffen. Chopin hörte in Berlin viel Musik: in der Oper Spontinis Ferdinand Cortez, Cimarosas Heimliche Ehe, Winters Unterbrochenes



Chopins Schwester Emilia (Nach einer Miniatur)

Opferfest, Onslows Hausierer und den Freischütz. Besonders großen Eindruck machte auf ihn Händels Cäcilienode: „Dieses nähert sich am meisten dem Ideale, das ich von erhabener Musik in den Tiefen meiner Seele hege“. Das zoologische Museum und die königliche Bibliothek langweilten ihn, dagegen hatte er das größte Interesse für Schlesingers großes Musikalienlager: „bestehend aus den interessantesten Werken der Komponisten aller Länder und Zeiten. . . . Mein Trost ist, daß ich auch noch zu Schlesinger kommen werde und daß es immer gut ist für einen jungen Mann, wenn er viel sieht, denn aus allem läßt sich etwas lernen“. Seine Neigung zu Satire und Karikatur fand auf der Reise nach Berlin und in Berlin reichliche Nahrung. An mehreren Festmahlen der Gelehrten nahm er teil: „Viele erschienen mir wie Karikaturen, die ich schon in Klassen eingeteilt habe“. In der Singakademie wundert er sich, daß die Fürstin von Liegnitz mit einem Mann sprach, „der einen livreeartigen Anzug trug“. Der vermeintliche „königliche Kammerdiener“ war Alexander von Humboldt. An anderer Stelle jedoch berichtet er in ehrerbietigen Worten von dem bedeutenden Eindruck, den Humboldt auf ihn gemacht hatte. Über das zweite Festessen schreibt er:

„Es war wirklich sehr lebhaft und unterhaltend. Viele passende Tafellieder wurden gesungen, in welche jeder mehr oder minder laut einstimmte. Zelter dirigierte; er hatte auf einem roten Piedestal einen großen vergoldeten Becher vor sich stehen, als Zeichen seiner höchsten musikalischen Würde, welche ihm viel Freude zu machen schien. An diesem Tage waren die Speisen besser als gewöhnlich; man sagt, weil die Herren Naturforscher sich in ihren Versammlungen vorzugsweise mit der Vervollkommnung der Fleischspeisen, Saucen, Suppen und dergleichen beschäftigt haben sollen.“

Der Berliner Aufenthalt nahm nach vierzehntägiger Dauer am 28. September ein Ende. Die Rückreise ging über Züllichau[13a]) und Posen. Dort folgten Jarocki und Chopin der Einladung des Erzbischofs Wolicki während zweier Tage. Ein großer Teil des Aufenthalts wurde im Palais des Fürsten Radziwill mit Musizieren hingebracht. Am 6. Oktober langten die Reisenden wieder in Warschau an.

Von dieser Zeit an ungefähr datiert eine Reihe Briefe Chopins an seinen vertrautesten Freund Titus Wojciechowski, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Diesen Briefen verdanken wir einen großen Teil der biographischen Nachrichten. Über die persönlichen Erlebnisse, über Kompositionen, Musik- und Theaterereignisse geben sie mancherlei Auskunft. So heißt es z. B. am 27. Dezember 1827: „Die Partitur meines Rondo à la Krakowiak (später op. 14) ist fertig“. Das Rondo in C-Dur für zwei Klaviere (erst nach Chopins Tode als op. 73 veröffentlicht) wird auch erwähnt: „Dies verwaiste Kind hat in Fontana[14]) einen Stiefvater gefunden; über einen Monat hat er es studiert.“ Dieses Rondo war (nach Chopins Brief vom 9. September 1828) im Sommer 1828 in Strzyzewo umgearbeitet worden.

Nicht lange darauf, 1829, erregte Paganini in Warschau Sensation und sein Auftreten mag auch für Chopin ein Ereignis gewesen sein. Sicherlich hat er durch Paganini einen kräftigen Anstoß erhalten, wie später Liszt. Ob nicht manche Etüden Chopins durch Paganini angeregt sind? Paganini mag ihm geholfen haben, endgültig über den Hummel-Fieldschen Horizont hinauszukommen. Ein Zeugnis von Chopins Begeisterung für Paganini ist erhalten geblieben: er schrieb ein Variationenwerk „Souvenir de Paganini“[15]). Das Werk ist in Deutschland kaum zugänglich; nach dem Urteil polnischer Kritiker soll es ziemlich wertlos sein.

Im Sommer dieses Jahres nahmen Chopins Studien am Konservatorium ein Ende. Elsner stellte ihm das schon erwähnte glänzende Zeugnis aus. Daß Elsner ihn als einen reifen Künstler betrachtete, geht auch daraus hervor, daß Chopin im Jahre 1829 seine erste Kunstreise machte: der gewissenhafte Meister hätte Chopin sicherlich nicht entlassen, wenn dieser noch etwas Schülerhaftes gezeigt hätte. Diesmal war Wien das Ziel. Es lag zunächst nicht in Chopins Absicht, öffentlich aufzutreten; vielmehr wollte er Verbindungen anknüpfen, seine Kompositionen zeigen, lernen, wo es zu lernen gab.

* * *

Mitte Juli 1829 brach Chopin mit seinen Freunden Cielinski, Hube und Franz Maciejowski von Warschau auf[16]). Die Reise ging über Krakau. Von hier aus machten die Freunde einen Abstecher in die sogenannte „polnische Schweiz" nach Ojców. Der erste Brief aus Wien[17]) enthält eine eingehende Schilderung der in Ojców empfangenen Eindrücke; Natur und Sage hatten um diesen Ort einen romantischen Schimmer gebreitet, der Chopin zu Äußerungen des Entzückens hinriß. Am 31. Juli trafen die Reisenden in Wien ein. Hier ging es Chopin besser als in Berlin. Die Empfehlungsbriefe, die er mitgebracht hatte, verschafften ihm Zugang zu leitenden Persönlichkeiten, und von diesen wieder weiter empfohlen, stand er bald mitten im Treiben des musikalischen Wien. Zuerst meldete er sich bei dem Verleger Haslinger, an den ihm Elsner ein Schreiben mitgegeben hatte. Schon früher hatte Chopin einige seiner Kompositionen an Haslinger gesandt. Dieser erinnerte sich jetzt der noch immer ungedruckten Werke und versprach, die Variationen über „Là ci darem la mano" in kurzer Zeit in der Sammlung „Odeon" zu veröffentlichen. Er nahm Chopin mit ausgesuchter Höflichkeit auf. Die Fähigkeiten des jungen Künstlers muß er bald erkannt haben, denn er redete ihm zu, seine Kompositionen in einem eigenen Konzert selbst vorzuführen. Nicht leicht war Chopin dazu zu bewegen. Haslinger brachte ihn in Verbindung mit dem Leiter des Kärntnertortheaters, Grafen Gallenberg (Gatten der aus Beethovens Lebensgeschichte bekannten Gräfin Giulia Guicciardi). „Diesem stellte mich Haslinger als einen Feigling vor, der sich fürchte, öffentlich aufzutreten. Der Graf war so gefällig, mir das Theater zur Verfügung zu stellen; ich aber war schlau genug, dankend abzulehnen." Von vielen anderen Personen wurde Chopin jedoch auch zu einem Konzert gedrängt, so besonders in einer von vielen Aristokraten besuchten Gesellschaft bei dem polnischen Grafen Hussarzewski, auch von dem Journalisten Blahetka, der, wie Chopin etwas selbstgefällig schreibt, von ihm gesagt hätte, „er sei Künstler ersten Ranges und nehme einen würdigen Platz ein neben Moscheles, Kalkbrenner und Herz". Der Kapellmeister am Kärtnertortheater, W. Würfel, früher Klavierlehrer am Warschauer Konservatorium, der Chopin von Warschau aus schon kannte, nahm sich seiner ganz besonders an. Er war es auch, der das Arrangement



Paganini

des Konzertes leitete, zu dem Chopin sich hauptsächlich auf sein Zureden endlich entschlossen hatte. Auch die Klavierfabrikanten Graff und Stein überboten einander in Liebenswürdigkeiten. Das Konzert fand am 11. August 1829 im Kärtnertortheater statt.

„Da ich kein Honorar beansprucht hatte, beschleunigte Graf Gallenberg mein Auftreten. Das Programm lautete: Ouverture von Beethoven (Prometheus), meine Variationen (über là ci darem la mano), Gesang von Fräulein Veltheim, mein Krakowiak (Rondo à la mazur op. 5), zum Schluß ein kleines Ballett." (Brief vom 12. Aug.)

Der Erfolg war außerordentlich groß, trotzdem die Probe sehr schlimm verlaufen war.

„Die Orchestermitglieder zeigten mir auf der Probe saure Gesichter; am meisten verdroß es sie, daß ich sofort mit neuen Kompositionen auftreten wollte .... Die Variationen gelangen gut, während das Rondo so schlecht ging, daß wir zweimal von vorn anfangen mußten, wobei die schlechte Schrift Schuld haben sollte (die Stimmen waren in der Tat voll von Fehlern) ... Genug, die Herren schnitten solche Grimassen, daß ich schon Lust bekam, mich für den Abend krank zu melden."

Diese verunglückte Probe bestimmte Chopin, am Abend das Rondo aus dem Programm zu streichen und dafür eine freie Fantasie einzulegen über ein Thema aus der „weißen Dame" und das polnische Lied „Chmiel"[17a]). „Das Publikum, dem derartige Nationalmelodien fremd waren, war wie elektrisiert." Doch schreibt er: „Ich gestehe, daß ich mit meiner freien Fantasie nicht ganz zufrieden war." Nicht nur das Publikum applaudierte begeistert, auch die Orchestermitglieder, die vorher räsoniert hatten, waren nach der Improvisation umgewandelt und stimmten in den allgemeinen Beifall mit ein.

Durch dieses Konzert war Chopin in der vornehmen Wiener Gesellschaft der Held des Tages geworden. Er kam in die höchsten Kreise. Zwei Tage darauf machte er die Bekanntschaft des Grafen Lichnowski.

„Er wußte nicht, was er alles zu meinem Lobe sagen sollte, so entzückt war er von meinem Spiel .... Es ist derselbe, der Beethovens bester Freund war, und dem dieser große Meister viel zu verdanken hat .... Schwarzenbergs, Wrbnas usw. waren von der Zartheit und Eleganz meines Vortrages ganz enthusiasmiert; als Beweis diene auch, daß Graf Dietrichstein mich auf der Bühne aufgesucht hat."

Auch die Musiker hielten mit ihrem Lob nicht zurück.

„Czerny hat mir viel Komplimente gesagt, wie auch Schuppanzigh und Gyrowetz. An einem Tage lernte ich alle großen Künstler Wiens kennen, darunter: Mayseder, Gyrowetz, Lachner, Kreutzer, Schuppanzigh etc."

Nach diesem Erfolg kann es nicht Wunder nehmen, daß Chopin dem ersten Konzert schnell ein zweites folgen ließ, wiederum im Kärtnertortheater und ohne Honorar zu nehmen.

„Dies geschieht, um mir den Grafen Gallenberg zu verbinden, mit dessen Geldbeutel es nicht besonders gut bestellt ist." .... „Ein drittes Konzert würde ich auf keinen Fall geben; schon das zweite hätte ich nicht veranstaltet, wenn ich nicht dazu gezwungen worden wäre, und dann dachte ich mir, in Warschau könnte man sagen: ein Konzert hat er nur gegeben und dann Wien wieder verlassen; wahrscheinlich hat er nicht besonders gefallen. Ich bin heute schon bei einem Rezensenten gewesen, der sehr gut für mich disponiert war und gewiß eine günstige Kritik schreiben wird."

Man sieht, daß er ganz geschäftsmäßig kalkulierte, ein Zug, der auch später noch oft hervortritt. Mit Recht konnte er von sich sagen: „Jetzt bin ich wenigstens um 4 Jahre klüger und erfahrener."

Das zweite Konzert fand am 18. August statt. Diesmal spielte er das Rondo à la mazur, nachdem sein Freund Nidecki die Stimmen korrigiert hatte.

„Mit meinem Rondo habe ich alle Musiker von Fach für mich gewonnen; vom Kapellmeister Lachner bis zum Klavierstimmer loben alle die Komposition. Gyrowetz hat ungeheuer gelärmt und Bravo gerufen,"

schreibt er am 19. August. Bezeichnend für ihn ist im nämlichen Brief der Satz: „Ich weiß, daß ich den Damen und den Musikern gefallen habe." Die Variationen spielte er wiederum „auf speziellen Wunsch der Damen". In derselben „musikalischen Akademie", wie man die Konzerte damals nannte, kam auch Lindpaintners Ouverture zum „Bergkönig" und eine Polonäse von Mayseder zum Vortrag, gespielt von einem jugendlichen Geiger, Joseph Khayl.

Dem großen Publikumserfolg entsprachen auch die Urteile der Presse. Eingehende Rezensionen über beide Konzerte erschienen im „Sammler", in der „Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" (22. und 29. August 1829), auch in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (Nr. 46, 18. November 1829). Überall wird Chopin als „Meister" behandelt, und im wesentlichen zollen alle Besprecher ihm fast uneingeschränkte Anerkennung. Besonders eingehend ist der Bericht der „Wiener Theaterzeitung" vom 20. August. Über ein anderes Urteil der Zuhörer berichtet Chopin selbst: „Es ist fast eine Stimme, daß ich zu leicht oder vielmehr zu zart für das hiesige Publikum gespielt habe. Man ist nämlich an das Pauken der hiesigen Klaviervirtuosen gewöhnt." Der Flügel, auf dem Chopin spielte, war „ein wunderbares, zur Zeit vielleicht das allerbeste Wiener Instrument von Graff". Graf Lichnowski war der Meinung, daß der schwache Ton des Instruments vielleicht nicht ausgereicht habe, und bot Chopin für das zweite Konzert seinen eigenen Flügel an. Chopin erwiderte, der zarte Klang sei „seine Art zu spielen, die den Damen so sehr gefiel, — und besonders dem Fräulein Blahetka", setzte er für den Freund (Wojciechowski) hinzu. „Sie mochte mir freundlich gesinnt sein, nebenbei gesagt, sie ist noch nicht 20 Jahre alt, und ein geistreiches, selbst schönes Mädchen." In der Korrespondenz aus dieser Zeit ist von Frl. Blahetka, die eine vorzügliche Pianistin war, noch mehrmals die Rede. Mit Bezug auf die Beurteilung, die seine Konzerte erfuhren, schrieb er ferner: „Niemand will mich hier mehr für einen Schüler ansehen. Blahetka sagte mir, daß man sich am meisten darüber wundert, daß ich dies alles in Warschau habe lernen können. Ich erwiderte, daß bei den Herren Elsner und Zywny selbst der größte Esel etwas lernen müsse."

Am 19. August reiste Chopin mit seinen Freunden ab. Er erzählt in den Briefen von seinen Abschiedsbesuchen, daß er im Café gegenüber dem Theater mit Gyrowetz, Kreutzer, Lachner, Seyfried u. a. zum Abschied zusammentraf, daß er schließlich den Postwagen bestieg

„nach einem rührenden Abschied, — es war wirklich ein rührender Abschied, da mir Frl. Blahetka zum Andenken ihre Kompositionen mit eigener Unterschrift gegeben hat, und ihr Vater Dich, mein guter Papa, und Dich, meine liebe Mama, herzlich grüßen und Euch beiden zu einem solchen Sohn gratulieren ließ, da der junge Stein (Sohn des Klavierfabrikanten) weinte und Schuppanzigh, Gyrowetz, mit einem Worte alle Künstler, sehr ergriffen waren."

Die Reise führte zunächst nach Prag. Hier besuchten die Freunde den Philologen und Bibliothekar des Nationalmuseums, Wenzel Hanka, an den Maciejowski ein Empfehlungsschreiben hatte. Im Museum trugen sie sich in das Fremdenbuch ein, Chopin

schrieb einige Masurka-Takte unter Verse von Maciejowski. In Prag lernte Chopin den Violinspieler Pixis und den Komponisten Klengel kennen. Über diesen schreibt er:

„Von allen Bekanntschaften, die ich mit Künstlern machte, erfreute mich am meisten die von Klengel, den ich in Prag bei Pixis kennen lernte. Er spielte mir seine Fugen vor, (man kann sagen, daß diese eine weitere Fortsetzung von Bach sind. Es gibt deren 48, und ebenso viele Kanons). Welch ein Unterschied zwischen ihm und Czerny!"

Nach dreitägigem Aufenthalt in Prag fuhren die Freunde nach Teplitz weiter, wo sie in Gesellschaft vieler Polen und Aristokraten einen angenehmen Tag verbrachten. Beim Fürsten Clary wurde Chopin von der Gräfin Chotek gebeten, etwas zu spielen. Er improvisierte über ein von den Damen gegebenes Thema:

„Ich hörte die Damen, die sich an einem Tisch niedergelassen hatten, flüstern: Un thème, un thème. Drei junge, hübsche Fürstinnen berieten sich, bis sich endlich eine an Herrn Fritsche, den Erzieher des einzigen Sohnes des Fürsten wandte, welcher mir unter allgemeiner Zustimmung zurief: Das Hauptthema aus Rossinis Moses."

Am 26. August kam Chopin in Dresden an, nachdem er vorher das Wallenstein-Schloß in Dux besucht hatte. Er sah sich in der Stadt um, besuchte die Gärten, die Galerie, das Theater, gab seine Empfehlungen ab.

„Morgen früh," schreibt er selbstgefällig und etwas eitel, „erwarte ich Morlacchi, um mit ihm zu Fräulein Pechwell zu gehen; das will sagen, ich gehe nicht zu ihm, sondern er kommt zu mir. Ja, ja, ja."

Dabei muß man daran denken, daß Morlacchi damals als Königlicher Kapellmeister in Dresden musikalischer Alleinherrscher war. Klengel hatte Morlacchi gebeten, Frl. Pechwell, Klengels beste Schülerin, mit Chopin bekannt zu machen. Erwähnenswert ist ferner, daß Chopin in Dresden Goethes Faust sah. Sein Urteil darüber ist von einer verblüffenden Einsilbigkeit: „Eine fürchterliche, aber großartige Phantasie."

Aus einer Bemerkung in einem Brief aus Dresden geht hervor, daß Chopin von Dresden nach Breslau reiste. Über den Aufenthalt dort sind jedoch keine Nachrichten vorhanden. Sicher ist nur, daß er am 12. September wieder in Warschau war.

Nach seinen großen Erfolgen in Wien fand Chopin den Aufenthalt in Warschau eintönig und wenig anregend. In einem Briefe an Titus Wojciechowski vom 3. Oktober 1829 klagt er:

„Du glaubst nicht, wie traurig Warschau für mich ist; wenn ich mich nicht in meiner Familie glücklich fühlte, möchte ich nicht hier leben. O wie bitter ist es, wenn man niemand hat, mit dem man Trauer und Freude teilen kann, wie entsetzlich, wenn man sein Herz bedrückt fühlt und gegen keine Seele seine Klagen aussprechen kann! Du weißt schon, was ich damit sagen will."

Dieses jammervolle Bekenntnis des jungen Chopin, der gerade jetzt nach seinen Triumphen am wenigsten Grund zur Klage hätte haben sollen, dem es in jeder Beziehung vortrefflich ging, ist bezeichnend für den Menschen. Zudem ist es nicht das einzige seiner Art. Ein kleines, manchmal nur eingebildetes Hindernis genügte, um ihn in tiefe Betrübnis zu versetzen. In demselben Brief erwähnt er auch den Grund seiner Erregung: „Ich habe — vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal gefunden, das ich treu und aufrichtig verehre. Ein halbes Jahr ist es schon her, und ich habe mit ihr, von der ich allnächtlich träume, noch nie eine Silbe gesprochen." Er ist von der Geliebten nicht etwa zurückgewiesen worden. Aus weiter Ferne schwärmt er sie an und wird ob dieser Tätigkeit melancholisch. Das Ideal war Constantia Gladkowska, eine junge Sängerin an der Warschauer Oper. Keinem gegenüber macht Chopin

so vertrauliche Mitteilungen wie Wojciechowski. Es sind deswegen die Briefe an diesen Freund als biographische Quelle von großer Wichtigkeit. Ihnen verdanken wir fast ausschließlich die Nachrichten über Chopins Leben während der Jahre 1829 und 30, auch über diese Herzensaffäre. Auffällig ist in ihnen eine Überschwänglichkeit im Ausdruck, eine Vertraulichkeit und Zärtlichkeit, wie sie in Briefen eines jungen Menschen an die Geliebte wohl erklärlich sein mögen. Hier einige Proben:

„Bitte, behalte mich lieb . . . ., Du weißt gar nicht, wie lieb ich dich habe . . . . was würde ich darum geben, könnte ich dich wieder einmal so recht herzlich umarmen . . . ich möchte nicht mit Dir reisen, denn auf den Augenblick, in welchem wir uns zum erstenmal im Ausland treffen und umarmen werden, freue ich mich von ganzem Herzen; er wird für mich wertvoller sein, als 1000 einförmige mit Dir auf der Reise verlebte Tage . . . . Deine Briefe umschlinge ich mit einem Bändchen, das mir einst mein Ideal geschenkt. Ach der Briefträger! Ein Brief . . von Dir! . . . . Ich denke Deiner fast bei allem, was ich nur vornehme; ich weiß nicht, ob es daran liegt, daß ich bei Dir fühlen und empfinden lernte . . . . Glaube mir, daß ich stets bei Dir bin und Dich bis an mein Lebensende nicht vergessen werde."

Von Umarmungen und Küssen ist auffallend oft die Rede; man muß dabei an die polnische Sitte des Bruder- und Freundschaftskusses denken. Ist er dem Freund gegenüber an Liebesbeteuerungen zu verschwenderisch, so scheut er sich dagegen, der Geliebten nahe zu kommen. Das Auftreten der vergötterten Constantia in der Oper „Agnese" von Paër gibt ihm natürlich wieder Anlaß zu verzückten Schwärmereien. Im übrigen aber scheint die Liebschaft mit Constantia mehr in Chopins Phantasie existiert zu haben, als in Wirklichkeit. Nirgends erfahren wir, daß Constantia ihm mehr als freundschaftlich entgegengekommen sei, es ist sogar zweifelhaft, ob sie jemals von Chopins heißer Liebe direkt erfahren habe, sicherlich kam er niemals zu einem Geständnis. Überdies scheint es, daß Constantia zwar den ersten Platz in seinem Herzen innehielt, aber nicht den einzigen. Einmal schreibt er mit Bezug auf seine Abreise:

„Jedenfalls will ich vor Michaeli alle meine Schätze zurücklassen. In Wien werde ich zu ewigem Seufzen und Schmachten verdammt sein! Das kommt davon, wenn man kein freies Herz mehr hat."

Einige Zeilen weiter erfahren wir Näheres:

„Es ist schon ½12 Uhr, und ich sitze noch hier im tiefsten Negligé, während Mariolka sicherlich schon auf mich wartet, um mit mir zu C. zum Diner zu gehen . . . Ich bin nach meiner Rückkehr noch nicht bei ihr gewesen und muß dir ganz offen gestehen, daß ich oft die Ursache meines Kummers auf sie schiebe . . . . Der Vater lächelt dazu; aber wenn er alles wüßte, würde er vielleicht weinen. Ich bin auch scheinbar ganz vergnügt, während mein Herz . . ."

Hier bricht er plötzlich ab[18]). Die schöne Mariolka war die junge Komtesse Alexandra de Moriolles, deren Vater am Hof des Großfürsten Konstantin als Erzieher von Konstantins Sohne Paul tätig war. Ihre Mutter war Hofdame der Großfürstin. Alexandra war es, die Chopin zu häufigen Besuchen im Belvedere veranlaßte. Die Komtesse soll der Neigung Chopins entgegengekommen sein; doch muß ihm die Aussichtslosigkeit seiner Liebe wohl zum Bewußtsein gekommen sein, und diese Erkenntnis mag seinen geheimen Kummer genährt haben. Das Rondo à la Mazur op. 5 ist Alexandrine de Moriolles gewidmet.

Um diese Zeit gehörte Chopin zu den beliebtesten Persönlichkeiten Warschaus. Nach wie vor war er in den vornehmen Salons heimisch. Fast jeder Mensch von einiger Bedeutung in Warschau war ihm bekannt. Merkwürdig ist es, daß er mit den jungen Musikern nur oberflächlich verkehrte, dagegen mit den Literaten auf gutem Fuß stand.

Brodzinski, Witwicki, Zaleski neben anderen, die sich in der polnischen Literatur einen Namen gemacht haben, verkehrten freundschaftlich mit ihm. Es lag nahe, daß er zu ihren Gedichten Musik machte, und so entstand der größte Teil der erst nach Chopins Tode veröffentlichten „Chants polonais". Viel bedeutsamer, als diese kleinen Gelegenheitsstückchen war jedoch die Tatsache, daß dieser Literatenkreis auf Chopins Empfinden nachhaltigen Einfluß übte, wurde er doch hier Parteigänger der jungen, aufstrebenden romantischen Schule, sog er doch hier den romantischen Geist ein, den ihm der Umgang mit den weniger begabten jungen Musikern wohl schwerlich konnte vermittelt haben. Die Geistesrichtung, die schon von Jugend auf im Vaterhause angebahnt war, wurde nun gefestigt. Immerhin blieb er natürlich auch in regem Kontakt mit den musikalischen Begebenheiten. Bei Keßler, einem der besten Warschauer Musiker, Komponisten von Etüden, die auch jetzt noch nicht ganz vergessen sind, fanden allwöchentlich Hauskonzerte statt: „Da kommen fast alle hiesigen Künstler zusammen und spielen, was gerade aufgelegt wird, prima vista." Eine Menge neuer Werke lernte er bei Keßler kennen: „Gestern spielten sie unter anderem das Oktett von Spohr, ein wundervolles Werk." Er erwähnt ein Konzert (Cis-Moll) von Ries, ein Trio (E-Dur) von Hummel, ein Quintett von Spohr für Klavier und Blasinstrumente, „das letzte Trio von Beethoven (wohl op. 97, B-Dur), das ich als herrlich und großartig bewundern muß".

Ein anderes Mal teilt er mit, daß er nächstens bei Keßler seine Wojciechowski gewidmeten Variationen (op. 2) vortragen werde. Mehrfach erwähnte er auch Etüden „nach meiner Art komponiert", die dann später in das op. 10 übergingen. Auch ein Konzert-Adagio, der Mittelsatz des F-Moll-Konzerts, wird genannt, „Elsner hat es gelobt, er sagte, es sei etwas Neues darin". Über andere seiner Kompositionen spricht er in einem langen Brief, der seine Erlebnisse in Antonin schildert, wo er als Gast der Radziwills im Oktober 1829 weilte.

„Ich war eine Woche dort. Du glaubst nicht, wie schnell und angenehm mir dieselbe vergangen ist . . . . Was mich betrifft, so wäre ich dort geblieben, bis man mich fortgejagt hätte; aber meine Beschäftigungen und vor allen Dingen mein Konzert, das noch ungeduldig auf sein Finale harrt, haben mich gezwungen, von diesem Paradiese Abschied zu nehmen. Es waren zwei Evas da, die jungen Fürstinnen, außerordentlich liebenswürdige, musikalische, gemütvolle Damen. Auch die Frau Fürstin, die ganz genau weiß, daß nicht nur die Herkunft des Menschen dessen Wert bedingt, ist so liebenswürdig und fein im Umgang mit jedermann, daß es unmöglich ist, sie nicht zu verehren. Du weißt, wie der Fürst die Musik liebt; er zeigte mir seinen „Faust", und ich habe manches darin gefunden, das wirklich schön, ja sogar teilweise genial gedacht ist. Im Vertrauen, ich hätte solche Musik einem Statthalter gar nicht zugetraut[19]) . . . . Ich habe während meines Besuches eine ‚Alla Pollacca' mit Violoncell geschrieben (später als op. 3 veröffentlicht). Es ist dies nichts weiter als ein brillantes Salonstück, so recht für Damen! Ich möchte gern, daß die Fürstin Wanda sie einstudiert. Es soll so heißen, als ob ich ihr Stunde gegeben hätte. Sie ist erst 17 Jahre alt, schön, und es wäre eine Wonne, ihre zierlichen Finger auf die Tasten setzen zu dürfen. Doch Scherz bei Seite, in ihrer Seele wohnen wahrhaft musikalische Empfindungen, und man braucht ihr nicht zu sagen, ob sie crescendo, piano oder pianissimo spielen soll."

Chopin erbittet vom Freund die Zusendung seiner F-Moll-Polonäse (op. 71),

„welche die Fürstin Elise sehr interessiert . . . . Du kannst Dir den Charakter der Fürstin danach ausmalen, daß sie sich alle Tage die Polonäse von mir vorspielen läßt. Ganz besonders defiel ihr immer das Trio in As-Dur."

Liszt erzählt, daß die jung verstorbene Fürstin Elise auf Chopin besonderen Eindruck gemacht habe: „Sie hinterließ ihm das Bild eines Engels, der für kurze Zeit auf die Erde verbannt war."

Auch im folgenden Jahre hatte Chopin Gelegenheit zu Ausflügen aufs Land. Er besuchte seinen Freund Titus Wojciechowski auf dessen Besitzung Poturzyn und hielt sich dann noch beim Grafen Skarbek in Zelazowa Wola, seinem Geburtsort, auf. Der Besuch in Poturzyn war eine Erwiderung des Besuches, den Titus im Sommer 1830 in Warschau gemacht hatte. Am 28. Mai 1830 war in Warschau seit Jahren zum ersten Male ein Reichstag wieder zusammengetreten. Aus diesem Anlaß füllte sich die Stadt mit einer großen Zahl von Adligen und hohen Beamten. Auch Titus hatte die Gelegenheit benutzt. Die auffallend vielen Virtuosenkonzerte dieses Jahres mögen in dem Zusammenströmen der besten Kreise ihren Grund gehabt haben. Chopin weiß viel darüber zu berichten. Da heißt es z. B. von dem „kleinen Worlitzer", Pianisten des Königs von Preußen: „Er spielt sehr schön und ist, da jüdischer Abstammung, von Natur sehr befähigt." Die Leistungen des 16jährigen Knaben lobt Chopin, besonders seinen „wahrhaft exzellenten" Vortrag von Moscheles' damals berühmten Alexandermarsch-Variationen. Aber noch „zehnmal besser" als Worlitzer gefällt ihm eine französische Pianistin, Frl. Belleville. Sie hatte Chopins Variationen (op. 2) in Wien gespielt. Besonders die Konzerte der großen Sängerin Henriette Sonntag geben ihm zu begeisterten Schilderungen Anlaß. Durch Fürst Radziwill wurde Chopin der Sonntag vorgestellt.



Fürst Radziwill

„Sie ist nicht schön, aber im höchsten Grade fesselnd. Sie bezaubert alle mit ihrer Stimme, die zwar nicht sehr groß, aber prachtvoll ausgebildet ist. Ihr Diminuendo ist das Non plus ultra, was man hören kann, ihr Portamento wunderschön, ihre chromatische Tonleiter hauptsächlich nach der Höhe zu unerreicht."

Er hörte von ihr u. a. Arien von Mercadante, aus Rossinis Barbier, Semiramis, und Diebische Elster, dem Freischütz, Variationen von Rode, solche über ein Schweizerthema. Einmal, als Chopin bei der Sonntag war, erschien Soliva mit seinen Schülerinnen, der Gladkowka und der Wolków. Chopin mußte von der Sonntag das wenig erfreuliche Urteil hören, daß die Stimmen, auch die seines Ideals, „ganz schön, aber schon etwas ausgeschrien seien", und daß eine Veränderung der Gesangsmethode dringend notwendig sei.

„Sie hat in ihrem Vortrag", heißt es an anderer Stelle, „manche ganz neue Broderie, mit der sie großen Effekt macht, aber nicht so wie Paganini. Vielleicht hat es darin seinen Grund, daß es eine kleinere Art ist. Es scheint, als ob sie den Duft eines frischen Blumenbuketts auf das Parterre haucht, und ihre eigene Stimme bald liebkost, bald mit ihr scherzt, aber selten rührt sie bis zu Tränen."

Wichtiger jedoch als alle diese Mitteilungen sind die Berichte über die zwei eigenen Konzerte, die Chopin im Frühjahr 1830 gab. Am 17. März fand das erste Konzert im Theater statt. Das Programm lautete:

Erster Teil

1. Ouverture zur Oper „Leszek Bialy" von Elsner. 2. Allegro, aus dem F-Moll-Konzert, komponiert und vorgetragen von Herrn F. Chopin. 3. Divertissement für Waldhorn, komponiert und vorgetragen von Herrn Görner. 4. Adagio und Rondo, aus dem F-Moll-Konzert, komponiert und vorgetragen von Herrn Chopin.

Zweiter Teil

1. Ouverture zur Oper „Cecylja Piasecynska" von Kurpinski. 2. Variationen von Paër, gesungen von Mme. Meier. 3. Potpourri über Nationallieder von Chopin.

Chopin schreibt darüber am 27. März 1830:

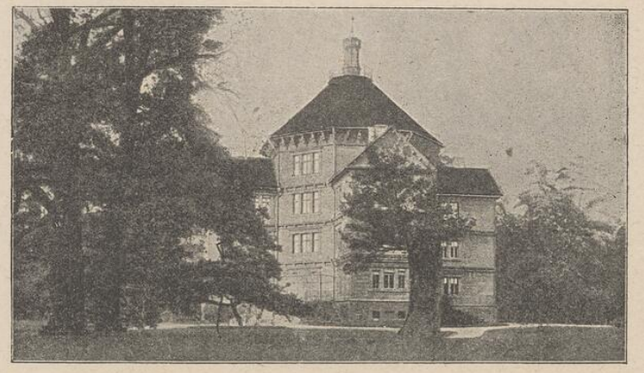
„Das erste Konzert — zu dem schon drei Tage vorher weder Loge noch Parkett zu bekommen war — machte im ganzen nicht den Eindruck, den ich erwartet hatte. Das erste Allegro vom F-Moll-Konzert (nicht für alle verständlich) wurde zwar mit Bravo belohnt, aber ich glaube, dies geschah mehr, weil das Publikum zeigen wollte, daß es ernste Musik versteht und zu schätzen weiß. Es gibt ja in allen Ländern Leute, die gern die Kennermiene annehmen. Das Adagio und Rondo haben sehr viel Effekt gemacht .... allein das Potpourri über polnische Lieder (op. 13) hat seinen Zweck vollständig verfehlt; man applaudierte zwar, aber nur, um dem Spieler zu zeigen, daß man sich nicht gelangweilt habe."

Mehrfach wurde an Chopins Spiel ausgesetzt, es wäre nicht laut genug gewesen. „Ich wußte ganz genau, wo diese Kraft steckt, und in dem zweiten Konzert habe ich nicht auf meinem, sondern auf einem Wiener Instrument gespielt."

Das zweite Konzert fand innerhalb einer Woche nach dem ersten statt. Über das Programm schreibt Chopin:

„Das zweite Konzert ist mit einer Symphonie von Nowakowski (einem Studiengenossen) par complaisance eröffnet worden, worauf wieder das erste Allegro aus meinem Konzerte (F-Moll) folgte. Darauf spielte der Theater-Konzertmeister Bielowski ein Air varié von Rode, dann ich wieder mein Adagio und Rondo. Den zweiten Teil eröffnete ich mit dem Rondo Krakowiak (op. 14); die Meier sang eine Arie aus der Oper „Helene und Malwina" von Soliva, und zum Schluß improvisierte ich über das Volkslied: „Wmieście dziwne obyczaje" (In der Stadt sind besondere Sitten), was den Leuten im ersten Rang sehr gefallen hat."

Im allgemeinen aber scheint es nach Chopins Bericht, daß er mit dem Publikum nicht zufrieden war, trotz des großen Beifalls. Man verstand das Beste und Wesentlichste in Chopins Spiel und seinen Kompositionen nicht. Doch nach außen hin war der Erfolg großartig. Die Zeitungen brachten sehr günstige Kritiken, im Kurier erschien sogar ein Sonett auf Chopin, Verehrer sandten ihm ein großes Bukett mit einem Gedicht, der Musikalienhändler Brzezina verlangte Chopins Porträt, nach den Themen seiner Kompositionen wurden Masurken und Walzer arrangiert. Sehr bezeichnend für Chopin ist die Art, wie er das überaus günstige finanzielle Ergebnis abtut: „Mir ist es ja nicht um die Einnahme zu tun, denn auch das Theater hat mir nicht viel eingebracht. Von beiden Konzerten hatte ich nach Abzug der Unkosten noch nicht einmal 5000 Gulden."



Schloß des Fürsten Radziwill in Antonin bei Ostrowo

Daß der große Erfolg dem jungen Künstler nicht zu Kopfe gestiegen war, beweisen die folgenden Zeilen, in denen er sich gegen übertriebenes Lob verwahrt:

„Eine der Nummern (des amtlichen Blattes) enthält — obwohl gut gemeint — solche Dummheiten, daß ich bis zu dem Moment ganz verzweifelt war, wo ich die Antwort in der „Gazeta Polska“ gelesen hatte, die mir gerechterweise wieder abnimmt, was die andere mir in ihrer Übertreibung angedichtet hatte. Es wird nämlich in diesem Artikel behauptet, daß, wie die Deutschen auf Mozart, so einstens die Polen auf mich stolz sein werden; offenbarer Unsinn! Aber noch mehr; er sagt weiter, daß, wenn ich einem Pedanten oder Rossinisten (dieser dumme Ausdruck!) in die Hände gefallen wäre, ich das nie hätte werden können, was ich sozusagen jetzt bin. Obwohl ich nun zwar noch nichts bin, so hat der Kritiker doch insofern recht, daß ich noch weniger leisten würde, als ich in der Tat leiste, wenn ich nicht bei Elsner studiert hätte.“

Von vielen Seiten wurde Chopin gedrängt, noch ein drittes Konzert zu geben, er will dies aber erst vor seiner Abreise ins Ausland. Fast ein ganzes Jahr lang ist in seinen Briefen von der Abreise die Rede, ehe es dazu kommt — hauptsächlich war Chopins charakteristische Unentschlossenheit an dieser Verzögerung schuld, dann wohl auch seine Schwärmerei für Constantia Gladkowska. Er war so weit vorgeschritten, daß er sich als Klavierspieler und Komponist im Auslande einen Namen machen konnte, und überdies war zur weiteren Fortbildung Warschau nicht der geeignete Ort. Zunächst war Wien in Aussicht genommen. Doch immer wieder schob er die Abreise hinaus. Am 4. September 1830 schreibt er:

„Ich sage Dir, ich habe immer tollere Einfälle. Ich sitze noch hier — und kann mich nicht entschließen, den Tag meiner Abreise endgültig festzusetzen. Mir ahnt immer, als verließe ich Warschau, um nie wieder nach Hause zurückzukehren; ich trage die Überzeugung in mir, daß ich meiner Heimat für immer Lebewohl sage. O wie traurig muß es sein, woanders, und nicht da, wo man geboren ist, zu sterben! Wie würde es mir schwer fallen, statt der mir so teuren Gesichter meiner Anverwandten einen gleichgültigen Arzt und einen bezahlten Diener an meinem Sterbebett zu sehen!“

Am 22. September heißt es:

„Ich muß Dir zunächst erklären, wie es zusammenhängt, daß ich noch hier bin. Ich habe indessen den festen Willen und die heimliche Absicht, Sonnabend über 8 Tage, ohne Gnade, trotz aller Lamentos des Weinens und Klagens, wirklich abzureisen.“

Und ferner am 5. Oktober: „Acht Tage nach dem Konzert bin ich sicherlich nicht mehr in Warschau“, mit Bezug auf sein letztes Konzert am 11. Oktober, doch dauerte es schließlich noch bis zum November, ehe er wirklich abreiste. Die letzten Wochen brachten mannigfache Erregungen. Während des Sommers war das E-Moll-Konzert vollendet worden. Die Vorbereitungen zum letzten Konzert machten viel Mühe, dazu kam die Furcht vor der Abreise, und die Aussicht, Constantia und Mariolka und vielleicht noch andere geliebte Wesen nun endgültig verlassen zu müssen:



Das Theater in Warschau

„Ich bin mitunter so verrückt, daß ich vor mir selbst erschrecke ... In der Kirche von einem Blicke meines Ideals getroffen, in einem Moment angenehmer Erstarrung, bin ich sofort auf die Straße gelaufen, und gebrauchte beinahe ¼ Stunde, ehe ich wieder zum vollen Bewußtsein kommen konnte.“

Mit besonderer Sorgfalt stellte er diesmal sein Programm zusammen: „Um ein im wahren Sinne des Wortes schönes Konzert zu veranstalten und die unglücklichen Klarinetten- und Fagott-Solonummern zu vermeiden, werden die Damen Gladkowska und Wolków einige Gesangsvorträge übernehmen.“ Nach vieler Mühe, er mußte bis zum Minister gehen, erlangte Chopin, daß den Damen gestattet wurde, mitzuwirken. „Kurpinski, Soliva und die auserwählteste musikalische Welt wird zugegen sein; indessen habe ich zur musikalischen Urteilsfähigkeit derselben — Elsner natürlich ausgenommen — nicht viel Vertrauen.“

Am 11. Oktober fand endlich das Konzert statt. Darüber berichtet er:

„Das gestrige Konzert ist vollständig gelungen ... ich habe mich nicht im geringsten geängstigt und spielte, als ob ich zu Hause wäre. Der Saal war überfüllt. Die Symphonie von Görner eröffnete den Reigen; dann spielte ich das erste Allegro aus dem E-Moll-Konzert, welches ich leicht hingerollt auf dem Streicherschen Flügel vortrug. Rauschender Applaus ertönte dafür. Soliva war sehr zufrieden; er dirigierte seine Arie mit Chor, von Frl. Wolków sehr gut vorgetragen. ... Der zweite Teil begann mit der Tell-Ouvertüre (von Rossini). Soliva dirigierte ausgezeichnet. ... Er dirigierte nachher die Kavatine aus (Rossinis) „La donna del lago“, welche Frl. Gladkowska sang. Sie trug ein weißes Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hatte sie (die Arie in „Agnese“ ausgenommen) noch nie gesungen. „O! quante lagrime per te versai“, das „tutto detesto“ bis zum unteren H kam so herrlich zu Gehör, daß Zielinski erklärte, dieses H allein sei 1000 Dukaten wert. Nachdem ich die Damen von der Bühne heruntergeführt, spielte ich meine Fantasie über polnische Lieder. Diesmal habe ich mich selbst verstanden, das Orchester verstand mich und das Parterre verstand uns. Am Schluß machte der letzte Masur großen Effekt, und ich wurde stürmisch gerufen, so daß ich mich viermal bedanken mußte.“

Endlich, am 2. November schlug die Abschiedsstunde. Sehr schwer mochte die Trennung gewesen sein. Mit Constantia tauschte er Ringe aus. Am Tage vor der Abfahrt hatten die Freunde in der Wohnung eines seiner Bekannten, Rheinschmidts, sich zu einem Abschiedsmahle mit ihm eingefunden. Während dieses Mahls komponierte er die „Hulanka“ des Witwicki[20]), eins der polnischen Lieder. Ein silberner Pokal, mit heimatlicher Erde gefüllt, wurde ihm als Ehrengabe überreicht. „Mögest Du, wo immer Du wandern und weilen magst, nie Dein Vaterland vergessen, niemals aufhören, es mit warmem, treuem Herzen zu lieben. Gedenke Polens, gedenke Deiner Freunde, die Dich mit Stolz ihren Landsmann nennen, die Großes von Dir erwarten, deren Wünsche und Gebete Dich begleiten“, waren die Worte des Sprechers, wie Karasowski sie mitteilt. Sei die Rede nun wirklich so gewesen oder anders, sie drückt, wie sie hier steht, vortrefflich den Geist aus, der damals die polnische Jugend beseelte, sie entsprach sicher den Gefühlen aller Anwesenden. Noch eine Überraschung wurde Chopin bereitet. Eine Stunde hinter Warschau, am Wirtshaus des Dorfes Wola hatte sich der alte Elsner mit einer Anzahl Schülern des Konservatoriums aufgestellt. Als Chopin nach der Abreise von Warschau mit der Post nach Wola kam, ließ Elsner von dem Schülerchor eine Abschiedskantate mit Gitarrenbegleitung singen, die er eigens für die Gelegenheit geschrieben hatte[21]).

Chopins Ahnung sollte ihn nicht täuschen. Es war ihm nicht beschieden, das Vaterland jemals wiederzusehen.

Kompositionen der zwanziger Jahre

Aus der ersten Schaffensperiode stammt eine beträchtliche Anzahl Stücke, die Chopin selbst nie veröffentlicht hat. Einige davon, Walzer, Polonäsen u. a. sind des Zusammenhanges wegen an anderer Stelle erwähnt. Eine Zusammenstellung der gesamten erhaltenen Jugendkompositionen ist im Verzeichnis der Werke am Ende des Bandes gegeben. Einige seien hier erwähnt und zwar solche, die bekannt geworden sind. Op. 67—74 sind zum größten Teil Jugendwerke, die nach Chopins Tode von seinem Freunde Fontana herausgegeben worden sind.

Op. 67, 68. 8 Masurkas. Von diesen gehören einige in die Zeit bis 1830, nämlich op. 68, Nr. 2, komponiert 1827 und op. 68, Nr. 1 und 3 aus den Jahren 1829 und 1830. Die drei Stücke haben nicht die harmonischen Feinheiten, die sich in fast allen späteren Masurken finden, sind aber durchaus wertvoll, in der Erfindung eigenartig und reich an schönen Melodien und pikanten, rhythmischen Effekten. Op. 68, Nr. 2, heißt in Polen „Slowiczek" (die kleine Nachtigall), wohl wegen des Trillers im Motiv[21a]). Im Mittelteil besonders wehen ländliche Lüfte. Noch mehr ist der ländliche Charakter in den beiden anderen Stücken ausgeprägt. Op. 68, Nr. 3, F-Dur, ist „wie ein Chor der Schnitter, die um die Wette ein Erntelied singen; das Trio in der Mitte ist eine täuschende Nachahmung des Dudelsackklanges" (Hoesick). In der C-Dur-Masurka, op. 68, Nr. 1, herrscht tolle Lustigkeit. Burschen und Mädchen drehen sich, man hört das Stampfen der Füße, dann wieder kommen Stellen von zierlicher Anmut.

Über op. 69 und 70, 5 Walzer und op. 71, 3 Polonäsen, wird später im Zusammenhang berichtet. Op. 72 enthält eine Nokturne in E-Moll, ein verhältnismäßig schwaches Stück, das von sämtlichen Nokturnen am untersten Ende steht, außerdem einen Trauermarsch in C-Moll (entstanden 1826 oder 1829), ein glattes Stück ohne einen hervorragenden Zug, und drei Ekossäsen in D-, G- und Des-Dur, kleine, muntere Tanzstückchen ohne Bedeutung.

Viel hervorragender ist op. 73, das Rondo für zwei Klaviere, obschon auch ihm schließlich unter den Chopinschen Werken kein hoher Rang zukommt. Das ziemlich ausgedehnte, brillante, flüssige Stück zeigt vielfach Verwandtschaft mit den Konzerten, besonders in den Passagen, ist aber an Kunstwert mit ihnen nicht entfernt zu vergleichen. Es ist um 1828 entstanden.

Eine Anzahl kleinerer Stücke ohne Opus-Zahl ist in der Gesamtausgabe und den Supplementbänden (bei Breitkopf & Härtel) mitgeteilt. Den meisten dieser Stücke sieht man es mehr oder weniger an, daß sie Arbeiten eines Anfängers sind. Es möge deswegen ihre Aufzählung in der Liste der Werke genügen.

Eine Fuge in A-Moll, die als Werk Chopins ausgegeben wird, ist wahrscheinlich unecht. Sie hat keinen künstlerischen Wert[22]).

Schon von Anfang an zeigte Chopin die ihn immer auszeichnende Selbstkritik. Unter diesen Jugendwerken finden sich einige schon ziemlich wertvolle Stücke. Die meisten wären von einem jungen Durchschnittsmusiker ohne Anstand veröffentlicht worden und hätten ihm wahrlich keine Schande gemacht. Chopin ließ davon nicht ein Stück drucken. Es waren 4 Polonäsen, 1 Rondo für zwei Klaviere, mehrere Variationenwerke, ungefähr 10 Walzer, 12 Lieder, eine Anzahl Masurkas und Ekossäsen u. a.

Die Sonate op. 4 hatte Chopin veröffentlichen wollen, allein der Wiener Verleger Haslinger druckte sie nicht, und so wurde sie erst nach Chopins Tode veröffentlicht. Sie hätte Chopin auch schwerlich viel Lob eingetragen, denn sie gehört zu den unverdaulichsten seiner Werke. Chopin selbst sah später diesen Jugendversuch nicht als seiner würdig an. Massig, schwerfällig, ungewandt und wenig bedeutend in der Erfindung erscheinen die beiden breit angelegten äußeren Sätze, doch fehlen auch hier nicht einige Stellen von großem Schwung. Das Minuetto — in der Haydnschen Art, mit polnischen Brocken versetzt — ist unpersönlich, dagegen interessiert der langsame Satz durch den Rythmus: er steht durchweg im $^5/_4$ Takt und weist wenigstens entfernt auf den späteren Chopin hin.

Erstaunlich ist dagegen das noch früher geschriebene Rondo op. 1. Der 15jährige Komponist schreibt wie ein alter Praktikus für das Instrument, schafft ein Werk, das den besten Stücken von Hummel und Field ebenbürtig ist. Gibt er aus Eigenem noch nicht viel bedeutendes, so ist er doch immerhin fern davon, nur nachzuahmen. Als frischer und natürlicher Ausdruck des noch unentwickelten jugendlichen Empfindens ist diese Musik die Arbeit eines echten Künstlers. Das Rondo ist dem Rektor des Lyzeums, Dr. Samuel Bogumil Linde, gewidmet, der häufiger Gast im Chopinschen Hause war. Robert Schumann schreibt darüber an seinen künftigen Schwiegervater Wieck:



Chopin im 17. Lebensjahre

(11. Jan. 1832). „Chopins erstes Werk (ich glaube sicherlich, daß es das zehnte ist) ist in meinen Händen; eine Dame möchte sagen, daß es recht hübsch, recht pikant sei, fast moscheleisch. Doch glaub ich, Sie werden's Claran einstudieren lassen, denn Geist ist die Fülle darinnen und wenig Schwierigkeiten. Daß aber zwischen diesem und Opus 2 wenigstens zwei Jahre und zwanzig Werke liegen, behaupt' ich bescheiden."

Das op 2, Variationen über die Melodie: „Là ci darem la mano", aus Mozarts Don Giovanni mit Orchesterbegleitung, Wojciechowski gewidmet, hatte im Jahre 1831 Schumanns Enthusiasmus im höchsten Grade geweckt. Mit dem Aufsatz „Ein Werk 2", eröffnete Schumann die Reihe der Davidsbündleraufsätze in der „Allgemeinen Mus. Zeitung". Er ist ein so merkwürdiges Dokument, gleich bezeichnend für Schumanns herrliche Art der positiven Kritik, wie für den erstaunlichen Eindruck, den Chopins erste Werke machten, daß er hier wenigstens auszugsweise wiedergegeben sei:
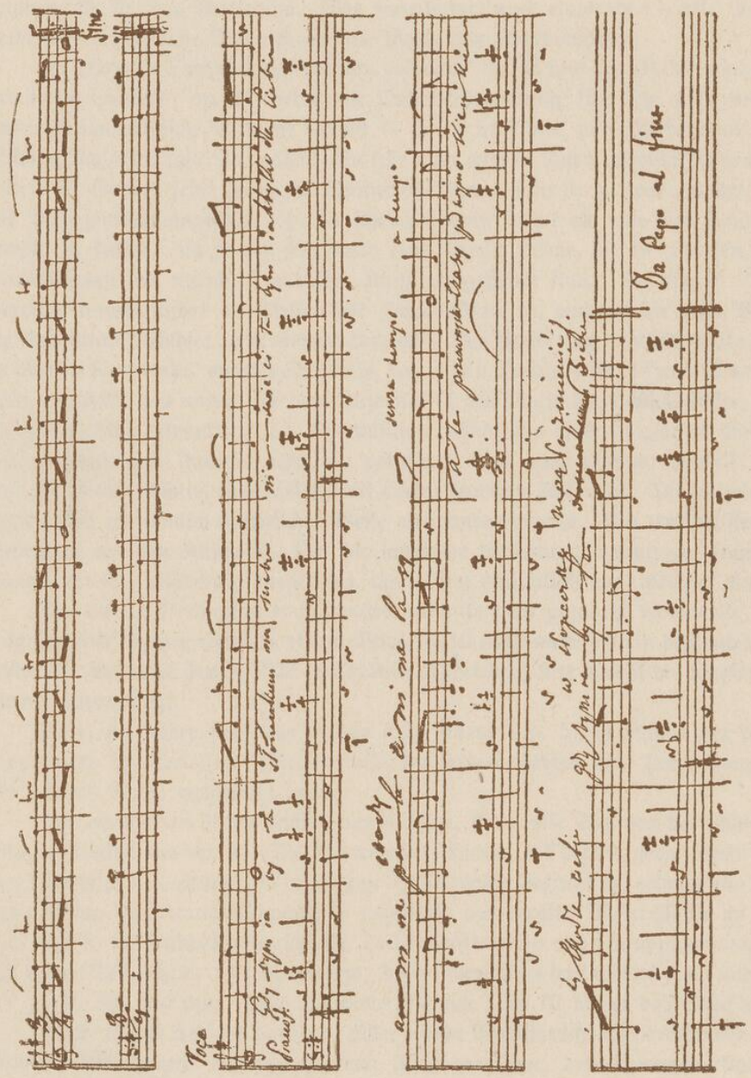
„Hut ab, ihr Herren, ein Genie," so lautet Schumanns Willkommengruß. „.... Hier war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozarts „Là ci darem la mano" durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's", meinte Florestan. Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber: es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaus-

hebt. Freilich bestand Florestans ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte avec acc. d'Orchestre par Frédéric Chopin, Oeuvre 2"

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2", und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war, als: „Ja, das ist einmal wieder was Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — so entstand freilich eine Szene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus — nun bringt mir nur den Chopin einmal her." Wir versprachen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sofa liegend und die Augen geschlossen. „Chopins Variationen," begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß," fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — kannst du dich auf Leporellos Terzensprünge besinnen? — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere, — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das gibt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst du davon? — Eusebius spielte sie ganz rein — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Teil wiederholen läßt) aus B-Moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt — schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Oboen und Klarinetten zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B-Dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber alles nichts gegen den letzten Satz — hast du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen. Leporellos Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt." Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei diesem Schluß. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwinde, so trete ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt. „Nun erwache aber auch du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!" — „Herzens-Florestan", erwiderte ich, „diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjektiv sind; aber so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft." Hierauf entschliefen wir."

In dem nämlichen Heft, zugleich mit Schumanns Artikel, erschien noch eine ziemlich absprechende Kritik eines „alten Musikers". Gegen Schumanns Hymnus halte man die vernichtende Kritik des Berliners Rellstab in der Iris; Wiecks lobende, aber etwas nüchterne Besprechung erschien im Jahre 1832 in der Caecilia. Sieht man das Stück weder mit Schumanns, noch mit Rellstabs Augen an, so erscheint es als eine über-



Handschrift eines polnischen Liedes von Chopin

Leichtentritt: „Chopin" (Berühmte Musiker, Bd. XVI)

Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) G. m. b. H. Berlin W 35

aus originelle und phantasievolle Improvisation über das Mozartsche Thema. Die Fülle der geistreichsten Verzierungen und Arabesken, überraschend neuer und glänzender Passagen allein zeigt einen unvergleichlichen Kenner der Klaviatur an. Man darf nicht an Beethovensche Variationenkunst bei diesem Stück denken, eher an Mozarts mehr ornamentale Art des Variierens. Was man immer auch einwenden dürfte: das Werk bleibt eine erstaunliche Talentprobe des 18jährigen Komponisten.

Die „Grande Fantaisie sur des airs polonais" op. 13 und der „Krakowiak, Grand Rondo de Concert" op. 14, beide mit Orchesterbegleitung, sind sehr nahe verwandt. Das national-polnische Element kommt in ihnen kunstloser zum Ausdruck als in den späteren Ma'urkas und Polonäsen. So sehr man auch in ihnen reizende Züge in Fülle findet, als Ganzes fehlt ihnen die künstlerische Form, sind sie zu locker gefügt, zu viel mit Passagenwerk angefüllt. Op. 13 scheint Chopin später als eine Art Schöpfquelle benutzt zu haben. Es finden sich darin eine Anzahl Keime, die in späteren Meisterkompositionen mit unendlich größerer Kunst ausgestaltet sind. So klingen Teile der Berceuse unverkennbar an Stellen der Introduktion an, auch an die erste Variation der Andantino-Melodie: „Júz miesiac zaszedl". Das Presto nach dem Allegretto „Thème de Charles Kurpinski" enthält ein Motiv, das in den Préludes Nr. 16 und 18 verwendet wird, im Molto più mosso vor dem Kujawiak ist das Motiv der C-Moll-Etüde (op. 25, Nr. 12) deutlich erkennbar. Die Komposition besteht aus einer langsamen Einleitung, daran anschließend Fantasie über ein polnisches Lied „Júz miesiac zaszedl", darauf über Kurpinskis Motiv, und schließt mit einem feurigen Kujawiak. Die einzelnen Abschnitte sind in ziemlich äußerlicher Weise aneinander gereiht. Am wertvollsten ist die Einleitung und der Kujawiak. Op. 14: langsame Einleitung, darauf ein Kujawiak in Rondoform sehr weitläufig ausgeführt, interessiert musikalisch noch weniger als op. 13.

Auf die „Introduction et Polonaise brillante pour piano et violoncelle" (op. 3) paßt Chopins eigenes Urteil in einem Brief, sie sei nicht mehr als ein brillantes Salonstück. Die Polonäse wurde 1829 in Antonin geschrieben, kurz darauf die langsame Einleitung hinzugefügt.

Sehr viel höher steht das Rondo à la Mazur (op. 5), gewidmet der Komtesse Alexandrine de Moriolles. Für Mariolka, die seinem Herzen nahe stand, mag Chopin schon etwas Gutes ausgesucht haben.

Wie verschieden ist der leichte, durchsichtige, klangvolle Satz von der schülerhaften Schwerfälligkeit des op. 4! Die Vortragsbezeichnungen Chopins geben einen Begriff vom Charakter des Stückes. Vivace, pp, leggiermente beginnt es, scherzando setzt das Nebenthema ein, tranquillamente e cantabile das zweite Masur-Motiv in B-Dur, doch fehlt in der Entwicklung nicht ein Takt dolentemento und ein appassionatamento Im letzten Teil geht es sehr lebendig zu, doch unversehens tritt wieder p ein und sempre più piano bis zum ppp. Eine glänzende Passage f bis fff bringt das Stück zu Ende.

Niecks urteilt treffend darüber: „Wer würde Chopin nicht wiedererkennen an dem unbeschreiblich süßen, einschmeichelnden Fluß der Töne, den schlangenartigen Windungen der melodischen Linie, den breit auseinandergelegten Akkorden, den chromatischen Fortschreitungen, an der Art, wie er die Harmonien in ihre Bestandteile zerlegt und diese miteinander verkettet."

Das Trio op. 8 ist das einzige Kammermusikwerk Chopins geblieben, abgesehen von der Cello-Sonate op. 65. Es ist zwar als Trio mit den Stücken seiner Art von Beet-

hoven und Schubert nicht zu vergleichen, ist aber nichtsdestoweniger als Arbeit eines 18jährigen Jünglings sehr bemerkenswert und dürfte sich auch jetzt noch gelegentlich hören lassen. Der schwächste Satz ist das ziemlich konventionelle Adagio. Im ersten Satz finden sich immerhin einige Stellen, die sofort in die Augen springen, so z. B. die zweite Hälfte der Durchführung. Das Scherzo ist durchwegs sehr graziös, in der Linienführung elegant. Das Finale ist ein brillantes Rondo. Der Violinpart ist zwar leicht, aber ziemlich undankbar geschrieben. Chopin scheint das Instrument nicht gut gekannt zu haben, und hielt sich ängstlich beim einfachsten. Die Chopinsche Phantasie ist hier erheblich eingedämmt. Schumanns übertrieben enthusiastische Besprechung des Trios ist nur dann verständlich, wenn man an den damaligen Tiefstand der Kammermusik denkt. Das Werk wurde 1828 und 29 geschrieben. Es ist dem Fürsten Radziwill gewidmet.

Die „17 Chants polonais" (op. 74) sind die einzige Vokalmusik, die von Chopin bekannt geworden ist. Chopin hatte im Laufe der Jahre eine beträchtliche Anzahl von polnischen Liedern geschrieben. Viele davon sind verloren gegangen. In der Korrespondenz finden sich mehrfach Hindeutungen auf unbekannte Lieder. Aus den Briefen der Miß Stirling (von Karlowicz veröffentlicht) ist ersichtlich, daß nach Chopins Tode eine Anzahl Chopinscher Melodien im Besitze von Chopins Freunden Franchomme und wahrscheinlich auch Grzymala waren. Jedoch fehlte den meisten die Klavierbegleitung. Ins Album der Gräfin Potocka soll Chopin auch Lieder geschrieben haben. Die Lieder des op. 74, von Fontana aus dem Nachlaß herausgegeben, sind auf Texte von Witwicki, Zaleski und Mickiewicz komponiert. Der Dichter des Liedes Nr. 9 ist nicht genannt. Eine deutsche Bearbeitung von Ferd. Gumbert ist bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Ein beträchtlicher Teil der Lieder geht noch in die Warschauer Zeit zurück. Der Verkehr mit den Literaten legte es nahe, daß Chopin zu ihren Gedichten Musik machte. Aus der Zeit 1829—1831 stammen sicher: Nr. 1, 4, 5, 6, 10. Einige sollen in Wien entstanden sein, nämlich Nr. 3, 7, 15, 16[22a]). Fast alle Lieder sind Strophenlieder mit ganz einfacher Begleitung, volkstümlich im Ton. Einige darunter bieten kaum etwas besonders Bemerkenswertes; um Nr. 6, 7, 8, 12 z. B. zu erfinden, war nicht gerade ein Chopin vonnöten. Der Tanzrhythmus spielt hier eine wichtige Rolle. Eine Anzahl der Lieder sind gesungene Masurkas. Als die besten erscheinen:

Nr. 2. Ein zartes Frühlingslied; merkwürdigerweise vorwiegend in Moll, eine Schalmeienmelodie über einem sich immer wiederholenden Baß. Von schöner Lokalfarbe die übermäßige Quarte E anstatt Es bei der Wendung nach B-Dur.

Nr. 3. „Trübe Wellen" mit dreitaktigen (anstatt wie gewöhnlich viertaktigen) Perioden.

Nr. 4. Die „Hulanka" des Witwicki, ein ausgelassenes Trinklied.

Nr. 9. „Eine Melodie". Weniger volkstümlich; durch harmonische Feinheiten auffallend; in der Art eines Arioso-Rezitativs. Anfang in G-Dur, Schluß in C-Moll, in der Mitte starke Ausweichungen E, As, Des-Dur, Des-Moll.

Nr. 10. „Reitersmann vor der Schlacht", mit kunstvoll durchgeführter, tonmalerischer Begleitung. Trompetensignale hört man, das Stampfen des Rosses; von besonderer Wirkung der Schluß: Unerwarteter Übergang von F-Moll nach F-Dur bei den Worten „Nun in Gottes Namen, auf zu Kampf und Glück", und darauf sehr wirksame Überleitung nach As-Dur. Im Nachspiel sieht man den Reiter mit verhängten Zügeln davonsprengen.

Nr. 14. „Das Ringlein". Im langsamen Masur-Rhythmus. Mit geringeren Mitteln, als hier verwendet sind, kann man wohl kaum künstlerische Wirkung erzielen. Der Umfang der Melodie geht nicht über eine Septime hinaus, dazu wird noch die nämliche Phrase mehreremal hintereinander wiederholt.

Nr. 15. „Die Heimkehr" (eigentlich „Der Bräutigam"). Das Brausen des Sturmes wird in Vor- und Zwischenspielen einfach aber wirksam geschildert. Offenbar mit Gedanken an Constantia geschrieben.

Nr. 16. Litauisches Lied". Vielleicht das wertvollste Lied der ganzen Sammlung. Schön in der Melodie, wirksam im Aufbau, teilweise dialogartig.

Einen höheren Aufschwung, als in allen genannten Stücken nimmt Chopin in den beiden Konzerten. Sie gehören jedoch, wie alle größeren Werke, in denen Chopin das Orchester hinzugezogen hat, zu den weniger gut gelungenen. Einmal war es ihm nicht gegeben, sich in großen symphonischen Formen natürlich zu bewegen, und dann hatte er für die Funktionen des Orchesters wenig Verständnis. Sein Orchestersatz ist sogar dermaßen ungeschickt, daß die Begleitungen zu den Konzerten von Klindworth, Tausig u. a. ganz neu instrumentiert worden sind und jetzt fast nie in ihrer ursprünglichen Fassung gespielt werden. Nichtsdestoweniger enthalten die Konzerte im einzelnen Gedanken von hinreißender Schönheit, finden sich auch in ihnen nach Liszts Ausdruck „des morceaux d'une surprenante grandeur", konnte Schumann ausrufen: „Was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert?"



Chopin

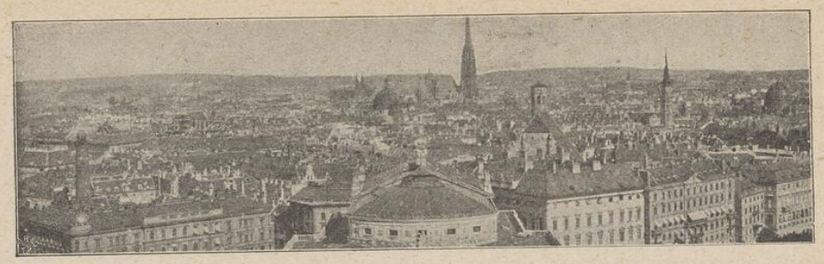
In den Konzerten ist das Klavier bei Chopin wie bei Hummel und Field durchaus die Hauptsache. Das Orchester spielt daneben eine untergeordnete Rolle. Nur zu Anfang und in der Mitte des Satzes sind ihm längere Tutti-Stellen zuerteilt. Von einer symphonischen Gegenüberstellung des Orchesters und Klaviers im Beethovenschen Sinne kann hier kaum die Rede sein. Besonders die sogenannten Durchführungsteile sind inhaltlich ziemlich dürftig; sie bestehen aus langen Passagenreihen des Klaviers gegen eine ziemlich uninteressante Verarbeitung der Hauptmotive im Orchester. Sie sind äußerlich hineingeflickt, nicht wie bei Beethoven eine Krönung des architektonischen Aufbaues. Der wesentliche Inhalt der ersten Sätze in Chopins Konzerten beschränkt sich auf das zweite Viertel des Satzes. Vom Eintritt des Klaviers nach dem ersten Orchestertutti bis zum zweiten Tutti vor der Durchführung möge man aufhorchen: da singt und klingt es, da lockt und schmeichelt es in holden Tönen.

Die Anlage der ersten Sätze ist in beiden Konzerten eine auffallend gleichartige. Nach dem Abschluß des langen Orchestertutti tritt das Klavier mit einer energischen Intrada ein, die sich besänftigend zum Hauptthema neigt: in beiden Fällen einer gedehnten weichen Kantilene. Das Seitenthema, durch prächtig klingende Passagen eingeleitet, ist wiederum eine Kantilene. Beethoven legt seine Sonatensätze in der Regel anders an: er setzt Hauptthema und Seitensatz in viel schärferen Kontrast, läßt etwa das erste Thema mehr rhythmisch, das zweite mehr melodisch interessant erscheinen. Chopin bringt eigentlich nur zwei zweite Themata und verliert an Plastik des Aufbaus erheblich. Freilich sind die vier Kantilenen Chopins dafür von einer berückenden Schönheit, so daß man sich willig ihrem Zauber hingibt und an dem Mangel der Konstruktion weniger

Anstoß nimmt. Der zweite Satz des E-Moll-Konzerts, die Romanze, ist von echt Chopinscher Süße. In einem Brief an Wojciechowski (17. April 1830) schreibt Chopin darüber: „Das Adagio ist in E-Dur, in romantischer, ruhiger, teilweise melancholischer Stimmung gehalten. Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mond durchleuchteten Frühlingsnacht." Bei den Wiederholungen des Themas beachte man die immer reichere Verzierung; von besonders schöner Klangwirkung ist der letzte Teil, vom Wiedereintritt des E-Dur nach dem As-Dur-Teil in der Mitte: ein feines Gespinnst glitzernder Fäden wird über die Melodie geworfen, die jetzt im Orchester erscheint. Man vergleiche die Ornamentik dieses Teils mit gewissen Partien aus Liszts Transkription des Wagnerschen Spinnerliedes, die auffallend ähnlich sind. Der Schlußsatz ist ein weit ausgeführtes Rondo. Hier kommt zum erstenmal im ganzen Konzert die Rhythmik zu vollem Recht. Die Hauptthemata sind im Charakter scharf voneinander geschieden. Überaus graziös und elastisch setzt das erste scherzando-Motiv ein. Ungemein pikant ist das zweite Hauptthema mit seinen merkwürdig verschobenen Akzenten, seiner Verkürzung (6 Takte anstatt 8). Das reizvollste Spiel wird im Verlauf des Satzes mit ihm getrieben. Bald erscheint es piano, dann anders phrasiert forte, oder dolcissimo. Der ganze Satz ist von lachendem Frohsinn erfüllt.

Das zweite Konzert in F-Moll (der Entstehung nach das frühere) ist dem ersten inhaltlich noch überlegen. Sein erster Satz ist thematisch dem des ersten zum mindesten gleich, aber weniger weitschweifig, in der Konstruktion ihm vorzuziehen. Der zweite Satz, larghetto, ist eins der Stücke von „surprenante grandeur", von denen Liszt spricht. Constantia Gladkowska inspirierte das Stück: „In Gedanken bei diesem holden Wesen, komponierte ich das Adagio in meinem neuen Konzerte und heute früh den Walzer, den ich Dir mitschicke[23])." Manches mag Chopin in diese Stücke hineingeheimnist haben wie die folgende Stelle dieses Briefes an Wojciechowski beweist: „Schenke der mit † bezeichneten Stelle Deine Aufmerksamkeit, davon weiß niemand außer Dir", und „Wie glücklich würde ich sein, wenn ich Dir meine neuesten Kompositionen vorspielen könnte, mein Teurer". Liszt berichtet, daß Chopin für dies Stück immer eine besondere Liebe gehabt habe; Schumanns Ausspruch darüber ist schon zitiert worden. In der Tat ist dieser Satz von einer Poesie, die nicht nur weit über das hinausgeht, was Chopin vorher gelungen war, sondern auch über das meiste, was er bis in die dreißiger Jahre hinein schuf. Man erinnere sich bei diesem Stück der Briefstellen, wo Chopin von seiner heimlichen Liebe spricht: Die aus der Höhe herabschwebende Hauptmelodie mit ihren zarten Konturen, ihrer wunderbaren Innigkeit, den ekstatischen Trillerketten, den köstlichen Auszierungen bei der Wiederholung, und dann wieder die dumpf grollenden, sich schmerzvoll aufbäumenden Oktavengänge im Mittelsatz, der mächtige Aufschwung in der Mitte, die prachtvolle Rückleitung des ersten Themas, wie Balsam auf Wunden geträufelt — hier ist ein Stück intensiven Lebens künstlerisch vollendet gestaltet.

Das Rondo ist an Grazie, an Rundung der Konturen und köstlichem Wohllaut dem Rondo des E-Moll-Konzertes noch voran. Liebliche Bilder gaukelt es vor. „Semplice ma grazioso" beginnt ein karessierendes Thema. Als zweites Hauptthema ist eine entzückende As-Dur-Masurka mitten hineingeschoben. Gegen den Schluß hin hebt es sich schwungvoll und feurig. Nicht wild, aber in jauchzender Freude schließt das Stück.



Wien

Zweite Reise nach Wien

Am 2. November 1830 hatte Chopin Warschau verlassen. In Kalisch an der preußischen Grenze schloß sich ihm sein Freund Titus Wojciechowski an, und die beiden reisten miteinander nach Wien. In Breslau hielten sie sich vom 6.—10. November auf. Von seiner Wohnung in der „Goldenen Gans" eilte Chopin sofort ins Theater. Von früher her war er mit dem Kapellmeister Schnabel bekannt, der sich sehr aufmerksam erwies. Schnabel führte ihn in die „Ressource" ein, den Mittelpunkt des sehr regen gesellschaftlichen Musiklebens in Breslau. Als Chopin mit Schnabel eintrat, fand gerade die Probe zu einem Konzert statt, in dem ein Referendar Hellwig das Es-Dur-Konzert von Moscheles spielen sollte. Der junge Referendar verlor jedoch allen Mut, als Chopin selbst das Klavier probierte, und so kam es, daß am Abend Chopin an dessen Stelle spielte, und zwar die Romanze und das Finale des E-Moll-Konzerts und eine Improvisation über ein Thema aus der „Stummen von Portici". Von den Breslauer Musikern, deren Bekanntschaft er machte, waren die bemerkenswertesten der Organist Köhler und dessen Schüler Adolph Friedrich Hesse, der später als Orgelspieler berühmt wurde.

Am 12. November trafen die Freunde in Dresden ein. Durch Fräulein Pechwell, die ihm von früher her bekannt war, wurde Chopin beim Hofrat Kreyssig in einer musikalischen Soiree eingeführt. Sein Bericht ist amüsant:

„Der Hausherr führte mich in einen Saal, in dem an acht großen Tischen eine Menge Damen saßen. Das Funkeln von Diamanten fiel mir nicht in die Augen, dagegen flimmerten in bescheidenem Glanze eine Menge von stählernen Stricknadeln, die sich unaufhörlich in den fleißigen Händen der Damen bewegten."

In der Hofkirche hörte er eine Messe von Morlacchi, in der die berühmten Sopranisten Sassaroli und Tarquinio sangen, und der „unvergleichliche Rolla" Violine spielte, an einem anderen Tage eine Messe des Baron Miltitz, worin außer den italienischen Sängern die Cellisten Dotzauer und Kummer glänzten. Klengel versuchte ihn zu einem Konzert zu bewegen, doch Chopin lehnte höflich ab. Nach Hause schrieb er darüber wieder ganz geschäftsmännisch:

„Ich glaube, Dresden kann mir weder viel Ruhm noch viel Geld einbringen, und ich habe keine Zeit zu verlieren."

Trotzdem fand er Zeit, sich eine Woche lang ununterbrochen feiern zu lassen und sich von allen einflußreichen Persönlichkeiten Empfehlungsschreiben zu holen. Mit der

polnischen Kolonie stand er auf bestem Fuße. Bei der Gräfin Dobrzycka, Oberhofmeisterin der Prinzessin Augusta, traf er die Prinzessin, wie auch die Schwägerin des Königs, die Prinzessin Maximilian. Die beiden Damen waren von seinem Spiel so entzückt, daß sie ihm Empfehlungsschreiben an die Königin beider Sizilien in Neapel und die Fürstin Ulasino in Rom schickten. Für seine beabsichtigte italienische Reise sorgte er auch sonst gut vor und ließ sich Schreiben an die Herzogin von Lucca und die Vizekönigin von Mailand, auch an den berühmten Sänger Rubini mitgeben.

Über Prag ging die Reise weiter nach Wien, wo Chopin Ende November 1830 eintraf. Sein Plan ging dahin, in Wien einige Konzerte zu geben und dann nach Italien zu gehen. Nach den Triumphen des ersten Wiener Aufenthaltes stellte er sich die Sache recht einfach vor. Aber trotz eines Aufenthaltes von 8 Monaten in Wien und trotz der besten gesellschaftlichen Verbindungen gelang es ihm diesmal nicht, auch nur annähernd soviel Aufmerksamkeit zu erregen, wie vor zwei Jahren. Zu einem eigenen Konzert kam es vorerst überhaupt nicht, erst mehr als vier Monate nach seiner Ankunft konnte er in einem Konzert der Sängerin Garzia-Vestris neben acht anderen Künstlern mitwirken, und ein eigenes Konzert, zu dem er noch viel später gelangte, wurde so wenig beachtet, daß darüber in den Zeitungen der Zeit fast nichts Bestimmtes zu lesen ist. Die Ursachen dieses unverdienten Mangels an Erfolg sind leicht zu erkennen; teilweise sind die Verhältnisse schuld daran, teilweise Chopin selbst. Er weigerte sich diesmal, wieder gratis zu spielen, und so kamen seine Verhandlungen mit dem damaligen Direktor des Kärtnertortheaters, dem ehemaligen Tänzer Duport, zu keinem Resultat. Obschon ihm die Musiker nach wie vor äußerlich freundschaftlich begegneten, mochte vielleicht doch die Furcht vor einem Konkurrenten viele abgehalten haben, sich zu seinen Gunsten zu bemühen. Vor zwei Jahren war Chopin ein unbekannter Gast gewesen, jetzt war seine Leistungsfähigkeit bekannt, er hätte leicht ein Rivale werden können. Überdies waren die Gemüter, besonders der Polen, erregt durch den polnischen Aufstand, schließlich kam im Sommer 1831 die Furcht vor der Choleraepidemie hinzu.

Das größte Hindernis aber war Chopins Mangel an Energie, seine Unentschlossenheit, die ihn unfähig machte, mit Schwierigkeiten zu kämpfen und sie zu überwinden. Gar zu leicht wird er mutlos. Jede kleine Enttäuschung ist ihm ein beinahe unüberwindliches Hindernis. Er selbst gesteht in einem Brief an seinen Freund Matuszynski:

„Du weißt, daß ich ein unentschlossenes Wesen bin."

In einem Briefe an Elsner vom 26. Januar 1831 heißt es:

„Von allen Seiten stoße ich jetzt auf Hindernisse; nicht nur, daß eine Reihe der miserabelsten Klavierkonzerte die Musik gänzlich ruiniert und das Publikum mißtrauisch macht, auch alles, was in Polen vorgegangen ist, hat ungünstig auf meine Lage eingewirkt."

An anderer Stelle desselben Briefes schreibt er:

„Von dem Tage, wo ich von den schrecklichen Ereignissen in unserm Vaterland hörte, hat mich nur der eine Gedanke der Angst und Sehnsucht nach demselben und den teuren Meinigen erfüllt."

Seine Unentschlossenheit geht so weit, daß er in einem Brief an Matuszynski (gegen Weihnachten 1830) schreibt:

„Rate mir, was ich tun soll. Frage bitte die Person, die mich in Warschau stets so mächtig beeinflußt hat, und schreibe mir deren Meinung, nach dieser will ich handeln."

In demselben Briefe:

„Was soll ich tun? Die Eltern lassen mir freien Willen; ich wünschte, sie gäben mir Vorschriften. Soll ich nach Paris? Hier raten mir meine Bekannten, noch zu warten. Soll ich heimkehren? Hier bleiben? Mich töten? An Dich nicht mehr schreiben?"

Das Orakel in Warschau ist natürlich Constantia Gladkowska. Sie beherrschte noch immer Chopins ganzes Fühlen und Denken, wie aus leidenschaftlich erregten Ergüssen an Matuszynski hervorgeht. Trostlose Melancholie spricht aus den folgenden Worten:

„Leben oder Sterben ist mir ganz gleich. Den Eltern sage nur, daß ich sehr froh sei und daß es mir an gar nichts fehlt, daß ich mich herrlich unterhalte und mich nie einsam fühle. Wenn sie über mich spotten sollte, so sage ihr dasselbe; wenn sie aber freundschaftlich nach mir fragt, Besorgnis um mich zeigt, so flüstere ihr zu, sie möge sich beruhigen; aber füge auch hinzu, daß ich mich fern von ihr überall vereinsamt und unglücklich fühle." — „Sage ihr, so lange mein Herz schlägt, werde ich nicht aufhören, sie anzubeten. Sage ihr, daß sogar nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füße gestreut werden soll."



Chopin im Alter von 22 Jahren

Dennoch ist er zaghaft der Geliebten gegenüber:

„Ich schriebe ihr selbst, ja ich hätte es schon längst getan, um mich von meinen Qualen zu befreien; aber — wenn mein Schreiben an sie zufällig in fremde Hände fiele, könnte es ihrem Rufe vielleicht nachteilig werden?! Darum sei Du mein lieber Dolmetsch."

Er fürchtet sich davor, von der Geliebten direkt ein möglicherweise kaltes Wort zu empfangen; so lange er nur indirekt durch den Freund mit ihr in Verbindung steht, bleibt ihm eine Gewißheit erspart, kann er „hangen und bangen in schwebender Pein".

Solche erregten Äußerungen kontrastieren seltsam mit dem heiteren Ton, der seine Briefe an die Eltern kennzeichnet. Vor diesen sind seine Gefühle für Constantia ein Geheimnis. Wenn man von der endlosen Reihe der Gesellschaften erfährt, die er besucht, von den vielen Konzerten, Belustigungen, Ausflügen, dem bequemen Faulenzerleben liest, das er acht Monate in Wien führte, dann will es fast scheinen, als ob der Schmerz nicht so tief war, manchmal nur ein plötzlicher Anfall von Melancholie, veranlaßt durch irgendein geringfügiges äußeres Ereignis, das von seinem leicht erregbaren Naturell in hundertfacher Vergrößerung empfunden wurde. Ein solches Ereignis war beispielsweise die Abreise seines Freundes Titus Wojciechowski, der beim Ausbruch der Revolution sofort nach Hause eilte, um für sein Vaterland zu kämpfen. Chopin hatte die Absicht, seinen Freund zu begleiten, und gab diesen Plan erst auf dringendes Bitten der Eltern auf. Aber kaum war Wojciechowski fort, so wurde Chopin von so großem

Heimweh erfaßt, daß er dem Freunde nachfuhr und mit ihm nach Warschau gereist wäre, wenn er ihn nicht vergebens verfolgt hätte, — er konnte ihn nicht mehr einholen.

„Öfters laufe ich auf die Straße und suche Hans oder Titus. Gestern wollte ich schwören, daß ich letzteren von hinten gesehen, und schließlich war es ein verdammter Preuße“,

heißt es einmal — die Deutschen und besonders die Preußen werden von Chopin oft hart mitgenommen. Doch wie zur Entschuldigung fährt er fort:

„Hoffentlich geben Euch diese Ausdrücke keine schlechte Meinung von meiner in Wien erlangten Bildung. Man hat hier keine besonders gewählten Redensarten.“

Nun zu Chopins Erlebnissen in Wien nach außen hin, seiner Tätigkeit, den Bekanntschaften, die er machte und ähnlichem. Die ersten Briefe nach der Ankunft sind sehr heiter, mit allerlei Nichtigkeiten angefüllt. Die erste Mitteilung betrifft das vorzügliche Essen im „Wilden Mann“, dann wird die Schönheit der Wiener Mädchen gepriesen. Der Schluß des Briefes lautet:

„Gesund bin ich wie ein Löwe und die Leute behaupten, daß ich dicker geworden bin. Im ganzen geht es mir gut und ich hoffe mit Gott, der mir Malfatti zum Beistand geschickt hat — o prächtiger Malfatti! — daß es noch besser werden wird.“

Von Malfatti wird weiter unten noch zu berichten sein. Eine geschwollene Nase verhinderte unsern Chopin leider, mehrere vornehme Gesellschaften zu besuchen. Einen Bankier, der ihn gönnerhaft von oben herab behandelte, setzte er in Verlegenheit, indem er beiläufig einen ihm mitgegebenen Brief vom Großfürsten Konstantin an den russischen Gesandten erwähnt. Die elegante Wohnung von drei Zimmern im dritten Stock am Kohlmarkt, das gemeinsame Quartier der Freunde, preist er als billig; der Mietspreis betrug 50 Gulden monatlich — für jene Zeit ein recht ansehnlicher Preis —, doch hatte ein englischer Admiral vor ihm darin gewohnt und die Eigentümerin war „eine schöne, verwitwete Baronin, die noch ziemlich jung und lange Zeit in Polen gewesen ist“. Hier hauste Chopin recht vornehm. Sein Tagewerk beschreibt er folgendermaßen:

„Nachmittags empfängt der Herr nicht — deswegen kann ich mit meinen Gedanken in Eurer Mitte sein. Frühmorgens weckt mich der unerträglich dumme Diener; ich stehe auf, bekomme meinen Kaffee und trinke ihn oft kalt, weil ich über meinem Spiel das Frühstück vergesse. Punkt 9 Uhr erscheint mein deutscher Sprachlehrer; dann schreibe ich meistens, worauf Hummel kommt (der Sohn des großen Pianisten), um an meinem Porträt zu arbeiten, während Nidecki (polnischer Pianist) mein Konzert studiert. Dabei bleibe ich in meinem bequemen Schlafrock bis 12 Uhr. Zu dieser Stunde kommt ein sehr würdiger Deutscher, Herr Leibenfrost, der hier am Gericht arbeitet. Ist es schön, so gehe ich mit ihm auf dem Glacis spazieren; dann speisen wir zusammen in einem Lokal „zur böhmischen Köchin“, wo die ganze akademische Jugend verkehrt; und endlich gehen wir, wie es hier Sitte ist, in eins der schönsten Kaffeehäuser. Hierauf mache ich Besuche, komme in der Dämmerstunde heim, werfe mich in Balltoilette und muß in die Soiree; heute da, morgen dorthin. Gegen 11 oder 12 Uhr (jedoch niemals später) kehre ich zurück, spiele, lache, lese, lege mich nieder, lösche das Licht aus, schlafe und träume von Euch.“

Dieser erfreuliche Bericht bildet den Schluß des schon zitierten Briefes an Matuszynski, dessen erster Teil die verzweifelten, trostlosen Ausbrüche enthält — allerdings ist der zweite Teil drei Tage später geschrieben.

An anderer Stelle heißt es:

„Diese ganze Woche habe ich nichts weiter getan, als meine Nase gepflegt, die Oper und Graff besucht; alle Tage nachmittags spielte ich, um meine steif gewordenen Finger wieder etwas in Gang zu bringen .... In dieser Woche habe ich drei ganz neue Opern gehört. Gestern Fra Diavolo, vor drei Tagen Titus nnd heute Wilhelm Tell.“

Nach einiger Zeit zog er aus dem dritten in den vierten Stock desselben Hauses. Einige Engländer mieteten ihm die Wohnung für 80 Gulden ab, im vierten Stock bezahlte er nur 20 Gulden.

„Der Profit von 60 Gulden ist auch nicht zu verachten.“ „Ihr sagt gewiß jetzt zu einander: der arme Schlucker sitzt unter dem Dache. Aber so ist es nicht, denn über mir ist noch ein Stockwerk ... Die Leute besuchen mich oft, selbst der Graf Hussarzewski steigt so hoch hinauf“,

heißt es weiter.

Die Bekanntschaften, die Chopin machte, waren zahlreich. Einer seiner wärmsten Freunde war Dr. Malfatti, Beethovens Arzt während der letzten Krankheit des Meisters. Auch mit Hummel kam er zusammen:

„Gestern war Hummel mit seinem Sohne bei mir. Der letztere hat jetzt mein Porträt bald vollendet; es ist so ähnlich, daß man es sich besser nicht vorstellen kann. Ich sitze in meinem Schlafrock mit einer inspirierten Miene, weiß aber nicht, weshalb mir der Maler durchaus diese gegeben hat. Das Porträt ist mit Kreide gezeichnet, in Quartformat und sieht aus wie ein Stahlstich. Der alte Hummel war außerordentlich höflich ....“



J. N. Hummel

Der stolze Kunstveteran Hummel besuchte den 20 jährigen Jüngling im vierten Stock!

Von jüngeren Musikern schätzte er den böhmischen Geiger Slawik am höchsten. Über diesen schreibt er:

„Sein Spiel gefiel mir ganz ausnehmend, so, wie nach Paganini noch niemand .... Slawik ist wahrlich ein großer, genialer Geiger.“ „Er spielt wie der zweite Paganini, aber als ein verjüngter, der den ersten mit der Zeit vielleicht noch übertreffen wird. Ich würde es selbst nicht glauben, wenn ich ihn nicht schon so oft gehört hätte ... Slawik bezaubert den Zuhörer und bringt ihm Tränen in die Augen.“ „Paganini ausgenommen, habe ich nichts ähnliches auf der Violine gehört. 96 Noten im Staccato nimmt er auf einen Bogenstrich! Es ist fast unglaublich.“

Dieser bedeutende junge Künstler starb schon 1833 im Alter von 27 Jahren. Über den Cellisten Merk schreibt Chopin: „Er ist der erste Cellist, den ich wirklich verehre.“ Sein op. 3 „Introduction et polonaise brillante pour piano et violoncelle“ ist Merk gewidmet. Auch Carl Maria von Bocklet, einer der besten Pianisten Wiens, der zu Beethoven und Schubert in Beziehungen gestanden hatte, verkehrte mit Chopin. Den Abbé Stadler, damals als Kirchenkomponist berühmt, lernte er kennen, verkehrte mit dem Musikschriftsteller und Kritiker Franz Kandler, erzählte von Aufführungen alter Gesangswerke im Hause des Musikhistorikers Kiesewetter.

Die Verleger Haslinger, Diabelli, Mechetti, Czerny, wohl auch Artaria kannte er persönlich. Schon hier fangen die Reibereien mit den Verlegern an, die dann später in Paris in seinen Briefen eine ständige Rubrik bilden. Haslinger hatte allerdings zu Anfang des Jahres 1830 Chopins op. 2, Variationen über Là ci darem la mano veröffentlicht, aber kein Honorar dafür gezahlt. Seitdem war keine Komposition von Chopin gedruckt worden.

„Herr Haslinger ist schlau, indem er mich höflich, aber auf listige, feine Weise dazu bewegen will, ihm meine Kompositionen gratis zu überlassen .... Vielleicht denkt er, daß, wenn er meine Kompositionen etwas en bagatelle behandelt, ich froh bin, wenn sie nur gedruckt werden; aber mit dem Gratis ist es jetzt vorbei; jetzt heißt es: bezahle, Bestie“,

schreibt er am 1. Dezember 1830. Ein andermal heißt es:

„Haslinger ist stets liebenswürdig, sagt aber kein Wort vom Verlegen."

Haslinger hatte auch seit 1828 das Manuskript von Chopins Sonate op. 4, die er aber erst nach dem Tode des Komponisten veröffentlichte, sicherlich auch ohne einen Heller dafür bezahlt zu haben. In einem später zu erwähnenden Brief aus Nohant vom Oktober 1845 kommt Chopin noch einmal auf Haslinger und diese Sonate zu sprechen. Mit Mechetti und dem Verleger Czerny (nicht zu verwechseln mit dem Klavierpädagogen) verhandelte Chopin wegen Publikation von Messen und einem Quartett Elsners.

An dem Musikleben Wiens nahm Chopin als Zuschauer lebhaften Anteil. Daß er ständiger Besucher in der Oper war, ist schon erwähnt worden. Im übrigen fand er jedoch nur wenig Gutes zu berichten. Die große Zeit war in Wien vorüber. Wo früher Haydn, Mozart, Beethoven Schubert gewirkt hatten, machte sich jetzt eine Schar mittelmäßiger Talente breit. Allerdings gab es zwei große Konzertvereinigungen, die „Concerts spirituels" und die „Gesellschaft der Musikfreunde", aber deren Veranstaltungen standen auf dilettantischer Höhe. Gyrowetz, Weigl, Kreutzer, Lachner, Stadler, alles Leute zweiten und dritten Ranges, standen jetzt obenan. Für die Pianisten hatte Chopin natürlich ein besonderes Interesse. Czerny wird oft erwähnt. Er fragte Chopin beim ersten Besuch:

„Hat fleißig studiert?" — „Er hat schon wieder eine Ouvertüre für acht Klaviere und 16 Spieler arrangiert und scheint darüber sehr glücklich zu sein",

heißt es über ihn.

Über Thalberg, später Liszts Rivalen, der damals allerdings noch nicht den Gipfel seines Ruhmes erreicht hatte, heißt es:

„Er spielt famos, ist aber nicht mein Mann. Er ist jünger als ich, gefällt den Damen, macht Potpourris über die „Stumme", spielt das forte und piano mit dem Pedal, aber nicht mit der Hand, greift Dezimen wie ich Oktaven und trägt Hemdenknöpfe mit Brillanten. Über Moscheles wundert er sich gar nicht; es ist also auch kein Wunder, daß ihm nur die tutti aus meinem Konzert gefallen haben. Er schreibt auch Konzerte."

Einmal war er mit Thalberg in der evangelischen Kirche, um den ihm von Breslau her bekannten Orgelspieler Hesse zu hören, der vor dem „ausgewähltesten Wiener Publikum" spielte. Über Lanner und Strauß und die Walzer-Verzückung der Wiener spricht er sich sarkastisch aus.

Sein gesellschaftlicher Verkehr in den vornehmen Salons war ein überaus reger. Da seine Berichte hierüber jedoch fast ausschließlich unbekannte Namen aufweisen, sei hier darüber nichts weiter gesagt. Nur Malfatti sei besonders genannt. In dessen prächtiger Vorstadtvilla verlebte Chopin schöne Stunden. Eine der anziehendsten Stellen aus den Briefen ist die Schilderung eines Festes bei Malfatti an dessen Namenstag. Zuerst schreibt Chopin von einer Überraschung, die Malfatti bereitet wurde durch den Vortrag des Quartetts aus Rossinis „Moses", „der das Prädikat parfait verdiente", mit Chopin selbst am Klavier. Darauf fährt er fort:

„Eine ansehnliche Menschenmenge stand auf der Terrasse des Hauses und hörte sich unser Konzert an. Der Mond schien wundervoll, die Fontänen stiegen wie Perlensäulen empor, der Duft der Orangerie erfüllte die Atmosphäre, — kurz es war eine bezaubernde Nacht, die Umgebungen herrlich! Jetzt will ich auch den Salon beschreiben, in dem wir uns befanden. Hohe, von oben bis unten geöffnete Fenster gehen auf die Terrasse, von der man einen prachtvollen

Überblick über ganz Wien hat. An den Wänden sind große Spiegel angebracht; die Beleuchtung war matt, desto größere Wirkung brachte aber das durch die Fenster fallende Mondlicht hervor. Der links an den Salon anstoßende Raum gibt mit seinen bedeutenden Dimensionen der ganzen Wohnung ein imposantes Gepräge. Der geistvolle Humor und die Höflichkeit des Wirts, die elegante und geniale Gesellschaft, die allgemein herrschende Heiterkeit und das vortreffliche Souper hielten uns sehr lange zusammen."

Doch nun zum Ergebnis der Wiener Reise. Es ist winzig genug. Nicht nur als Konzertgeber hatte Chopin keinen nennenswerten Erfolg gehabt, auch als Komponist leistete er während der acht Monate recht wenig, worüber man sich bei seinem Leben als großer Herr nicht zu wundern braucht. In den Briefen spricht er selten von seinen Kompositionen. Nur zweimal erwähnt er neue Stücke; am 21. Dezember 1830 schreibt er:

„Ich wollte den letzten von mir komponierten Walzer beilegen, ... aber ich habe nicht mehr Zeit, ihn abzuschreiben . . . . Die Masurkas muß ich auch erst kopieren lassen, — sie sind aber nicht zum Tanzen."

Auf welchen Walzer und welche Masurkas er sich bezieht, ist unbekannt. Noch einmal, im Juli 1831, heißt es: „Ich habe eine Polonäse geschrieben" (wahrscheinlich op. 22). Noch zweimal spricht er von Kompositionsplänen, die wohl niemals ausgeführt worden sind:

„Als ich ihn (Slawik) hörte, hatte ich Lust, nach meiner Wohnung zurückzukehren und Variationen für Klavier und Geige über ein Thema von Beethoven zu skizzieren . . . . Die Tränen, die mir bei diesem himmlischen Thema in die Augen traten, haben Deinen Brief benetzt."

Das andere Mal schreibt er mit Bezug auf seinen Landsmann Nidecki, der sein Konzert studierte:

„Wenn mir ein Konzert für zwei Klaviere so gelingt, daß ich damit zufrieden bin, wollen wir gleich öffentlich damit auftreten."

Endlich im Hochsommer 1831 entschloß er sich nach langem Hin und Her ernstlich zur Abreise. Mit der italienischen Reise war es jetzt vorbei, — der Aufstand war in Italien ausgebrochen, der Künstler hatte dort wenig zu erwarten. So fiel denn die Entscheidung für Paris. Bei den unruhigen Zeiten machte die Beschaffung eines Passes viele Schwierigkeiten, schließlich stellte sich noch Geldmangel an. Bei der Geldfrage muß kurz verweilt werden, weil ihre Behandlung durch Chopin auch auf den Menschen ein Licht wirft. Bei seiner vornehmen Lebensführung muß er viel Geld verbraucht haben Da er weder durch Konzerte noch durch seine Kompositionen Einnahmen hatte, auch keinen Unterricht erteilte, so war er vollständig vom Vater abhängig. In den Briefen des Vaters, die gerade von dieser Zeit an vorliegen, bildet die Ermahnung zur Sparsamkeit einen wesentlichen Bestandteil fast jedes einzigen Briefes; mit einer fast komisch wirkenden Beharrlichkeit kehrt dies Thema jedesmal wieder, begleitet von der Mahnung um Sorge für die Gesundheit.

Der Vater scheint das selbst gefühlt zu haben, denn einmal gleitet er mit einer humoristischen Bemerkung über sein Lieblingsthema hinweg: „Du siehst, daß ich meinen Refrain noch nicht vergessen habe." Es scheint, als ob die Verhältnisse des älteren Chopin nicht sehr gute waren, oft berichtet er über schwere Ausgaben und seine bescheidene Lebensführung. Demgegenüber ist Chopin selbst ziemlich sorglos, berichtet zwar oft nach Hause, daß er sehr sparsam sei, lebt aber nichtsdestoweniger herrlich und in Freuden und geht den Vater ziemlich häufig um Geld an. Einmal schreibt er ersichtlich mit Berechnung der elterlichen Gefühle in einem schmeichelnden Ton:

„Doch damit ich es nicht vergesse, ich werde wohl von Bankier Peter mehr Geld nehmen müssen, als der liebe Papa mir bestimmt hat. Ich bin sehr sparsam, aber Gott weiß, ich kann nicht anders, sonst würde ich mit einem fast leeren Beutel abreisen müssen. Gott behüte mich vor Krankheit; aber wenn mir etwas zustieße, könntet Ihr mir vielleicht Vorwürfe machen, daß ich nicht mehr genommen habe. Verzeiht mir, aber bedenkt, daß ich schon Mai, Juni und Juli von diesem Gelde gelebt habe, und daß ich jetzt mehr für mein Mittagessen zahlen muß als früher. Ich tue das nicht nur aus eigener Überzeugung, sondern folge auch dem guten Rat der anderen. Es tut mir sehr leid, daß ich Euch darum bitten muß, Papa hat schon mehr wie drei Groschen für mich ausgegeben; ich weiß auch recht gut, wie sauer das Geld zu verdienen ist. Glaubt mir, meine Teuersten, es wird mir schwerer, darum zu bitten, als es Euch ankommt, es mir zu geben. Der liebe Gott wird schon weiterhelfen, Punktum!“

Im Briefe vom 29. Juni 1831 erfahren wir, daß der Vater als Reisegeld 1800 poln. Gulden für ihn angewiesen habe und nun noch 1200 Gulden mehr schickt, so daß Chopin 3000 polnische Gulden in Händen hatte[24]).

Im Juni oder Juli reiste Chopin mit seinem Freund Kumelski von Wien[25]) über Linz und Salzburg nach München. Leider stehen aus den nächsten Monaten weniger Briefe zur Verfügung, so daß über die Einzelheiten von Chopins Ergehen weniger zu erfahren ist.

In München hielt er sich einige Zeit auf. Nach einem Bericht in der Zeitschrift „Flora“ vom 30. August 1831 hat Chopin in München im Saal der philharmonischen Gesellschaft mit anderen Künstlern (darunter der Klarinettist Bärmann jun.) konzertiert und bei dieser Gelegenheit sein E-Moll-Konzert und die Phantasie über polnische Volksmelodien gespielt.

Von München aus setzte Chopin seine Reise nach Stuttgart fort[26]). Dort erfuhr er von der Einnahme Warschaus durch die Russen. Was er dabei empfand, sagen uns nicht nur die Kompositionen, die mit diesem Ereignis im engsten Zusammenhange stehen, die sogenannte „Revolutionsetüde“ op. 10, Nr. 12, die Préludes in A-Moll und D-Moll, das H-Moll-Scherzo; auch eine Reihe von Tagebuchblättern (von St. Tarnowski mitgeteilt) aus Stuttgart lassen uns auf seinen Gemütszustand einen Blick werfen. So schreibt er z. B.:

„Die Vorstädte sind vernichtet, eingeäschert. Johann und Wilhelm (seine Freunde) sind wahrscheinlich auf den Wällen umgekommen. Den Marcel sehe ich in Gefangenschaft. Sowinski, diese treue Seele, in den Händen dieser Schurken. Paskiewicz, ein einziger Hund aus Mohilew, erobert die Sitze erster Monarchen Europas. Moskau herrscht über die Welt. Gott, lebst Du und rächst Dich nicht? Ist es Dir noch nicht genug der Moskauer Verbrechen? Oder bist Du etwa selbst ein Moskowiter? Mein armer Vater, mein braver Vater leidet vielleicht Hunger, meine Mutter hat vielleicht kein Geld für Brot, meine Schwestern sind vielleicht der Wut der rasenden Moskowiter Soldateska erlegen. O Vater, so einen Trost hast Du für Deine alten Jahre, o Mutter, arme, leidende Mutter, dafür hast Du die Tochter überlebt, um zu schauen, wie der Moskowiter über ihren Leib hinstürmt, um uns zu mißhandeln“ . . . .

Einige Tage später:

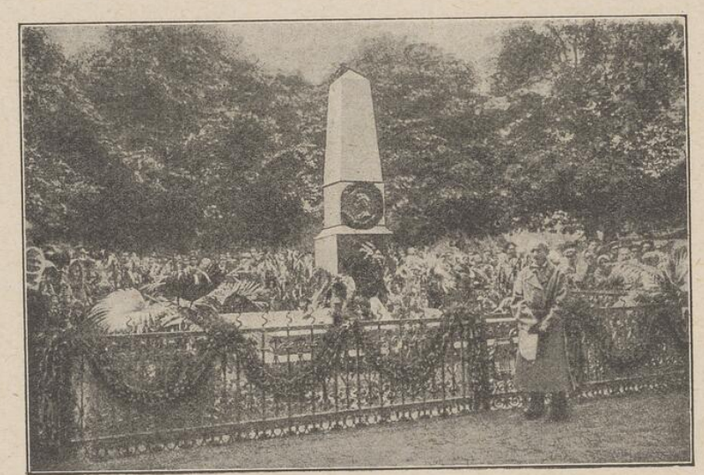
„Was geschieht mit ihr (Constantia), wo ist sie? Vielleicht in der Hand der Moskowiter. Ein Moskowiter würgt, mordet, tötet sie. Ach Du mein Leben! Ich bin hier allein, komm zu mir, ich werde Deine Tränen trocknen, die Wunden der Gegenwart heilen, indem ich an die Vergangenheit erinnere . . . .

Ich bin hier untätig, mit leeren Händen. Manchmal nur stöhne ich auf, vertraue ich dem Klavier mein schmerzliches Aufstöhnen, meine Verzweiflung“ . . . .

Wieder später:

„Dieses Bett, in das ich mich lege, hat vielleicht schon manche Leiche getragen, und mich ekelt dies heute nicht an. Was ist denn eine Leiche Schlimmeres als ich? Eine Leiche weiß auch nichts von Vater, Mutter, Schwester . . . ., kann nicht mit der Umgebung sprechen.“

Er schwelgt in den grauenhaftesten Vorstellungen. Wie anders doch gewinnen seine Empfindungen Gestalt in den Kompositionen, die in Stuttgart entstanden sind! Welch leidenschaftlicher Aufschrei in der C-Moll-Etüde, welch stolzer Schmerz, welches haßerfüllte, wütende Vorwärtsdrängen in diesem Stück, wie auch in dem D-Moll-Prélude, und wiederum welch dumpfe Ohnmacht, welch verzagtes Schleichen in dem kleinen A-Moll-Prélude! Hier sind die ersten Früchte jenes „Zal“ (Trauer) um das Vaterland, von dem Liszt mit beredten Worten erzählt, der später noch manch ein herrliches Werk wecken sollte.



Gedenkstein für Chopin in Zelazowa Wola



Paris

Paris

Zu Anfang der dreißiger Jahre war Paris die einzige Stadt, in der ein großes geistiges Leben wogte. In Deutschland war nach der großen Weimarer Zeit Stille eingetreten. Die bedeutenden Musiker waren fast alle tot, gerade in Wien machten sich seichte Vielschreiber breit. Auch in den bildenden Künsten war Deutschland beinahe auf dem tiefsten Tiefstand angelangt. Alles stockte hier, überall Reaktion. Wer von deutschen Künstlern etwas leistete, strebte fort. Paris war der große Sammelpunkt. Dort regten sich die Kräfte mächtig. Die romantische Bewegung zog immer weitere Kreise. Freiheit von jedem Regelzwang wollte man; dem Formelwesen, der glatten, kalten, klassizistischen Kunst trat man entgegen. Shakespeare wurde auf den Schild gehoben, das Mittelalter kam zu Ehren, eine merkwürdige Phantastik, ein Schwelgen im Fernen, Exotischen, Seltsamen wurde die Mode. Alle Künste wurden von der Bewegung ergriffen. In der Literatur stand Victor Hugo als Führer obenan, die ersten Aufführungen seiner Dramen waren Ereigniss eim Pariser Leben; Musset, Lamartine, de Vigny, Sainte-Beuve, der ältere Dumas, Balzac, Eugène Sue, Gautier, Nodier sind einige der Namen, die in aller Munde waren. Auch für die Malerei war eine neue Zeit angebrochen. Delacroix, der Freund Chopins, ist als wichtigster Mann zu nennen, aber auch Horace Vernet, Ary Scheffer, Decamps, Delaroche und viele andere zeigen das Streben nach Farbe, gegenüber der früheren strengen Bevorzugung der Linie. In der Musik war Berlioz der glühendste Eiferer für das Neue. Im Jahre 1830 war seine Symphonie fantastique in ihrer ersten Fassung schon geschrieben. Wie kaum ein anderes musikalisches Kunstwerk spiegelt diese Symphonie den Zeitgeist wieder. Auch Meyerbeer und Halévy sind den Romantikern zuzurenchen. Aber auch abgesehen von den jungen Stürmern, waren in Paris noch eine Anzahl bedeutender Musiker einer älteren Generation ansässig, Cherubini, dem der Rang eines klassischen Meisters eingeräumt wurde, und die besten Meister der französischen Spieloper: Boieldieu, Auber, Herold. Auch Rossini, der Abgott des Publikums, wirkte als Mitleiter der Italienischen Oper in Paris. Kurz vorher, 1829, hatte er den „Wilhelm Tell" zur Aufführung gebracht, seine letzte Oper. Die besten Sänger, die berühmtesten Virtuosen drängten sich in Paris zusammen.

In einen solchen Kreis trat Chopin, als er im Herbst 1831 in Paris eintraf. Es galt zunächst, sich den führenden Künstlern vorzustellen. Aus Wien hatte er einige Empfehlungen an Verleger und von Dr. Malfatti an den Opernkomponisten Paër, damals Hofkapellmeister, mitgebracht. Paër machte ihn mit einer Anzahl hervorragender Musiker bekannt: Cherubini, Rossini, dem Pianisten Kalkbrenner, dem Geiger Baillot. Auch mit der jüngeren Generation stand er schnell auf freundschaftlichem Fuße. Franz Liszt, Ferdinand Hiller, der Cellist Franchomme waren die ersten, mit denen Chopin intimer verkehrte. Auch Mendelssohn, der von Dezember 1831 bis April 1832 in Paris weilte, gesellte sich häufig diesem Kreise zu. Aus der ersten Zeit des Pariser Aufenthaltes nimmt ein Ereignis das Interesse besonders in Anspruch, Chopins Bekanntschaft mit Kalkbrenner. Chopin schreibt über ihn (12. Dezember 1831):

„Wenn Paganini eine Vollkommenheit ist, so ist es Kalkbrenner auch, jedoch in einer ganz anderen Art. Seine Ruhe, sein bezaubernder Anschlag, das Gleichmaß seines Spiels kann ich Dir nicht beschreiben, in jeder Note erkennt man den Meister; er ist ein Riese, der alle anderen Künstler verdunkelt, mithin auch mich. . . . Herz und Hiller sind Nullen im Vergleich mit Kalkbrenner."

Es kann also nicht Wunder nehmen, daß Chopin meinte, von Kalkbrenner viel lernen zu können. Dieser erbot sich, Chopin als Schüler anzunehmen, stellte aber die Bedingung, daß Chopin drei Jahre lang unter seiner Leitung studiere. Auf diese Bedingung mochte Chopin nicht gern eingehen. Er schrieb darüber an seinen Vater.

Die Briefe geben interessante Aufschlüsse über die Angelegenheit. Chopins Vater sowohl wie die beiden Schwestern schrieben erregt. Erst freuten sie sich über die vermeintliche Auszeichnung durch Kalkbrenner, dann aber, nachdem Elsner befragt war, rieten sie dringend ab, auf Kalkbrenners Vorschlag einzugehen. Luise zitiert Elsners Worte: „Ich kenne Friedrich; er ist gut, aber es fehlt ihm an Eigenliebe, man beherrscht ihn leicht." Elsner war der Ansicht, daß Kalkbrenner nur darauf bedacht sei, einen künftigen Rivalen als Schüler drei Jahre lang unschädlich zu machen. Augenscheinlich durch Elsner inspiriert sind die folgenden Worte Luises:

„Dein Platz ist zwischen Rossini, Mozart usw. . . . Dein Genie darf sich nicht darauf beschränken, das Klavier zu beherrschen, um Konzerte zu geben, Du mußt Dich durch Opern unsterblich machen."

Elsner selbst schrieb einen schönen Brief[27]) an Chopin, worin er seiner Verwunderung Ausdruck gibt, daß Kalkbrenner drei Jahre brauche, um Chopin seine Methode zu lehren, und Chopin auf den höheren Standpunkt des schaffenden Künstlers über den Virtuosen hinaus verweist. Auch ihm sei es erwünscht, daß Chopin nicht nur ein Klavierkomponist bleibe. Mit folgenden Worten schließt der treffliche Mann:

„Mit einem Wort: das, womit der Künstler (der fortwährend von seiner Umgebung lernt) seine Zeitgenossen in Staunen setzt, kann nur von sich und durch sich selbst Vollkommenheit erlangen. Die Ursache seines Ruhmes ist keine andere als seine geniale Individualität, die sich in seinen Kunstwerken offenbart."

Auf diesen Brief antwortete Chopin am 14. Dezember 1831:

„Ihr Brief war mir ein neuer Beweis väterlicher Sorgfalt und aufrichtigen Interesses, das Sie für mich, Ihren dankbaren Schüler, hegen. Obgleich ich wußte, was mir noch fehlte und wie weit ich noch davon entfernt war, das Vorbild, das ich in Ihnen habe, zu erreichen, wagte ich dennoch Anfang vorigen Jahres zu denken: ich will mich ihm nähern, und wenn nicht ein Lokietek („der Kleine", Beiname eines polnischen Königs, Titel einer Oper Elsners vom Jahre 1818), so kann doch vielleicht ein Laskonigi („der Dünnbeinige", Beiname eines andern Königs) meinem Kopfe entspringen. Heute sind alle derartigen Hoffnungen vernichtet; ich bin gezwungen, daran zu denken, mir als Pianist in der Welt Bahn zu brechen; ich muß für einige Zeit den höheren künst-

lerischen Zweck, von dem Sie mir schrieben, in den Hintergrund treten lassen. Um ein großer Komponist zu sein, muß man außer schöpferischer Kraft auch Erfahrung und Selbstkritik besitzen, die man, wie Sie mich gelehrt haben, nicht nur durch Anhören fremder Werke, sondern noch mehr bei genauer Prüfung der eigenen erhält."

Er läßt sich nun über die Schwierigkeiten aus, die ein Opernkomponist beim Aufführen seiner Werke findet und fährt fort:

„Meiner Überzeugung nach ist derjenige der Glücklichste, der imstande ist, seine Kompositionen selbst zu Gehör zu bringen. Ich bin hier und da in Deutschland als Pianist bekannt; mehrere musikalische Zeitungen haben meine Konzerte rühmend erwähnt und sprechen die Hoffnung aus, mich bald an hervorragender Stelle unter den ersten Klaviervirtuosen zu sehen. Heute hatte ich Gelegenheit, das mir selbst gegebene Versprechen zu erfüllen; warum sollte ich sie nicht ergreifen? Ich möchte nicht in Deutschland Klavierspielen lernen; denn dort wußte mir niemand zu sagen, was mir eigentlich fehle. Auch ich habe den Balken in meinem Auge nicht gesehen. Drei Jahre zu studieren ist viel zu viel. Das hat Kalkbrenner schließlich selbst eingesehen, als er mich öfter gehört hatte. Daraus können Sie sehen, daß ein wahrer, verdienstvoller Virtuose das Gefühl des Neides nicht kennt. Ich würde mich auch gewiß entschließen, noch drei Jahre zu studieren, wenn ich die Gewißheit hätte, das Ziel, das ich mir selbst gesteckt habe, zu erreichen. So viel ist mir klar, daß ich nie eine Kopie von Kalkbrenner werde; er wird nicht imstande sein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: eine neue Kunst-Ära zu schaffen! Wenn ich jetzt weiter studiere, so geschieht es, um dereinst auf eigenen Füßen zu stehen .... Ich hoffe, Sie werden mir Ihren Segen nicht vorenthalten, wenn Sie sehen, auf welchen Grundlagen und mit welchen Vorsätzen ich fortstrebe."

Chopin besuchte in der Tat einigemal die Ausbildungsklasse bei Kalkbrenner, wie Hiller mitteilte, und was auch eine Stelle in Fétis' Kritik über Chopins Konzert im Februar 1832 beweist, wo die Hoffnung ausgesprochen wird, daß Chopin unter Kalkbrenners Leitung einen kräftigeren Ton erlangen werde. Doch muß er wohl bald eingesehen haben, daß für ihn bei Kalkbrenner nicht viel zu holen sei, kurz, er wurde kein Schüler Kalkbrenners. Das erwähnte Konzert Chopins kam endlich am 26. Februar 1832 zustande[28]), nachdem es dreimal hinausgeschoben worden war, erst vom 15. auf den 26. Dezember, dann auf den 15. Januar und schließlich auf den Februar. In einem Brief vom Dezember 1831 berichtet Chopin, daß er sein F-Moll-Konzert und die B-Dur-Variationen (op. 2) spielen wollte,

„außerdem mit Kalkbrenner dessen Marche suivie d'une Polonaise für zwei Klaviere mit Begleitung von vier weiteren Klavieren. Ist das nicht eine völlig verrückte Idee? .... Auf den anderen großen Flügeln werden Hiller, Osborne, Stamati und Sowinski spielen."

Mendelssohn berichtet in einem Briefe vom 14. Januar 1832, daß „ein Pole" ein Konzert geben werde, in dem er, Mendelssohn, „mit Kalkbrenner, Hiller u. Co. ein Stück für sechs Personen" spielen solle. Im Konzert wirkte er schließlich nicht mit, war aber anwesend und applaudierte nach Hillers Mitteilung enthusiastisch. Auch Beethovens Streichquintett wurde gespielt. Es wirkten außer den genannten sechs Pianisten noch eine Anzahl Sängerinnen, Sänger, der Geiger Baillot, der berühmte Oboist Brod und andere mit. Die Ausgaben wurden nicht gedeckt, obschon das Billet 10 Fr. kostete, doch hatte Chopin einen großen künstlerischen Erfolg. Fétis schrieb in der Revue musicale (3. März 1832) eine sehr günstige Besprechung. Ganz besonders begeistert drückt sich Liszt in seinem Buch (S. 230) über dies Konzert aus. Er spricht darin von „ce talent qui révélait une nouvelle phase dans le sentiment poétique, à côté de si heureuses innovations dans la forme de son art". Diesem ersten Konzert im Pleyel-Saal folgte ein zweites Auftreten am 20. Mai 1832 in einem vom Fürsten de la Moskowa veran-

stalteten Wohltätigkeitskonzert. Sehr schnell, ähnlich wie in Wien, war es Chopin gelungen, in der vornehmen Pariser Gesellschaft beliebt zu werden. Vor allem anderen waren es die Mitglieder der polnischen Kolonie, an die er sich besonders anschloß, Fürst Valentin Radziwill, die Platers und Czartoryskis, bei denen sich die Flüchtigen sammelten, die dem polnischen Vaterlande den Rücken hatten kehren müssen. Besonders die Fürstin Marcelline Czartoryska, später eine der besten Schülerinnen Chopins, bewahrte ihm lebenslänglich eine fast schwärmerische Verehrung, ähnlich wie die schöne Gräfin Delphine Potocka. Auch hier, wie in Wien, nahm die Oper sein reges Interesse in Anspruch. Von der Vortrefflichkeit der Sänger, dem Luxus der Bühnenausstattungen ist in seinen Briefen viel die Rede. Allerdings waren damals die größten „stars" der italienischen Schule fast vollzählig in Paris zu hören. Lablache, Rubini, Santini, die Pasta, die Malibran, die Schröder-Devrient sangen in der italienischen Oper, die damals unter Leitung von Rossini stand; in der großen Oper sangen Nourrit, der berühmteste französische Tenorist, Levasseur, Mme. Damoreau-Cinti. Rossinis Barbier von Sevilla und Othello, Aubers Fra Diavolo, Herolds Zampa sind einige der von Chopin genannten Opern.



Fürstin Marcelline Czartoryska, geb. Fürstin Radziwill, Schülerin Chopins

Ganz besonderen Eindruck scheint Meyerbeers „Robert der Teufel" auf Chopin gemacht zu haben. Die Erstaufführung im Jahre 1831 war ein musikalisches Ereignis gewesen. Wenn man liest, was Chopin darüber schreibt, dann möchte man zuerst an Ironie glauben:

„Robert ist ein Meisterstück der neuen Schule, wo die Teufel durch das Sprachrohr singen und die Toten aus den Gräbern auferstehen ....",

dann aber heißt es anscheinend ganz ernsthaft:

„Meyerbeer hat sich durch das Werk unsterblich gemacht."

Auch die Revolution spielt in Chopins Korrespondenz hinein. Er erzählt, wie er aus seiner Wohnung im vierten Stock Boulevard Poissonnière Nr. 27 nach dem Quartier des polnischen Generals Ramorino hinüberschauen kann; wie die Studenten der „Ecole de médecine" und die Parteigänger der „jeune France" mit ihren blauen Westen, den nach Vorschrift gestutzten Bärten und gleichmäßig geknüpften Halsbinden dem polnischen General eine Ovation darbrachten, wie sich der Pöbel hinzugesellte und schließlich eine ungeheure Menschenmenge durch die Straßen zog, bis am Pontneuf die Gendarmerie auf den Haufen einhieb und dann Militär die Rotten auseinandersprengte.

„Die Panik griff mit Blitzesschnelle um sich: die Läden wurden geschlossen, an allen Straßenecken lief das Volk zusammen und man pfiff die durch die Straßen sprengenden Ordonnanzen aus. Alle Fenster waren dicht mit Zuschauern besetzt, wie bei uns an großen Feiertagen, und die Aufregung dauerte von 11 Uhr früh bis 11 Uhr nachts. Ich freute mich schon darauf, daß es zu etwas kommen werde, aber schließlich sang man gegen Mitternacht: Allons enfants de la patrie, und ging nach Hause. Ich kann Dir gar nicht schildern, welchen Eindruck auf mich die grausigen Stimmen dieses empörten und unzufriedenen Pöbels machten!"

Ferner berichtet Chopin, daß die Leute sich drängten, um in den kleinen Theatern „Die ganze Geschichte" des polnischen Aufstandes zu sehen, und die „Kämpfe und Na-

tionalkostüme“ zu bewundern. Auf einem Theaterzettel prangte sogar die Ankündigung, daß während der Zwischenakte die Musik la Mazurka Dabrowski: „Noch ist Polen nicht verloren“ spielen werde.

Daß Chopin in den ersten Monaten seines Pariser Aufenthalts als Künstler sehr fleißig war, darüber ist in den Briefen nichts zu lesen. Neue Kompositionen sind überhaupt nicht erwähnt. Es scheint, als ob er ebenso wie in Wien vollständig auf das angewiesen war, was der Vater ihm sandte. Die beiden Konzerte brachten ihm keine Einnahme, auch von Schülern wird vorerst nichts gemeldet, Kompositionen wurden nicht gedruckt. Dagegen erfahren wir, daß Chopin einmal in der Oper 24 Francs für seinen Sitz bezahlte, um die Malibran als Othello und die Schröder-Devrient als Desdemona zu sehen, auch erfahren wir, daß er in seiner „eigenen Equipage“ zum Diner fährt, das die Polen für Ramorino und Langermann gaben, „nur der Kutscher dazu ist gemietet“. Etwas später, als er schon ein renommierter Lehrer war, schrieb er:

„Heute habe ich 5 Stunden zu geben; Du wirst glauben, ich müßte bald ein Vermögen erworben haben, aber das Kabriolett und die weißen Handschuhe zehren diesen Verdienst beinahe wieder auf, und ohne diese würde man mir wieder den feinen Geschmack absprechen.“

Da der feine Geschmack eine so hervorstechende Eigentümlichkeit des 22jährigen war, ist es kaum zu verwundern, daß er bei seinem Mangel an eigenen Einnahmen bald in finanzielle Nöte kam, zumal da in Polen die Verhältnisse immer schlechter wurden und der Vater ihn wohl nicht so reichlich wie früher bedenken konnte. Wie Karasowski erzählt, habe sich Chopin in dieser Zeit mit dem Plane getragen, nach Amerika auszuwandern; durch die Bitten der Eltern zurückgehalten, habe er schließlich nach Warschau zurückzukehren beschlossen. Fürst Valentin Radziwill soll von Chopin erfahren haben, daß er Paris verlassen wolle und soll ihn im Hause Rothschild eingeführt haben, wo er durch sein Spiel die Anwesenden sich so eroberte, daß er eine Anzahl einflußreicher Freunde und Schüler gewann. Von diesem Zeitpunkte an soll Chopins Ruf als Lehrer datieren. Da sich in der Korrespondenz gerade hier eine große Lücke öffnet, kann Sicheres über alle diese Dinge nicht angegeben werden. Chopin blieb in Paris und hatte sich ein Jahr nach seiner Ankunft eine feste Stellung erworben. Seine Lektionen wurden mit 20 Franks bezahlt, so daß seine Verhältnisse bei der Menge Schüler, die zu ihm kamen, recht günstige sein mußten. Aus einem Briefe an seinen Jugendfreund Domaszewski seien einige bezeichnende Sätze zitiert[29]):

„Ich verkehre in den ersten Kreisen: mit Gesandten, Fürsten, Ministern usw., und weiß selbst nicht, wie ich dorthin gekommen bin, denn ich habe mich keineswegs eingedrängt. Für mich ist ein derartiger Umgang aber durchaus notwendig, denn dort lernt man angeblich den guten Geschmack. Du hast gleich mehr Talent, wenn man Dich in einer Soiree beim englischen oder französischen Botschafter gehört hat. Dein Spiel ist feiner, wenn Dich die Fürstin Vaudemont protegiert. . . . . Unter den hiesigen Künstlern genieße ich allgemeine Achtung und Freundschaft, obgleich ich doch erst seit einem Jahre hier bin. Beweis dafür ist, daß Leute von großem Ruf mir ihre Kompositionen widmen, z. B. Pixis seine letzten Variationen mit Orchester. Jetzt komponiert er sogar Variationen über ein Thema von mir. Kalkbrenner improvisiert häufig über meine Masurken. Schüler des Konservatoriums, ja sogar Privatschüler von Moscheles, Herz und Kalkbrenner (also fertige Künstler) nehmen noch bei mir Unterricht und stellen mich auf eine Linie mit Field. Wahrlich, wenn ich etwas einfältiger wäre, als ich bin, könnte ich mir beinahe einbilden, daß ich bereits ein vollendeter Künstler sei; und doch fühle ich täglich, wie viel ich noch zu lernen habe, und werde mir dessen um so bewußter, da ich mit den ersten Künstlern verkehre und erkenne, was jedem einzelnen von diesen noch fehlt. . . . . Ich liebe die Karlisten, hasse die Philippisten und bin selbst ein Revolutionär.“

Chopins Leben war also ein recht behagliches, zumal da auch die Liebesschmerzen aufgehört hatten. Das „Ideal“ Constantia Gladkowska wird in den Pariser Briefen nicht ein einziges Mal erwähnt. Sie hatte sich von Chopin abgewandt und heiratete im Jahre 1832 einen Warschauer Kaufmann Joseph Grabowski. Chopin scheint sich über ihren Verlust ziemlich leicht hinweggesetzt zu haben. Nur ein einziger der erhaltenen Pariser Briefe (an Wojciechowski) ist von der melancholischen Färbung der Wiener Briefe. Aber hier war es hauptsächlich der düster im Hintergrund lauernde Feind, die schleichende Krankheit, die ihre Schatten vorauswarf. Schon am 25. Dezember 1831 heißt es:

„Wir werden uns also um so vieles später wiedersehen. . . . Vielleicht nie, denn meine Gesundheit ist allen Ernstes miserabel. Ich erscheine wohl lustig, wenn ich unter den Meinigen bin, aber innerlich quält mich etwas wie trübe Ahnung, Unruhe, üble Träume, Schlaflosigkeit, Sehnsucht, Gleichgültigkeit gegen alles, die Lust zum Leben und wieder die Lust zum Sterben.“

Von dem reizvollen geselligen Leben, das Chopin damals führte, gibt eine von Niecks zitierte Mitteilung des Pianisten Marmontel einen Begriff. Marmontel beschreibt eine musikalische Soiree bei seinem Lehrer, dem Konservatoriumsprofessor Zimmermann, dessen Salon ein Sammelplatz der Künstler und Literaten war. Bei Pfänderspielen galt es die Pfänder würdig einzulösen:

„(Théophile) Gautier, (Alexandre) Dumas und (Alfred de) Musset wurden verurteilt, ihr neustes Gedicht zu rezitieren, Liszt und Chopin hatten über ein ihnen gegebenes Thema zu improvisieren, die Damen Viardot (=Garcia), Falcon und Eugénie Garcia hatten ebenfalls ihre Schulden mit Melodien zu bezahlen.“

Von wichtigen Ereignissen aus dem Beginn des Jahres sind noch nachzutragen: die Aufführung von Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre im Februar 1832, Mendelssohns Auftreten als Pianist in einem Konservatoriumskonzert im März, in dem er Beethovens G-Dur-Konzert zum ersten Male in Paris zu Gehör brachte, und die Sensation erregenden Konzerte von Paganini in denselben Tagen. Allen diesen Veranstaltungen hat Chopin zweifellos beigewohnt; der Verlust der Korrespondenz aus dieser Zeit hat uns wohl auch einer Anzahl interessanter Bemerkungen Chopins darüber beraubt.

Die folgende Saison zeigt Chopin schon auf der Höhe. Er gab zwar kein eigenes Konzert, ließ sich aber bei mehreren Gelegenheiten öffentlich hören, so am 15. Dezember 1832 in Hillers Konzert, wo er mit Hiller und Liszt zusammen einen Satz aus einem Bachschen Konzert für drei Klaviere spielte. Kurz darauf trat er mit Liszt wiederum auf bei einer Vorstellung zum Besten der irischen Schauspielerin Miß Smithson, später Berlioz' Gattin. In Berlioz' Memoiren möge man über die traurige Lage der Schauspielerin nachlesen. In einem Konzert der Brüder Herz am 3. April 1833 spielte Chopin mit diesen und Liszt ein achthändiges Stück für zwei Klaviere. Viel häufiger aber konnte man ihn in den vornehmen Salons hören. Ein von Liszt, Chopin und Franchomme gemeinsam an Ferdinand Hiller gerichteter Brief vom 20. Juni 1833 gibt einige Auskunft über Chopins gesellschaftlichen Verkehr. Es ist darin die Rede von der Familie Leo; im gastlichen Hause des Bankiers Leo verkehrten viele Künstler, und auch Chopin hatte bis an sein Lebensende Beziehungen zu Leo, der ihm gelegentlich Geld lieh und sich seiner Angelegenheiten vielfach annahm. Ferner sind genannt der österreichische Gesandte Graf Apponyi, der Abbé Bardin, in dessen wöchentlichen Gesellschaften sich die besten Künstler hören ließen (auch Mendelssohn verkehrte dort), Heinrich Heine. Ganz besonders sind die schon genannten Platers hervorzuheben. Bei ihnen verkehrte

Chopin wie ein Kind im Hause. Die Gräfin „Pani Kasztelanowa“[30]), war nach Liszts Worten „abwechselnd gütige Fee, Pflegerin, Gevatterin (maraine), Schutzengel, zartfühlende Wohltäterin . . . .“ In ihrem Hause fand eines Tages zwischen Chopin, Liszt und Hiller ein musikalischer Wettkampf über die Masurka „Noch ist Polen nicht verloren“ statt. Hiller und Liszt mußten vor Chopin die Waffen strecken und zugeben, was sie zuerst bestritten hatten, daß nur ein Pole polnische Musik richtig vortragen könne. Ein hübsches Wort ist von der Gräfin erhalten: „Si j'étais jeune et jolie, mon petit Chopin, je te prendrais pour mari, Hiller pour ami, et Liszt pour amant.“ Wie vertraut Chopin mit den Platers war, geht auch daraus hervor, daß er sich bei ihnen alle möglichen Späße erlauben konnte. So kam er, wie Hiller (an Nieck) berichtete, eines Tages als Pierrot in den Salon, sprang und tanzte gegen eine Stunde lang umher und verschwand ohne ein Wort gesprochen zu haben.

Chopins Vorliebe für geselligen Verkehr zeigt sich auch in der großen Anzahl verschiedener Namen, die in seinen Briefen genannt sind. Wenn er nun auch mit sehr vielen Leuten gesellschaftlich gern verkehrte, so waren es dennoch nur sehr wenige, die sich seiner intimen Freundschaft rühmen durften, und selbst diesen wenigen Vertrauten schloß Chopin sein innerstes Wesen nicht rückhaltlos auf. Nur wenige der polnischen Jugendfreunde, Titus Wojciechowski, Jan Matuszynski wurden von ihm vollen Vertrauens gewürdigt. Liszt spricht in seinem Werk über diese Zurückhaltung, dieses Verbergen des Inneren, dies aalglatte Entschlüpfen bei jedem Versuch, an den inneren Menschen zu kommen, in ausführlicher Weise und zieht zur Erklärung den slawischen Nationalcharakter hinzu, die Neigung der Polen, bei größter Liebenswürdigkeit und Glattheit der Manieren nach außen hin doch das wahre Gefühl zu verstecken, gewissermaßen immer eine freundliche Maske aufzusetzen.

Was nun die musikalischen Ereignisse dieser Zeit betrifft, so sind vor allem die beiden Konzerte Fields in Paris zu nennen im Dezember 1832 und Februar 1833. Der Bericht in der „Allgem. musikal. Zeitung“ (3. April 1833) und Fétis' Kritik in der „Revue musicale“ (29. Dezember 1832) geben Nachricht von dem außerordentlichen Beifall, der Fields Spiel gezollt wurde. Besonders wurde sein nuancenreicher Anschlag, der schöne singende Ton, die Grazie seines Spiels, der Schliff seiner Technik gerühmt, obschon er sich an Kraft und Glanz der Virtuosität mit den Pianisten der neueren Schule nicht messen konnte. Aber gerade mit Chopins Spielart hatte die Fields wohl mancherlei Berührungspunkte, wie auch die Fieldschen Kompositionen auf Chopin unverkennbar gewirkt haben, wenngleich Chopin in jeder Beziehung weit über Field hinausging. Die beiden kamen auch persönlich in Berührung. Viel zitiert wird Fields Ausspruch über Chopins „talent de chambre de malade“. Wieviel daran wahr oder erfunden ist, läßt sich nicht kontrollieren. Sicher dagegen ist, wie die Briefe beweisen, die Tatsache, daß Chopin anerkennende Äußerungen Fields über sein Spiel nach Hause mitteilte. In einem Brief vom September 1832 schreibt der Vater:

„L'étonnement de Meierberg (sic!) a dû te faire plaisir ainsi que l'approbation de Field, que tu désirais si ardemment connaître.“

Derselbe Brief spricht von Chopins „projet d'aller au printemps prochain en Angleterre“.

In die gleiche Zeit fällt Chopins erste Bekanntschaft mit Berlioz.

Dieser war Ende 1832 aus Italien heimgekehrt. Am 12. Dezember 1832 veranstaltete er im Conservatoire ein Konzert, in dem er die (schon 1830 zum ersten Male aufgeführte) epochemachende Sinfonie fantastique und die Fortsetzung dieses Werkes: „Lelio ou le retour à la vie“ vorführte. Warscheinlich war es Berlioz' glühender Bewunderer, Liszt, der die Bekanntschaft mit Chopin vermittelte. Das schon erwähnte Konzert zum Besten von Berlioz' Verlobter, Miß Smithson, in dem Liszt und Chopin mitwirkten, fällt in diese Zeit. Berlioz blieb zeitlebens ein Bewunderer Chopins und hat an mehreren Stellen seiner Memoiren Chopins mit warmen Worten gedacht. Dieser dagegen verkehrte zwar mit Berlioz[31]), hatte aber, besonders in späteren Jahren, von ihm als Künstler keine sehr hohe Meinung. Chopin äußerte zu seinem Freunde Franchomme[32]), er hätte von Berlioz mehr erwartet, seine Musik sei derart, daß man berechtigt sei, ihm die Freundschaft zu kündigen.



Hector Berlioz

Im Frühling 1834 reiste Chopin mit Ferdinand Hiller zum niederrheinischen Musikfest nach Aachen. Unter der Leitung von Ferdinand Ries sollten dort zur Aufführung kommen: Händels Deborah, Mozarts Jupiter-Symphonie und Teile der neunten Symphonie von Beethoven. Hiller war an den Veranstaltungen beteiligt, insofern er zu dem Händelschen Oratorium Begleitstimmen hinzugefügt und den Text ins Deutsche übersetzt hatte.

Für das Ansehen, das Chopin schon damals genoß, spricht es, daß der Verleger Schlesinger ihm für seinen Es-Dur-Walzer (op. 18) 500 Fr. bezahlte; Chopin war beim Antritt der Reise in Geldverlegenheit und half sich durch den Verkauf des Walzers[33]). Ein Brief Mendelssohns (23. Mai 1834), der auch in Aachen war, gibt Auskunft über den Aufenthalt dort. Mendelssohn schildert die Begegnung mit Hiller und Chopin, spricht von Chopins herrlichem Klavierspiel, von den neuartigen Klangeffekten, die er der Klaviatur entlockt, tadelt aber eine gewisse „Verzweiflungssucht und Leidenschaftssucherei“ in Chopins Kompositionen.



Felix Mendelssohn-Bartholdy

Mendelssohn, Hiller und Chopin fuhren von Aachen aus zusammen nach Düsseldorf. Mit dem Akademiedirektor Schadow verbrachten sie dort einen angenehmen Tag. Hiller berichtet, wie Schadow gleich einem Propheten inmitten seiner Jüngerschar einherschritt und Ehrfurcht um sich her verbreitete (die Maler Lessing, Alfr. Rethel, Bendemann u. a. waren damals unter seinen Schülern); wie Chopin anscheinend ganz schüchtern mitging; wie die ganze Gesellschaft erstaunt aufhorchte, als Chopin abends in Schadows Haus nach Hiller und Mendelssohn ans Klavier ging und nun in seiner Sprache redete. Am folgenden Tage fuhren die drei zusammen nach Köln, auf der Rheinbrücke nahm Mendelssohn Abschied, Chopin und Hiller fuhren nach Koblenz weiter.

Aus dem Jahre 1834 ist erwähnenswert die Ankunft von Chopins Jugendfreund, dem Arzt Dr. Johann Matuszynski. Er war einer der wenigen, denen Chopin rückhaltloses Vertrauen schenkte. Rue Chaussee d'Antin Nr. 5 bezogen die Freunde eine gemeinsame Wohnung. Die Korrespondenz dieses Jahres wirft einige interessante Lichter auf Chopin. Schon vor Jahren hatte Elsner Chopin zu einer Oper gedrängt, er wiederholte jetzt (September 1834) seine Aufforderung:

„Alles, was ich über meinen lieben Friedrich höre und lese, erfüllt mein Herz mit Freude; aber verzeihe meine Aufrichtigkeit: bis jetzt ist mir alles noch nicht genug, mir, der ich Dein wenig verdienstvoller, aber glücklicher Lehrer der Harmonie und des Kontrapunktes war und einer Deiner besten Freunde und Verehrer bleiben werde. Während ich noch lebe in hac lacrimarum valle möchte ich noch die Aufführung Deiner Oper erleben."

Nach Karasowskis Mitteilung soll Chopin infolge dieses Briefes eine Zeitlang sich mit dem Projekt einer Oper getragen haben. Beglaubigte Nachrichten darüber fehlen. Dagegen fehlt es nicht an glaubwürdigen Mitteilungen, daß Chopin bald in Erkenntnis seiner Mission sich aller Opernpläne entschlug. Nach einer Erzählung von Chopins Schüler Mathias (von Niecks mitgeteilt) hat Chopin einmal dem Grafen Perthuis auf dessen Frage: „Chopin, avec vos idées admirables, pourquoi ne nous faites-vous pas un opéra?", das Folgende geantwortet:



Ferdinand Hiller

„Ah, monsieur le comte, laissez-moi ne faire que de la musique de piano; pour faire des opéras je ne suis pas assez savant."

Mit dem Dichter Mickiewicz soll es über die Opernfrage zu erregtem Disput gekommen sein. Schließlich möge man sich daran erinnern, was Chopin im Jahre 1831 selbst an Elsner über die Opernkomposition schrieb. Es hat wenige Komponisten gegeben, die in der Produktion so viel Selbsterkenntnis und Selbstkritik entwickelten wie Chopin. Zeitlebens blieb er auf dem ihm heimischen Gebiete der Klaviermusik, immer genügte es ihm, ein kleineres Gebiet unumschränkt zu beherrschen. In diesen Septembertagen erhielt Chopin von Hause schlimme Nachrichten. Luise berichtet, daß Michel Skarbek, zu dem die Chopins seit vielen Jahren in freundschaftlichen Beziehungen gewesen waren, gestorben sei und sein ganzes Vermögen einem jungen Taugenichts vermacht hätte. Nikolaus Chopin hatte Skarbek 20000 fl. geliehen und fürchtete nun, das Geld zu verlieren, da er nicht genügende „documents" über die Schuld besaß. Die Verhältnisse im Vaterhause waren also keineswegs so günstig, wie oft angenommen wurde, und des Vaters „refrain": „mettre quelques sous de côté", war von Chopin nicht auf die leichte Schulter zu nehmen. In einem Briefe des Vaters vom April 1834 wird auch die ohnedies nicht glaubwürdige Behauptung bestritten, daß Chopin der Verfasser des mit Chopin unterzeichneten Briefes sei, den Rellstab, der Berliner Kritiker, nach seiner allerdings ungerecht scharfen Kritik der ersten Pariser Publikationen erhalten hatte. Er ist in Rellstabs Zeitschrift „Iris" (1834, Nr. 5) [33a]) abgedruckt. Rellstab wird darin unsanft angefaßt. Rellstab druckte den Brief mit der Aufforderung, Chopin möge mitteilen, ob er der Verfasser sei oder nicht. Der Brief ist ein Zeichen dafür, daß Chopin in Deutschland schon eifrige Vorfechter hatte. Chopin verschmähte es, darauf zu antworten, so daß mancher vielleicht in seinem Schweigen ein Zugeständnis der Verfasserschaft sehen konnte. Chopins Vater jedoch schreibt darüber: „Il parait que ces messieurs ignorent que tu as reçu une bonne éducation". Isabella schreibt mit großer Freude über die Replik eines gewissen Kallert auf Rellstabs Kritik. Sie berichtet auch, daß sie des Bruders Kompositionen tüchtig studiere, insbesondere das op. 12. Beide Schwestern spielten Klavier.

In der Saison 1834—35 spielte Chopin häufiger öffentlich als jemals vor oder nachher. In Berlioz' drittem Konzert im Conservatoire, am 7. Dezember 1834, spielte er ein Andante mit Orchester, wahrscheinlich das Larghetto aus dem F-Moll-Konzert. Nach Liszts Mitteilung an Niecks war Chopin sehr verletzt durch die kühle Aufnahme von seiten des Publikums. In demselben Konzert führte Berlioz seine Harold-Symphonie, die Behmrichter- und Lear-Ouvertüre auf. Am 25. Dezember wirkte Chopin neben Liszt, dem Violinisten Ernst u. a. in einem Konzert des Theoretikers Dr. Stoepel mit. Liszt und Chopin spielten Moscheles' „Grand duo à quatre mains" und ein Stück für zwei Klaviere von Liszt, wahrscheinlich das verloren gegangene Duo über ein Thema von Mendelssohn, das im Jahre 1834 komponiert wurde. In einem Konzert im Pleyel-Saal (22. März 1835) trat Chopin mit Herz, Osborne, Hiller, Reicha, Stamati, den Damen Lambert und Leroy auf. Wichtiger war das Konzert in der italienischen Oper, das wahrscheinlich am 5. April 1835 stattfand, zum Besten der polnischen Flüchtlinge. Chopin spielte sein E-Moll-Konzert, außerdem mit Liszt ein Stück für zwei Klaviere von Hiller. Der Tenorist Nourrit sang, von Liszt begleitet, Schubertsche Lieder, das Orchester unter Habenecks Leitung spielte die Ouvertüren zu Oberon und Wilhelm Tell. Der Violinist Ernst, die Sängerin Falcon und andere jetzt kaum bekannte Künstler wirkten auch mit. Die Verständnislosigkeit des Publikums besonders bei dieser Gelegenheit soll Chopin so aufgebracht haben, daß er später nur selten, mit Widerstreben in öffentlichen Konzerten spielte. Liszt teilt folgenden Ausspruch Chopins mit:

„Ich bin nicht dazu geschaffen, Konzerte zu geben; die Menge ängstigt mich, ihr Atem lähmt mich, ihre neugierigen Blicke sind mir peinlich, vor den unbekannten Gesichtern verstumme ich."

Weniger bunt zusammengewürfelt ist das Programm des einzigen Konservatoriums-Konzertes (vom 26. April 1835), in dem Chopin spielte:

1. Pastoral-Symphonie von Beethoven. 2. Schuberts Erlkönig, gesungen von Nourrit. 3. Scherzo aus der 9. Symphonie von Beethoven. 4. Polonaise précédée d'un andante spianato von Chopin. 5. Szene von Beethoven (wahrscheinlich: „Ah perfido", gesungen von Mlle. Falcon). 6. Schlußsatz der C-Moll-Symphonie von Beethoven. Im vorhergehenden Konservatoriumskonzert hatte Liszt Webers Klavierstück gespielt. Musikalische Ereignisse von Wichtigkeit waren in dieser Saison außerdem die Erstaufführungen von Halévys „Jüdin", Aubers „Das eherne Pferd" und Bellinis „I Puritani" Besonders die letztgenannte Oper wird Chopins Interesse zweifellos in hohem Maße erregt haben. Er war mit Bellini gut bekannt, und hatte für dessen Person und Musik viel übrig. Bellinis Norma machte, wie Hiller erzählt, auf Chopin einen außerordentlich tiefen Eindruck. Es mag dies seltsam erscheinen; doch möge man daneben halten, daß auch Schopenhauer, der eine tiefe Einsicht in das Wesen der Musik hatte, Norma für ein Meisterwerk der Opernliteratur erklärte. Chopin hatte schon von Warschau her eine Vorliebe für die italienische Oper, wie überhaupt in Rußland und Polen bis auf den heutigen Tag der Geschmack an der italienischen Oper dieser

Epoche nicht verschwunden ist. Zudem mögen auch persönliche und künstlerische Berührungspunkte zwischen ihm und Bellini vorhanden gewesen sein. Die süße italienische Kantilene spielt auch in Chopins Werken eine gewisse Rolle. Schließlich ist zu bedenken, daß Bellini als junger Mann von kaum 33 Jahren starb (24. September 1835), und daß er im persönlichen Umgang eine Künstlerpersönlichkeit sein mochte, deren Reiz uns verschlossen ist, da wir nur die flüchtigen Arbeiten seiner Jugend kennen und kaum ermessen, was seiner unbestreitbar glänzenden Begabung bei fortschreitender Entwicklung hätte gelingen können. Das mag aber Chopin im täglichen Umgang wohl gesehen haben.[34]) In seinem „Künstlerleben" betitelten Buch erzählt Hiller interessante Züge von Bellini, die den Künstler in ihm sehr sympathisch erscheinen lassen. Aus den Briefen verdienen einige kleine Züge Mitteilung. Am 9. Februar 1835 warnt der Vater Chopin vor den Verlegern, über die sich Chopin seiner Gewohnheit gemäß beklagt hatte. Eine kleine Idylle aus dem Vaterhause entwirft Luise:



Bellini

„Ich wünschte, Du könntest bei einem unserer Hauskonzerte zugegen sein. Zywny am Klavier muß die Palme zuerkannt werden .... Papa spielt die erste Geige, Barcinski (später Gatte von Isabella) die zweite; die Großmama singt, und der Kleine (Luises Söhnchen) schlägt mit den Händen den Takt."

Ferner heißt es:

„Deine Masurka, in der es im dritten Teil bum, bum, bum geht (wahrscheinlich op. 17, Nr. 1), ist auf einem Ball bei den Zamoyskis den ganzen Abend lang in einem fort gespielt worden. (N. B. es scheint, daß sie hier Furore macht, besonders im Varietetheater vom ganzen Orchester gespielt.) Was sagst Du dazu, Dich so profaniert zu sehen, denn diese Masurka ist im Grunde genommen doch mehr für das Ohr, als zum Tanzen gemacht .... man kann sie jetzt überall hier hören, sie ist allgemein in der Mode. Sage mir doch, ob Du dabei einen Tanz im Sinne gehabt hast."

Ferner wird von den Geschenken gesprochen, die Chopin nach Hause gesandt hatte, besonders von dem Ring für die Mutter. Auch in dieser Hinsicht war Chopin immer freigebig. Er sandte bis zu seinem Tode immerwährend zahlreiche Geschenke nach Haus, oft kostbare Gegenstände. Gelegentlich (12. Dezember 1845) erfahren wir interessante Einzelheiten. Chopin schreibt:

„Ich sende Euch zwei Bücher, das alte und neue Testament, mit englischen Gravüren (nach Raphael, Rubens, Le Poussin) für Luise und Isabella .... Für Anton (den Schwager), der keine Kinder hat, habe ich ein kleines Bändchen mit Zeichnungen von Gavarni bestimmt: dessins des enfants terribles ... für Calasante (Jedrzejewicz, seinen anderen Schwager) sind die Sprichwörter mit Illustrationen von Grandville." Die Mutter schreibt 1845: „Ich danke Dir für alle die Geschenke, die Du mir bei jeder Gelegenheit sendest."

In den Briefen von 1834 und 35 ist wiederholt die Rede von Chopins drittem Konzert. Damit ist wahrscheinlich das später als op. 46 veröffentlichte Allegro de concert gemeint. Niecks vermutet, daß ein geplantes Konzert für zwei Klaviere vom Jahre 1830 den Keim des op. 46 enthalte, ohne jedoch diese Vermutung im geringsten stützen zu können. Sicher ist es jedoch durch die Briefe bezeugt, daß Chopin in den Jahren 1834 und 35 mit dem Stück beschäftigt war.

Die Jahre von ungefähr 1833—35 scheinen für Chopin die glücklichsten gewesen

zu sein. Er stand als Komponist wie als Pianist an erster Stelle und freute sich seines Lebens. Seine pekuniären Verhältnisse waren gut, Liebesschmerzen drückten ihn nicht bis zu einem mißglückten Heiratsplan im Jahre 1836, auch seine Gesundheit scheint sich gebessert zu haben. Wenigstens erfahren wir keine Klagen und zwei Zeugnisse sprechen für die Annahme. Ein Landsmann, Orlowski, schrieb 1834 nach Hause:

„Chopin ist gesund und kräftig; er verdreht allen Französinnen die Köpfe, und die Männer sind eifersüchtig auf ihn. Er ist jetzt in der Mode und sehr bald wird die feine Welt Handschuhe à la Chopin tragen. Nur die Sehnsucht nach dem Vaterland verzehrt ihn."

Ähnlich schreibt Chopins intimer Freund, Johann Matuszynski, 1834, der mit Chopin zusammenwohnte, der ihn also täglich beobachten konnte und als Arzt wohl einen Blick für das Krankhafte gehabt hätte:

„Er ist stark und groß geworden, kaum habe ich ihn wiedererkannt."

Wenn Orlowski von Chopins Sehnsucht nach dem Vaterlande spricht, so ist das nicht als Phrase aufzufassen. Von jeher war den Polen ein sehr starkes Nationalgefühl eigen. Aber gerade in jenen Jahren, als Polen den letzten Rest der Unabhängigkeit verloren hatte, nach der Niederwerfung des polnischen Aufstandes durch Rußland, war bei der polnischen Jugend das Heimatsgefühl noch gesteigert. Auch Chopin war ein glühender Patriot.

Während der ganzen Pariser Zeit, fast 20 Jahre lang, blieb er im regsten Verkehr mit seinen Landsleuten. Er wurde Mitglied des polnischen Klubs in Paris, der polnischen literarhistorischen Gesellschaft, hörte später die Vorträge seines berühmten Landsmannes Mickiewicz über slawische Literatur am Collège de France[35]). Zugunsten der Emigranten verwendete er die Einkünfte so manchen Konzerts. Auch fern vom Vaterlande blieb er immer ein Pole, naturalisierte er sich nicht, wie man es bei Ansiedlern im fremden Lande so oft findet. Merkwürdig ist der Zusammenhang zwischen Chopins Werken und den Arbeiten der polnischen Dichter. Man versteht Chopin besser, wenn man kennt, was die Mickiewicz, Slowacki, Ujejski und andere Romantiker geschrieben haben. So isoliert Chopin als Musiker auch steht, geistig ist er ein Genosse der polnischen Romantiker, möchte man ihn fast ihrer Schule zurechnen. Das große Thema für sie alle war die Trauer um das Vaterland. Das nationale Gefühl zieht sich durch fast alle Kompositionen Chopins, nicht nur diejenigen, in denen er ostentativ als Pole auftritt, wie die Polonäsen und Masurkas. Die geistige Gemeinschaft geht noch weiter. Chopin ist durch Dichtungen von Mickiewicz, Slowacki und anderen zu manch einem bedeutenden Werk angeregt worden. Es lassen sich die merkwürdigsten Parallelen ziehen zwischen gewissen Stücken Chopins und den Dichtungen der ihm befreundeten Literaten, Übereinstimmungen, die ganz unabhängig voneinander, ganz unbewußt entstanden waren, nnd die nur erklärlich sind durch nahe geistige Verwandtschaften — ähnliche Empfindungen fanden ähnlichen Ausdruck, korrespondierende Gestaltung.

Was Chopins Kompositionstätigkeit während der ersten Pariser Zeit betrifft, so läßt sich im einzelnen nicht viel Bestimmtes darüber sagen. In den erhaltenen Briefen ist von Kompositionen nicht viel die Rede. Nur einmal (10. September 1832) erfahren wir von einer nicht näher bezeichneten Polonäse und Masurka, die er nach Warschau sendete mit einem Brief an seinen Schwager Jedrzejewicz, in dem er seinem Bedauern Ausdruck gibt, daß er bei der bevorstehenden Hochzeit seiner Schwester Luise mit Jedrzejewicz nicht anwesend sein könne. Der Zeitraum Ende 1832 und das Jahr 1833 bildet

jedoch in seiner Komponistenlaufbahn äußerlich einen Abschnitt. Erst von dieser Zeit an wurde er weiteren Kreisen als Komponist bekannt. Um ein richtiges Urteil zu gewinnen, ist es nötig, sich daran zu erinnern, daß eine große Reihe erst später veröffentlichter Kompositionen schon vor der Ankunft in Paris entstanden war. Als 21jähriger hatte Chopin 1831 schon geschrieben die Konzerte op. 11 und 22, die Konzertstücke op. 2, 13, 14. Aber auch die Masurkas op. 6, 7 und 17, die Nokturnen op. 9 und die ersten zwei aus op. 15, der Walzer op. 18, das H-Moll-Scherzo op. 20, die erste Ballade op. 23, eine Reihe der Etüden, einige Préludes u. a. existierten schon. Wenige Komponisten konnten im Alter von 21 Jahren eine solche Reihe bedeutender Kompositionen aufweisen, höchstens Mozart, Schubert und Mendelssohn kämen vergleichsweise in Betracht.

Seit der Veröffentlichung einiger Jugendkompositionen in Warschau und des op. 2 in Wien (1830) war nichts von ihm erschienen. Im Dezember 1832 beginnt die Reihe der Publikationen, die bis in die Mitte der vierziger Jahre ziemlich stetig fortgeführt werden. Die Quatre mazurkas op. 6 (der Gräfin Pauline Plater gewidmet) und die Cinq mazurkas op. 7 (einem Herrn Johns gewidmet) erschienen in diesem Monat. Im Jahre 1833 wurde eine stattliche Anzahl von Kompositionen gedruckt, nämlich: op. 9, Trois Nocturnes (Mme. Camilla Pleyel gewidmet); op. 8, Premier Trio (dem Fürsten Anton Radziwill gewidmet); op. 10, Douze Grandes Etudes (Franz Liszt gewidmet); op. 11, Grand Concerto in E-Moll (Kalkbrenner gewidmet); op. 12, Variations brillantes, B-Dur (der Mlle. Emma Horsford gewidmet). Ein sicheres Entstehungsdatum läßt sich für op. 12 angeben. Es muß in der zweiten Hälfte des Jahres 1833 entstanden sein, denn Herolds Oper „Ludovic", der das Thema entnommen ist, wurde am 16. Mai 1833 zum ersten Male aufgeführt. Diese Variationen sind eigentlich den frühen Kompositionen Chopins viel näher verwandt, als man der Zeit ihrer Entstehung nach erwartet hätte. Sie sind elegante Salonmusik, freilich im einzelnen von solcher Feinheit, wie sie eben nur Chopin bieten konnte. Schumann bespricht sie zusammen mit einer Menge Variationen von Osborne, Kalkbrenner, Döhler, Schunke, Nowakowsky. Er sagt:

„Sie gehören sämtlich dem Salon oder dem Konzertsaal an und halten sich, das letzte Heft ausgenommen (Chopin), von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Denn auch in diesem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend, vom Publikum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verleugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im übrigen versteht sich, daß die Variationen, zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können."

Ein besonders hübscher Einfall ist die zweite Variation, ein prickelndes Scherzo von merkwürdig graziöser, liebenswürdig koketter Rhythmik. Man beachte auch das schmachtende dolcissimo am Schluß der Variation*).

Im Jahre 1834 erschienen: op. 15, drei Nokturnen (Ferd. Hiller gewidmet); op. 16, Rondo (an Chopins Schülerin Caroline Hoffmann[36]), sie war schwer leidend und starb 1834; es ging das Gerücht, daß hoffnungslose Liebe zu Chopin ihren Tod beschleunigt habe); op. 17, vier Masurkas (an Mme. Lina Freppa, eine italienische

*) Die Masurkas op. 6 und 7, die Nokturnen op. 9 und Etüden op. 10 sollen an anderer Stelle im Zusammenhang mit den anderen Stücken ihrer Art behandelt werden, wie auch op. 15, 17, 18.

Dame, bei der Chopin verkehrte; Hiller beschreibt in seinem „Künstlerleben" einen fröhlichen Abend, den er mit Chopin und Bellini bei ihr verbracht hatte); op. 14, Krakowiak, grand Rondeau de Concert (an die Fürstin Adam Czartoryska); op. 18, Grande Valse brillante (an Mlle. Laura Horsford) und op. 19, Bolero (an die Komtesse de Flahault).

Der Bolero op. 19 und das Rondo op. 16 gehören dem Stil nach mit den Variationen op. 12 zusammen. Der Bolero zeigt mancherlei Anklänge an die Konzerte, und mag gleichzeitig mit ihnen entstanden sein. Er gehört nicht gerade zu Chopins bedeutenden Werken, ist aber ein farbenreiches Stück. Schumann spricht davon in einer witzigen und phantasievollen Kritik: Bericht an Jeanquirit in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur *:

„. . . . Frl. Beda fängt soeben den Bolero an . . . Du kennst diese zarte, liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung."



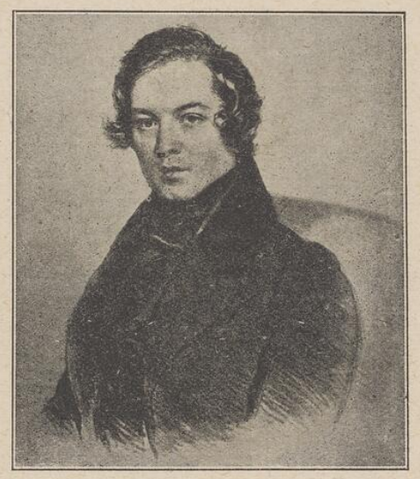
Clara Wieck

Weniger wertvoll ist das Rondo op. 16. Die langsame Einleitung ist ganz und gar nicht Chopinsch. Das sehr weitläufige Es-Dur-Rondo enthält gewiß eine Menge schöner Stellen, aber nichts, das man nicht an anderem Ort bei Chopin viel interessanter und kunstvoller ausgeführt finden könnte.

Im Sommer 1835 kam Chopin wieder durch Deutschland, um mit seinen Eltern in Karlsbad zusammenzutreffen, wo der Vater die Kur gebrauchte. Der Brief vom 16. August 1835, von Nikolaus und Friedrich Chopin gemeinsam in Karlsbad geschrieben, bezeugt die Freude über das Wiedersehen, gibt jedoch keine nennenswerten Nachrichten in betreff des Aufenthaltes. In einem späteren Brief Chopins (Edinburgh, 19. August 1848) wird auch ein Aufenthalt in Tetschen erwähnt, von dem die früheren Biographen nichts wußten. Er muß in das Jahr 1835 fallen, während der Rückreise von Karlsbad. Der Weg Chopins führte zunächst nach Dresden. Dort traf er mit der Familie Wodzinski zusammen, die schon von Warschau her zu seinem vertrauteren Freundeskreise gehörte. An diese Zusammenkunft schließt sich eine Liebesaffäre Chopins, den Maria Wodzinska um diese Zeit vollständig gefangen genommen hatte. Über diese Angelegenheit wußten die Biographen früher nur Unbestimmtes mitzuteilen; neuere Forschungen polnischer Schriftsteller klären den Sachverhalt fast vollständig. Da die entscheidende Wendung in der Sache erst ein Jahr später eintrat, so sei erst später im Zusammenhange davon gesprochen. Von Dresden aus machte Chopin einen kurzen Besuch in Leipzig (Anfang Oktober 1835). Über den Leipziger Aufenthalt gibt es einen Bericht des Klavierpädagogen E. F. Wenzel[37]), der als Schüler Wiecks mit Chopin in Berührung kam. Friedrich Wieck, der Vater der damals berühmtesten Pianistin Clara Wieck, der spätere Schwiegervater Robert Schumanns, hatte sich um die Verbreitung der Chopinschen Kompositionen große Verdienste er-

worden. Aus Schumanns Lebensgeschichte ist dieser ebenso hervorragende Pädagoge wie schrullige Kauz zur Genüge bekannt. Er war beleidigt, daß Chopin ihn nicht als ersten besucht hatte, und als nun Mendelssohn mit Chopin zu ihm kam, versteckte er sich im Nebenzimmer, ohne Chopin zu begrüßen. Chopin traf in Wiecks Wohnung Clara Wieck, Robert Schumann und einige Schüler Wiecks an. Hauptsächlich war ihm an der Bekanntschaft mit Clara gelegen. Sie spielte ihm unter anderem Schumanns gerade vollendete Fis-Moll-Sonate (op. 11) vor. Chopin spielte seine Es-Dur-Nokturne op. 9, Nr. 2 zum allgemeinen Entzücken der Zuhörerschaft; dabei konnte Wieck es sich nicht versagen zu horchen, und durch die ein wenig geöffnete Tür hindurchzublicken.

Was die Leipziger Zuhörer, sicherlich kompetente Beurteiler, über Chopins Spiel mitteilen, ist von größtem Interesse. Mendelssohn schreibt am 6. Oktober 1835 einen langen Brief unter dem Eindruck von Chopins pianistischen Leistungen. Er nennt Chopin einen vollendeten Virtuosen, drückt seine Freude darüber aus, daß er endlich einmal einen großen Könner gefunden habe, jemanden, der eine ausgesprochene Richtung habe, erzählt von dem Erstaunen der Leipziger, als Chopin sich beim Spiel seiner Etüden und seines Konzerts wie ein Wirbelwind gehen ließ, spricht von dem bezaubernden Eindruck, den Chopin auf ihn gemacht habe. Seiner Schwester Fanny, die Chopin kurz vorher in Marienbad gehört hatte, hält er vor, daß sie Chopin nicht genügend würdige[38]).



Robert Schumann
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 15: „Schumann" von Prof. Dr. H. Abert)

Auch Robert Schumann hat sich mehreremal über Chopins Spiel geäußert, einmal am 6. Oktober 1835 ganz kurz in der Neuen Zeitschrift für Musik, wo er von Chopins Spiel sagt, es sei einzig wie seine Kompositionen, viel ausführlicher bei einer Besprechung der Etüden op. 25 im Jahre 1837:

„Wie durfte denn dieser in unserem Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet, wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkle Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kommt es mir sehr zustatten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige" flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es wärfe diese die Hand des Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, und man hat ungefähr ein Bild seines Spiels. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As-Dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-Dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem

Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traume gesehen, das man, schon halb wach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur anderen in F-Moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe ...."

Noch einmal sei Schumann zitiert. In einer fingierten Unterhaltung mit seiner Tänzerin auf dem „kunsthistorischen Ball beim Redakteur" kommt die Rede auf Chopin.

„Und Sie kennen ihn?" Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihre Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Klavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schluß jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegt sie sich immer ängstlich-freudiger an mich und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaft stark."

In Leipzig spielte Chopin auch im Hause der Frau Henriette Voigt, der Freundin Mendelssohns und Schumanns, der Schumann nach ihrem Tode (1839) einen schönen Nachruf widmete. Er teilt darin auch Fragmente aus ihren Tagebüchern mit, deren eines hier zitiert sein möge, obschon es erst nach Chopins zweitem Besuch im folgenden Jahre geschrieben ist, am 13. September 1836:

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

Auf der Rückreise nach Paris, im Oktober 1835, nahm Chopin kurzen Aufenthalt in Heidelberg. Dort besuchte er seinen Schüler Adolf Guttmann, der bis zu Chopins letzter Lebenszeit um ihn war, und von dem als einem Lieblingsschüler Chopins noch öfter die Rede sein wird. Schriftliche Mitteilungen einer Schwester Guttmanns, die damals als Kind im väterlichen Hause Chopin sah, bezeugen den außerordentlichen Eindruck, den Chopins Persönlichkeit auf den Vater wie die Schwestern Guttmanns machte. Der Vater behandelte Chopin nicht wie einen Prinz oder König, sondern wie ein diesen überlegenes Wesen. Die Kinder hielten den Eindruck einer unvergleichlichen Lichtgestalt, einer verklärten poetischen Erscheinung noch Jahrzehnte später fest[39]).

Gegen Mitte Oktober war Chopin wieder in Paris. In der Gazette musicale vom 18. Oktober 1835 wird von seiner Rückkehr gesprochen.

Die Saison 1835/36 verbrachte Chopin in Paris, Ereignisse von besonderer Bedeutung für ihn werden nicht gemeldet. In öffentlichen Konzerten spielte er nicht, doch ist gerade diese Saison wegen einer Anzahl musikalischer Ereignisse von Bedeutung. Am 29. Februar 1836 fand die erste Aufführung von Meyerbeers Hugenotten mit ungeheuerem Erfolg statt. Über Chopins Beziehungen zu Meyerbeer wird berichtet, daß Chopin sich aus Meyerbeers Musik nicht viel machte, aber doch gern mit Meyerbeer verkehrte[40]), obschon er sonst zu Juden wenig Zuneigung hatte.

Einmal fand zwischen beiden ein heftiger Auftritt statt. Lenz erzählt aus den vierziger Jahren[41]), daß Meyerbeer einmal eintrat, als er (Lenz) bei Chopin Unterricht hatte. Er spielte

die C-Dur-Masurka op. 33: Das ist 2/4 Takt, sagte Meyerbeer. Es ist 3/4, erwiderte Chopin, ließ das Stück wiederholen und schlug mit dem Bleistift Takt dazu. Meyerbeer blieb bei 2/4, Chopin rief ärgerlich 3/4. Geben Sie mir das Stück als Ballett für meine neue Oper, sagte Meyerbeer, dann werde ich es beweisen. Nun wurde Chopin wütend, spielte die Masurka selbst mehreremal, stampfte mit dem Fuß den Takt und schrie 1, 2, 3. Meyerbeer war nicht zu überzeugen. Chopin geriet vor Wut außer sich, die beiden gingen im Zorn auseinander.

Solche Ausbrüche des Zorns kamen bei Chopin, der das äußere Dekorum für gewöhnlich sorgsam wahrte, selten vor. Man muß sich wundern, daß sie bei einer so leidenschaftlichen Natur so selten waren. Chopin hatte jedoch ein anderes Ventil zum Entladen seines Mißvergnügens: seine Spottsucht, einen feinen Sarkasmus. Liszt nennt ihn: einen feinen „connoisseur en raillerie" und einen geistreichen Spötter; ein andermal spricht er von ihm als „ombrageux", und auch Marmontel bezeichnet Chopin als „tempérament sauvage"[42]).

Andere Ereignisse der Saison, die Chopin sicherlich interessiert haben, waren die Konzerte zweier polnischer Künstler, des Violinisten Lipinski und des Xylophon-Virtuosen Gusikow, den sogar Mendelssohn schätzte. Beide spielten mit sehr großem Erfolg. Noch größeres Aufsehen erregten die Konzerte des Klaviervirtuosen Sigismund Thalberg, er war der Mann des Tages. Sein Spiel erregte solche Begeisterung, daß sogar Liszt, der damals mit der Komtesse d'Agoult in der Schweiz weilte, um seinen Ruf besorgt war, wie es scheint. Um Thalberg zu hören, kehrte er im April 1836 nach Paris zurück, gerade einen Tag, nachdem Thalberg abgereist war. Nun gab Liszt mit gewaltigem Erfolg seine Konzerte und es bildeten sich zwei Parteien im Publikum für Liszt und für Thalberg. Im Dezember 1836 hatten die Pariser den Genuß, die beiden Rivalen in einem Konzert zu hören, zum Besten der italienischen Armen, in den Salons der Fürstin Belgiojoso. Schumann schätzte den Pianisten Thalberg ungemein hoch[43]), Chopin allerdings hatte eine recht geringe Meinung von ihm[44]). Es ist aber auch hier daran zu erinnern, daß Chopins Meinung über andere Musiker von ganz absonderlicher Art war, rein subjektiv aus Sympathie oder Antipathie entsprang, und nur mit Vorsicht als objektives, sachliches Urteil aufgenommen werden darf. Allenfalls kann man bei Chopins Lieblingen sehen, warum sie bevorzugt sind, aber schwerlich bei allen, die er ablehnte, den Anlaß des Mißfallens ergründen. Der persönliche Verkehr zwischen Thalberg und Chopin war kaum mehr als oberflächlich.



Meyerbeer

Aus den Briefen seien ein paar auf den Winter 1835—36 bezügliche Stellen hier erwähnt. In einem Brief der Schwestern vom 15. Dezember 1835 ist die Rede von einem Bewunderer Chopins in Warschau (dem Bruder eines gewissen Brykczynski), dem Luise ein Autograph Chopins geschenkt habe: „etwas Gutes . . . ein Lied: das kleine Pferd."

Es ist damit eins der polnischen Lieder gemeint, von denen Chopin eine ganze Anzahl im Laufe der Jahre komponierte. Nach seinem Tode wurden 17 davon ver-

öffentlicht, es gab aber zweifellos noch mehr, die, wie Liszt berichtet, in Polen verbreitet waren und nie gedruckt wurden, oder wenigstens nicht unter Chopins Namen. Zu den letzteren scheint das hier erwähnte Lied zu gehören, das bisher von keinem Biographen genannt worden ist. Aus späteren Jahren wird an anderer Stelle ein ähnliches Beispiel anzuführen sein. In einem Brief des Vaters vom 9. Januar 1836 heißt es: „Der Aufenthalt in Karlsbad war so angenehm, wieso sind in Heidelberg so unangenehme Folgen erschienen?" Daraus ist vielleicht der Schluß zu ziehen, daß Chopin in Heidelberg einen Krankheitsanfall erlitten hat. Viel wichtiger sind jedoch die Hindeutungen auf Chopins Liebesaffäre, die nun im Zusammenhang betrachtet werden muß.

Die drei Brüder Wodzinski waren Pensionäre des Vaters Chopins gewesen und von Jugend auf mit Chopin befreundet, der sie mehreremal auf ihrer Besitzung Sluzewo besuchte. Dort wurde er auch mit der Schwester Maria bekannt. In einem Brief an einen der Wodzinskis, die damals in Genf weilten (18. Juli 1834), erinnerte Chopin daran, wie er als Kind mit Maria spielte; er erwähnt eine Komposition der Maria, Variationen, die sie ihm gesandt hatte, erzählt, wie er über das Thema dieses Stückes improvisiert habe: „Ich nehme mir die Freiheit, meiner schätzenswerten Kollegin, Frl. Maria, einen Walzer zu senden, den ich soeben veröffentlicht habe." Im Jahre 1835 erhielten die freundschaftlichen Beziehungen einen weiteren Anstoß dadurch, daß Anton Wodzinski nach Paris kam und dort mit Chopin viel verkehrte. Im Herbst 1835 weilten die Wodzinskis in Dresden und Chopin besuchte sie auf der Rückreise von Karlsbad. Hier entspann sich nun ein Liebesverhältnis zwischen Chopin und Maria Wodzinska. Über diese Angelegenheit sind mehrere Berichte vorhanden: Graf Wodzinskis Buch „Les trois Romans de Frédéric Chopin", Karasowskis Bericht in seiner Biographie und Niecks' Kritik der Karasowskischen Darstellung. Die Briefe klären die Angelegenheit so weit auf, daß man sagen kann, Karasowski komme der Wahrheit am nächsten, obschon Niecks in manchen Punkten Karasowskis Darstellung mit Recht bemängelt. Es kann jetzt als sicher gelten, daß Chopin die feste Absicht hatte, Maria Wodzinska zu heiraten, und daß sie ihm tatsächlich so gut wie versprochen, wenn nicht förmlich verlobt war.

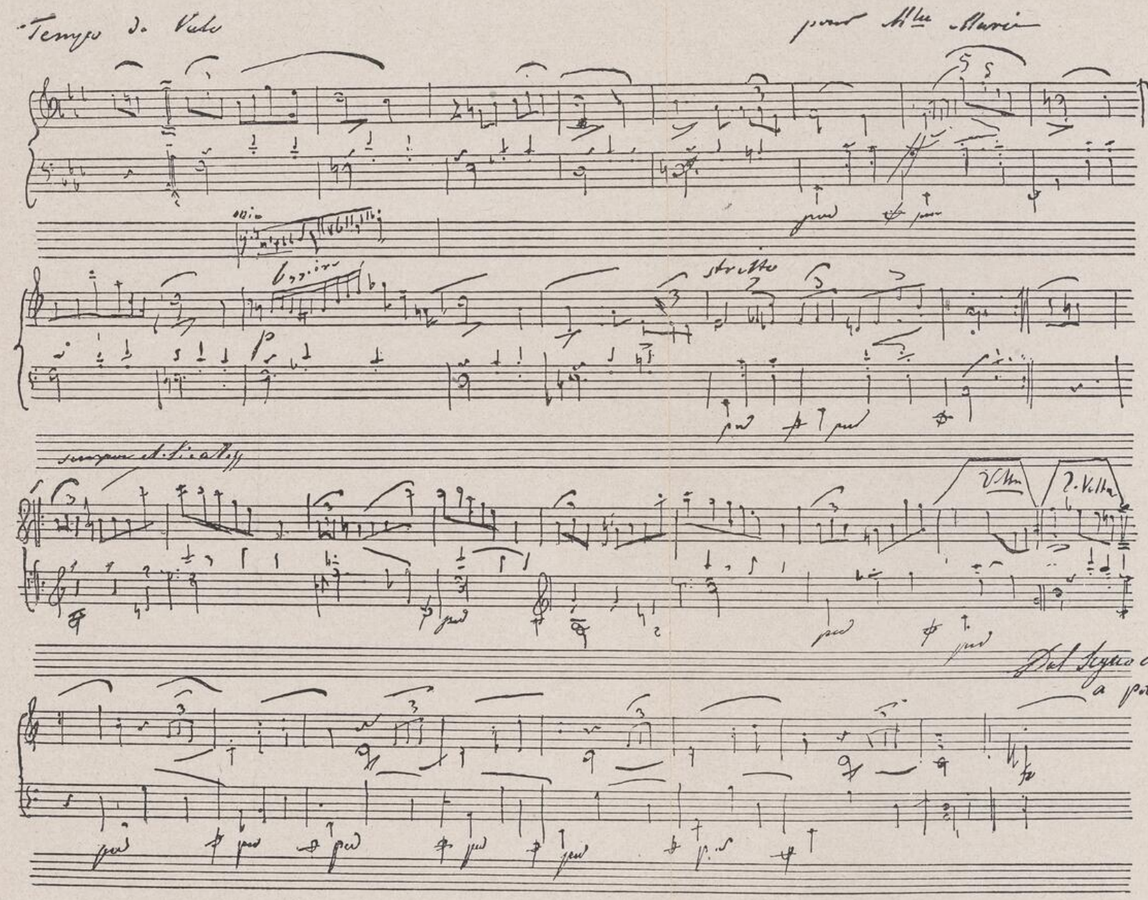


Sigis Thalberg
Nach einer Karrikatur von
J. P. Dantan
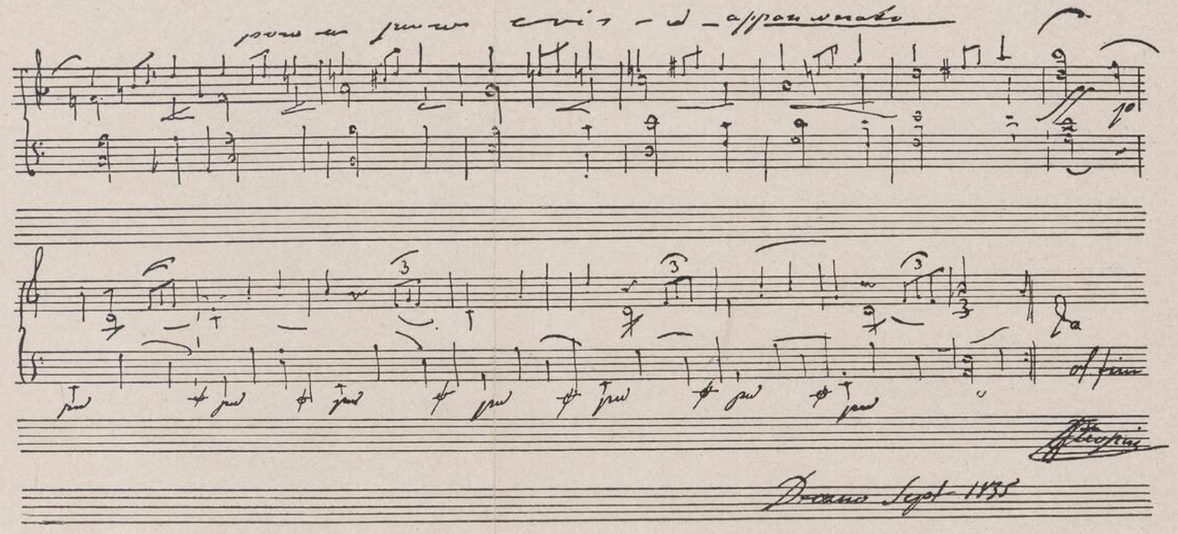
Am 28. Februar 1835 schreibt Maries Mutter von Genf an Chopin und bittet um ein Autograph für ihre Sammlung. Der nächste Brief ist von Marie selbst in Dresden, September 1835, kurz nach Chopins Abreise geschrieben. Daraus geht hervor, daß der As-Dur-Walzer (als op. 69, Nr. 1 nach Chopins Tode veröffentlicht) für Marie komponiert und ihr schon in Dresden im Manuskript gegeben wurde, nicht erst später aus Paris an sie gesendet wurde, wie Niecks angibt. Chopins Eltern waren in den Heiratsplan eingeweiht, und waren geneigt des Sohnes Absichten zu unterstützen.

Im Sommer 1836 reiste Chopin nach Marienbad, wo er wieder mit den Wodzinskis zusammentraf. Der Inhalt der Briefe stellt es ziemlich sicher, daß Chopin im August 1836 seinen Heiratsantrag gemacht hat, und daß sowohl Marie wie auch ihre

Mutter zustimmten. Der Vater Maries jedoch mußte erst gewonnen werden, und zu diesem Zweck hielt es Maries Mutter für ratsam, vorläufig über die Sache zu schweigen, auch Chopins Eltern gegenüber. In ihrem Brief an Chopin vom 14. September 1836 aus Dresden schreibt sie: „Ich werde nichts von dem Vorabend sagen (an dem Chopin sich erklärt hatte) ... Sie können jedoch meiner Sympathie sicher sein; um meinen Wunsch zu erfüllen. . . ist diese Vorsicht nötig[45])." Nach seiner Abreise von Marienbad machte Chopin wiederum einen kurzen Besuch in Leipzig und war dort mit Schumann[46]) zusammen. Die schon zitierte Tagebuchnotiz der Frau Henriette Voigt bezieht sich auf diesen Aufenthalt. Er wäre wohl kaum in der Laune gewesen, in Leipziger Privatkreisen Besuche zu machen und dort zu spielen, wenn seine Hoffnungen, wie Niecks annahm, unmittelbar vorher wären zerschlagen worden. Aus den folgenden Monaten seien aus den Briefen der Wodzinskis an Chopin einige Einzelheiten mitgeteilt. Die Mutter Wodzinska ist auf Chopins Wohlbefinden bedacht. Am 2. Oktober werden wiederholt Pantoffel erwähnt, die Marie für Chopin sendet, auch wollene Strümpfe. Die Mutter bittet um einen neuen Roman für Marie. In einem kurzen Postskriptum von Marie heißt es: „Adieu bis zum Mai oder Juni spätestens." Chopin wird mehreremal um Autographe berühmter Männer angegangen, die er bei seinem Verkehr in den ersten Pariser Kreisen wohl mit Leichtigkeit beschaffen konnte. Über die Förderung der Heiratsangelegenheit erfahren wir nichts. Die Sache zerschlug sich allmählich aus Gründen, die im einzelnen nicht bekannt sind. Freilich ruhte der ganze Plan auf schwachen Füßen. Chopin hatte kein Vermögen, hatte auch von Hause aus nichts zu erwarten; er war auf den Verdienst angewiesen, den ihm Unterrichtsstunden und seine Kompositionen abwarfen, und dieser genügte zwar, um ihm selbst ein behagliches Leben zu sichern, aber kaum, um einen Hausstand in Paris zu gründen, den ein verwöhntes Edelfräulein als standesgemäß ansehen mochte. Zudem verstand Chopin niemals zu sparen. Nun könnte man glauben, daß eine große Liebe und eine reiche Mitgift wohl zu glücklichem Hausstand hätten führen können, aber einmal war die Liebe nicht so groß, wenigstens nicht auf Maries Seite, und dann läßt die Vorsicht der Mutter Wodzinska bei der Verlobung vermuten, daß der Vater der Braut die ganze Angelegenheit mit wenig freundlichen Augen betrachtete und in punkto Mitgift wohl nicht zu großen Opfern bereit war. Chopin muß über das Fehlschlagen seiner Absichten schweren Kummer empfunden haben. Auf dem Bündel Briefe der Wodzinskis an ihn steht von seiner Hand: „Moia bieda" („mein Unglück") (s. Karlowicz). Freilich ist es stark zu bezweifeln, ob die Ehe mit Maria Wodzinska ihn nicht noch mehr würde enttäuscht haben. Das Bild, das man sich von ihr nach den hinterlassenen Mitteilungen machen kann, ist kein sehr günstiges. Das 19jährige junge Mädchen muß durch ihre Schönheit und Grazie Chopin bezaubert haben, so daß er ihr gegenüber mit Blindheit geschlagen war. Aus den Postskripten, die sie an Chopin richtete, — meist waren es nur ein paar angehängte Zeilen — und aus den wenigen Briefen, die von ihr erhalten sind, spricht eine wenig sympathische Persönlichkeit. Nicht aus einem einzigen Satz könnte man die glückliche, liebende Braut herauslesen. Der Ton ihrer Zeilen ist ziemlich kühl, manchmal kokett und schwatzhaft. Das Bild einer herzlosen Kokette steht fertig vor uns, wenn wir lesen, was der polnische Chopin-Forscher Ferdinand Hoesick über sie ermittelt hat. Gleichzeitig mit ihrem Verhältnis zu Chopin unterhielt sie demnach Beziehungen zu dem polnischen Dichter Slowacki, und traf mit dem einen zusammen, nachdem sie den anderen



Faksimile des Walzers op. 69, 1 an Maria Wodzinska



soeben verlassen hatte. In Genf begeisterte sie Slowacki, in Dresden ließ sie sich von Chopin vergöttern. Der Dichter schreibt seine schönsten Gedichte, seine Idylle: „In der Schweiz“ mit dem Gedanken an sie, der Musiker komponiert seine zarte F-Moll-Etüde (op. 25, Nr. 2) als „Porträt“ der Geliebten, schreibt den As-Dur-Walzer (op. 69, 1) ihr zur Huldigung, die Cis-Moll-Nokturne (op. 27, Nr. 1) als flammendes Merkzeichen seiner Liebe zu ihr. Schien es nun auch, als ob Chopin über Slowacki triumphiert hatte, so waren doch schließlich beide genarrt. Maria Wodzinska heiratete im Jahre 1837 den Grafen Friedrich Skarbek. Auch in dieser Ehe zeigte sie sich nicht standhaft, es kam zur Scheidung.

Zwischen Chopin und Slowacki bestanden übrigens die merkwürdigsten Parallelen. Sie wurden kurz nacheinander geboren und starben in dem nämlichen Jahr an der gleichen Krankheit. Sie sahen einander zum verwechseln ähnlich und liebten dieselbe Frau. Ihr Lebensgang wies auffällige Ähnlichkeiten auf, und ihre Werke ähneln einander nicht nur im allgemeinen, im romantischen Grundton, sondern bis in Einzelheiten hinein[47]). Übrigens verkehrte Chopin noch in späteren Jahren mit Slowacki. Sie trafen sich 1838 im polnischen Klub in Paris wieder.

Ein undatierter Brief, wahrscheinlich vom Sommer 1837, an Anton Wodzinski gerichtet, der damals in Spanien Kriegsdienste tat und verwundet worden war, ist in mehrfacher Hinsicht erwähnenswert. Der Patriot Chopin schreibt: „Tritt nicht in die spanische Armee ein — —, denke daran, daß Dein Blut einem besseren Zwecke dienen kann.“ Um diese Zeit hatte sich die unheilvolle Krankheit wieder gemeldet. „Man wollte mich nach Ems schicken. Bis jetzt jedoch ist kein Gedanke an Reisen zu fassen; ich kann mich nicht rühren.“ Am Rande wird der Name George Sand in der bekannten Chopin-Korrespondenz zum erstenmal genannt: „Vielleicht gehe ich auf ein paar Tage zur George Sand“ (auf ihren Landsitz Nohant).

In einem Brief Mendelssohns aus London vom 24. August 1837 wird erwähnt, daß Chopin vor kurzem in London gewesen wäre, aber nicht in Gesellschaften gegangen sei, nur einmal bei Broadwood (dem Klavierfabrikanten) außerordentlich schön gespielt habe. Chopin kam mit dem Verleger Camille Pleyel und einem ihm befreundeten Landsmann Stanislaus Kozmian d. Alt. im Juli auf zwölf Tage nach London. Unter dem Namen eines Herrn Fritz führte ihn Pleyel bei Broadwood ein; doch als er zu spielen anfing, erkannten die Damen in Herrn Fritz bald Chopin. In Moscheles' Tagebuch wird Chopins Aufenthalt in London erwähnt, auch von Chopins Brustkrankheit gesprochen.

Kompositionen der dreißiger Jahre (1831—1836)

Die im Jahre 1835 veröffentlichten Kompositionen sind: op. 20, Premier Scherzo (T. Albrecht gewidmet, einem Attaché der sächsischen Gesandtschaft und Weinhändler, der zu Chopins begeisterten Verehrern zählte); op. 24, vier Masurkas (dem Comte de Perthuis, Adjutanten Louis Philippes gewidmet). 1836 erschienen: op. 21, Konzert in F-Moll (der Gräfin Delphine Potocka gewidmet, bis zu Chopins Todesstunde eine seiner treuesten Freundinnen); op. 27, zwei Nokturnen (der Gräfin Apponyi, Gemahlin des österreichischen Botschafters gewidmet); op. 23, Ballade G-Moll (dem hannoverschen

Gesandten Baron v. Stockhausen gewidmet); op. 22, Grande polonaise brillante précédée d'un andante spianato mit Orchesterbegleitung (einer Lieblingsschülerin, der Baronesse d'Est, gewidmet); op. 26, zwei Polonäsen (dem Komponisten Josef Dessauer aus Prag gewidmet).

Von allen diesen Kompositionen weist die glanzvolle Polonäse op. 22 im Stil am meisten auf Chopins erste Epoche zurück. Sie wurde wahrscheinlich schon 1830 oder 1831 komponiert[48]). Der große Unterschied im Charakter zwischen dem einleitenden Andante und der Polonäse selbst legt die Vermutung nahe, daß Chopin das Andante später hinzufügte. 1835 spielte er das Werk mit Orchester in einem Konservatoriumskonzert in Paris (unter Habenecks Leitung). Vielleicht schrieb er das Andante bei dieser Gelegenheit. Es ist an künstlerischem Wert der Polonäse weit überlegen. Hell und ruhig strömt das Stück dahin; man möchte es beinahe den Nokturnen zuzählen, wenn es nicht so durchaus Tagesstimmung atmete. Freilich ist es in den Farben ein wenig blaß, in der Anlage nicht von überzeugender Logik — besonders der Schluß, die Wiederkehr des $^6/_8$ Taktes nach dem Mittelsatz im $^3/_4$ Takt, hätte wohl weniger das Ansehen eines bloßen Anhängsels haben können. Doch hat es trotzdem einen ganz eigenen Reiz, besonders in dem fast choralartigen Mittelsatz mit seinen dreitaktigen Phrasen, mit seinem Schweben zwischen C und G-Dur. Die Polonäse ist ein weit ausgeführtes brillantes Stück, nicht gerade von sehr großem poetischen Gehalt, jedoch formell op. 13 und 14 weit überlegen; sie verfehlt als brillantes Vortragsstück auch heute ihre Wirkung nicht. Bezeichnend für Chopins Behandlung des Orchesters ist es, daß dieses Werk, auch ganz ohne Orchester gespielt, kaum an Wirkung einbüßt[49]). Nach dem op. 22 hat Chopin nie mehr für Klavier und Orchester geschrieben. Er mochte erkannt haben, wie wenig er mit dem Orchester anzufangen wisse.

Von den übrigen Kompositionen wird später im Zusammenhang die Rede sein.

1837 erschienen: op. 25, zwölf Etüden (der Komtesse d'Agoult, Liszts Freundin, gewidmet).

Es ist hier am Platze, die beiden Etüdenwerke op. 10 und 25 in ihrer Gesamtheit zu betrachten. Die einzelnen Stücke entstanden im Laufe der Jahre, ein großer Teil geht noch in die Warschauer, vielleicht auch Wiener Zeit zurück. Gerade solche Stücke sind erstaunlich wegen der bei einem jungen Menschen von 20 Jahren kaum glaublichen Vollendung und Ursprünglichkeit.

Die 24 Etüden gehören zu Chopins unvergänglichsten Leistungen. Sie sind schlechthin unvergleichlich. Ein ganz neues Genre ist hier zum erstenmal aufgestellt und auch sogleich zur Vollendung gebracht worden, zu einem Höhepunkt, der seitdem nicht mehr erreicht worden ist. Nur die Liszt'schen Etüden kommen neben Chopin noch in Betracht, in ziemlich weitem Abstand dann die besten Etüden von Moscheles. Man denke an den Stand der Etüdenliteratur um 1830, als Chopin schon an seiner Sammlung arbeitete. Obenan stand Moscheles' op. 70, dann Cramer, dessen auch musikalisch wertvolle Etüden technisch etwa den Anforderungen der früheren Beethovenschen Sonaten entsprechen. An Cramer und Moscheles knüpfen Ludwig Bergers feine, Keßlers interessante Etüden an. Neben Cramer ist Clementi zu nennen, dessen Gradus ad Parnassum zwar trockene, aber zu Studienzwecken vorzüglich geeignete Stücke enthält, auch Bertini. Schließlich kommt Czerny in Betracht, der hauptsächlich Fingerexerzitien bietet. Da kam Chopin, schuf eine große Anzahl Stücke, die als Kunstwerke in die erste Reihe gehören, die eine

vollkommen neue Tonwelt auftun, Klangeffekte aufweisen, von denen vorher kaum einer etwas geahnt hatte, die eine Umwälzung und kolossale Erweiterung der Technik des Klavierspiels bedeuten, und außerdem als Studienwerke in Wirklichkeit unübertroffen sind. Mit den Etüden allein hätte Chopin sich ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Op. 10, Nr. 1 ist eine Studie in gebrochenen Akkordpassagen. Als Chopinsche Neuerung sind die weiten Griffe, meistens Dezimen- anstatt der gewöhnlichen Oktavenarpeggien zu bezeichnen. Prächtige Klangeffekte werden erzielt durch die Verschränkung der Dezimenpassagen bei niedergehaltenem Pedal (s. letzte vier Zeilen); die Resonanz wird durch diese neue Satzweise ungemein verstärkt, ein Rauschen und Klingen entsteht, wie es die gleichen Akkorde, auf ältere Weise arpeggiert, niemals annähernd hervorbringen können. Von den herrlichen harmonischen Effekten möge der zitierte Schluß einen Begriff geben.

Nr. 2, A-Moll, ist eine Studie für den dritten, vierten und fünften Finger der rechten Hand bei gleichzeitiger Inanspruchnahme der beiden anderen Finger. Die chromatische Figur ist für ihren technischen Zweck geistreich erfunden und harmonisch interessant durchgeführt.

Nr. 3, E-Dur, ist ein Idyll herrlichster Art. Niecks erzählt, Chopin habe seinem Schüler Guttmann gesagt, er hätte niemals im Leben wieder eine so schöne Melodie gefunden. Einmal als Guttmann die Etüde spielte, habe Chopin die gefalteten Hände in die Höhe gehoben mit dem Ausruf: „Oh, ma patrie!" Dem ruhig dahinfließenden ersten Teil folgt ein bewegterer Mittelsatz in großer Steigerung. Die Art wie Chopin hier den verminderten Septimenakkord verwendet (bei der Stelle con bravura und vorher in schnell wechselnden Akkordreihen), ist klanglich ebenso neu wie wirksam. Liszt und Wagner haben an solchen Stellen sicherlich wohl aufgemerkt. Die Überleitung zur Rückkehr der zarten Anfangsmelodie gehört zum allerschönsten, was jemals für das Klavier ersonnen worden ist. In lieblichen Klängen verhallt das Stück.

Nr. 4, Cis-Moll, hat nicht den gleichen poetischen Wert, ist aber in ihrer kräftigen, drängenden Bewegung, ihrer interessanten Harmonik, ihrem leidenschaftlichen Gewoge, besonders gegen den Schluß hin von großer Wirkung.

Nr. 5, Ges-Dur, ist in der rechten Hand durchweg für die schwarzen Tasten geschrieben. Eins der beliebtesten Chopinschen Stücke, brillant und gefällig, ohne jemals ins Flache hinabzusteigen.

Zu den wertvollsten Stücken der Sammlung gehört Nr. 6, Es-Moll. Andante. Ein im wesentlichen drei-, manchmal vierstimmiges Gefüge. Eine Melodie von schmerzlichem, elegischem Ausdruck über einem langsam, fast träge dahin schleichenden Baß, dazwischen eine sich hin- und herwindende Mittelstimme, die bei aller Kleinheit des äußeren Umfanges doch eine große innere Erregung hineinbringt. Rein als Etüde betrachtet, eine Übung im polyphonen Spiel, dem klaren Herausbringen dreier verschiedener Stimmen, und doch, welch ein Gedicht! Als Harmoniker zeigt sich Chopin hier groß: Man sehe sich den Übergang vom E-Dur des Mittelsatzes zum Es-Moll des Hauptsatzes an, und frage sich, wo man vor Chopin dergleichen finden könne — nirgends. Außerst modern ist das plötzlich aufleuchtende A-Dur in der Es-Moll-Kadenz am Schluß. Das ganze Stück hat viel von Tristan-Chromatik an sich.

Nr. 7, C-Dur, führt als technisches Problem den schnellen Fingerwechsel auf derselben Taste durch, und zwar des Daumens und ersten Fingers in einer Mittelstimme. In seiner zweiten Ballade hat Chopin die nämliche Figur verwendet. Hoesick sieht in diesem Stück „die grenzenlose, schneebedeckte Steppe, auf der im Schneegestöber eine Kibitka mit Gefangenen nach Sibirien dahineilt, . . . rings leblose Stille, nur der Wind klagt (Melodie der linken Hand), die Glöcklein am Gespann läuten unaufhörlich (die Doppelnoten in der rechten Hand)". Ein Klingeln und Glitzern wie Schnee in der Sonne ist in der Tat unverkennbar.

Nr. 8, F-Dur. Bravour im guten Sinne ist das Wesen dieser Etüde. Ein schnelles Zusammenziehen und Dehnen der Hand verlangt die wirksam durchgeführte Tonformel.

Nr. 9, F-Moll. Der technische Zweck ist geschmeidiges Gleiten der linken Hand über größere Strecken der Klaviatur im Legato. Die Anfangsmelodie könnte auch Mendelssohn geschrieben haben — man würde sich nicht wundern, sie etwa in den Liedern ohne Worte zu finden. Erst beim

Crescendo und der leidenschaftlichen Steigerung zum ff spricht Chopin selbst unverkennbar; hier klingen Nokturnen-Töne an.

Nr. 10, As-Dur. Eins der klangvollsten Stücke der Sammlung. Technisch neu ist darin das Legatissimo beider Hände in sehr schneller Bewegung mit Überspannen weiter Entfernungen. Die Etüde verlangt eine Geschmeidigkeit der Handgelenke wie wohl kein Klavierstück vor Chopin. Sie zeigt eine Chopin ureigene Technik.

Nr. 11, Es-Dur, besteht nur aus arpeggierten Akkorden in ganz weiter Lage, ebenfalls eine Chopinsche Spezialität. Mit ihrer eleganten Linienführung, der einschmeichelnden Melodie, dem vollen und doch zarten Klavierklang, den harmonischen Feinheiten eine der schönsten Etüden.

Nr. 12, C-Moll, das leidenschaftlichste Stück der ganzen Sammlung. Ein Wogen und Brausen und Grollen durchzieht es, dazu mächtige Akkordschläge in der anderen Hand. Die sogenannte „Revolutionsetüde". Chopin hat sie in Stuttgart geschrieben, als er die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen erhielt.

Kaum minder bedeutend als op. 10 ist die zweite Etüdensammlung op. 25.

Über Nr. 1 und 2 sei auf Schumanns Bericht (s. S. 60) verwiesen.

Nr. 3, F-Dur. Ein graziöses Wiegen und Neigen, ein heimliches Flüstern und Kosen. Blumenstück möchte man es nach Schumannschem Muster nennen.

Nr. 4, A-Moll. Eine Staccato-Etüde, fast gitarrenartig. Das Agitato spricht sich auch in der synkopierten Melodie aus. Das technische Motiv ist der Gegensatz zwischen einer Legato-Melodie in der rechten Hand und einer ziemlich vollgriffigen Staccato-Begleitung. Bei Weber (Konzertstück z. B.) findet man bisweilen ähnliches.

Nr. 5, F-Moll. Vivace e leggiero. Hat Familienähnlichkeit mit Nr. 3 und 4, auch etwas gitarrenartig. Den getragenen Mittelsatz (breite Tenor-Melodie, umspielt von Arpeggiofiguren der rechten Hand) könnte Thalberg in einem glücklichen Moment vielleicht auch erfunden haben.

Nr. 6, Gis-Moll. Terzenetüde. Rapide Terzenläufe in der rechten Hand. Eigenartige harmonische Effekte werden durch chromatische Fortschreitungen erzielt. Auch hier denke man an Wagnersche Stellen, Partien aus dem Feuerzauber in der Walküre z. B.

Nr. 7, Cis-Moll. Lento. Ein düsteres, von tiefster Melancholie erfülltes Tonstück. Man erinnere sich dabei mancher Ausbrüche von hoffnungsloser Melancholie in Chopins Briefen. Der Baß ist durchwegs die führende Stimme, gelegentlich tritt, wie im Dialog, eine Oberstimme entgegen. Durch alle Schattierungen der Melancholie führt dieser Cellopart; bald leise klagend, schmerzlich verzagt, dann wieder momentan sich zuversichtlicher aufrichtend, oder nach gewaltigem Aufbäumen kraftlos in die dumpfe Öde zurückfallend.

Nr. 8, Des-Dur. Brillante Sextenetüde, der Terzenetüde verwandt.

Nr. 9, Ges-Dur. Mehr zierliches Tonspiel. Oktavenspiel im ganz leichten Anschlag, leggierissimo wird zum Schluß verlangt.

Nr. 10, H-Moll. Wiederum eine Oktavenetüde, aber von ganz entgegengesetzter Art. Ein donnerndes Rollen von Oktavenpassagen in beiden Händen, die stärkste Klangwirkung, deren das Klavier überhaupt fähig ist. Eine solche tosende Klangmasse sucht man vor Chopin vergebens; man könnte etwa an die Oktavengänge im ersten Satz des Beethovenschen Es-Dur-Konzerts denken, dort aber kommt das ganze Orchester hinzu.

Nr. 11, A-Moll. Könnte Eroika überschrieben sein. Ein ehernes Marschmotiv in der linken Hand, dagegen die kühnsten Figurationen in der rechten. Von kolossaler Wucht und Gewalt.

Nr. 12, C-Moll. Überaus leidenschaftliches Arpeggiengewoge in beiden Händen. Stellenweise tauchen Spuren einer melodischen Phrase hervor. Im Ausdruck der letzten Etüde aus op. 10 verwandt.

Auch in den Etüden sollen bisweilen volkstümliche Weihnachtslieder verarbeitet sein.

Drei später einzeln veröffentlichte Etüden kommen den genannten nicht gleich, obschon auch sie durchaus vorzügliche Musik enthalten.



Chopin-Gedenkstein in Reinerz

Chopin und George Sand

Ein neuer Abschnitt in Chopins Leben trat ein, als er die Frau kennen lernte, die ihn mehr als zehn Jahre an sich fesselte, die einzige, die ihn dauernd zu faszinieren vermochte, George Sand, eigentlich Aurore Dupin. Sie war zu jener Zeit 33 Jahre alt und als Schriftstellerin schon berühmt. In einem abenteuerreichen Leben hatte sie die merkwürdige Macht ihrer Persönlichkeit schon oft erprobt. Ihre Ehe mit Casimir Dudevant wurde 1836 nach 14jähriger Dauer getrennt. Die Gatten waren einander zu ungleich. Schon 1831 hatte sie Dudevant in Nohant, ihrem Landgut in Berry, zurückgelassen, und war nach Paris gegangen, wo sie ihre schriftstellerischen Talente verwertete und sich unter dem Pseudonym George Sand schnell Ruf verschaffte. In den literarischen Kreisen war sie bald heimisch. Von den Erlebnissen dieser Zeit ist am bekanntesten geworden ihr Verhältnis zu dem Dichter Alfred de Musset, mit dem sie 1834 in Italien reiste. Mussets heiße Leidenschaft war nach wenigen Monaten abgekühlt; später haßte er sie geradezu. Ihre mannigfachen Abenteuer hinderten sie nicht, von Zeit zu Zeit ihrem Gatten in Nohant einen Besuch abzustatten, bis endlich die Scheidung ausgesprochen wurde. Sie ging vorerst mit ihren Kindern Maurice und Solange nach Paris. Ein Jahr später begegnete sie Chopin dort[50]).

Über die erste Zusammenkunft von George Sand und Chopin ist ein ganzer Kranz von Legenden geschrieben worden. (Niecks' kritische Abfertigung aller erhaltenen Berichte macht es hier überflüssig, auf sie einzugehen.) Gewicht hat einzig und allein Liszts Bericht. George Sand hatte von Chopin, seinem Spiel und seinen Kompositionen viel gehört. Sie sprach Liszt gegenüber den Wunsch aus, mit Chopin bekannt zu werden,

und Liszt sprach mit Chopin darüber. Dieser jedoch, in seiner Abneigung gegen Schriftstellerinnen, war nicht leicht zu einer Zusammenkunft zu bewegen. George Sand ließ nicht locker, bis Liszt sie einmal unangemeldet mit der Komtesse d'Agoult zu Chopin brachte. George Sand selbst schreibt, daß sie Chopin bei der Comtesse d'Agoult kennen gelernt habe.

Wie dem auch sei, sicher ist es, daß Chopin und George Sand im März 1837 miteinander schon gut bekannt waren, denn am 28. März schreibt George Sand an Liszt: „Sagen Sie Chopin, ich bitte ihn, Sie nach Nohant zu begleiten; Marie (die Comtesse d'Agoult) kann ohne ihn nicht leben, und ich bete ihn an." Am 5. April schreibt sie an die Komtesse d'Agoult und trägt ihr Einladungen auf für Mickiewicz, den polnischen Dichter, Liszt, Chopin, „den ich vergöttere", und Grzymala, Chopins Freund. Überhaupt ist Chopins Name in George Sands Briefen aus dieser Zeit oft erwähnt.



George Sand
Ein Teil des Denkmals von Sward in Paris

Mit dem Jahre 1836 bricht die erhaltene und zugängliche Familienkorrespondenz plötzlich ab, erst aus den vierziger Jahren sind die Familienbriefe wieder als Quelle benutzbar. Es ist also wenig über die Einzelheiten von Chopins Leben, besonders 1837 bis 1838, zu melden. Insbesondere über die erste Zeit von Chopins Beziehungen zu George Sand ist Dunkel gebreitet. Im Winter 1837 war Chopins Gesundheitszustand nicht gut; sein Leiden machte im Jahre 1838 bedenkliche Fortschritte, so daß ein Aufenthalt im Süden für ihn zur Notwendigkeit wurde. Er faßte den Entschluß, mit George Sand nach Majorka zu gehen. Über die Vorgeschichte dieser Reise sind verschiedene Angaben gemacht worden. Liszt berichtet, daß George Sand sich fürsorglich erboten habe, Chopin zu begleiten, Karasowski erzählt umgekehrt, Chopin habe seine Freundin bewogen, mit ihm zu reisen. George Sand schließlich gibt wiederum eine andere Erklärung. Sie hatte, hauptsächlich ihres Sohnes Maurice wegen, der von rheumatischem Leiden stark geplagt war, die Absicht, nach dem Süden zu gehen, und Chopin schloß sich ihr an.

Über die Reise nach Majorka und den Aufenthalt dort sind wir sehr genau unterrichtet durch George Sands „Un hiver a Majorque", ihre „Histoire de ma vie", und ihre „Correspondance", ferner durch Chopins Briefe an Fontana. Von diesen Quellen kommen natürlich Chopins Briefe in erster Linie in Betracht; bei George Sands Berichten ist die Grenze zwischen Dichtung und Wahrheit nicht ganz leicht zu ziehen. Als ganz sicher beglaubigte Tatsachen dürften etwa die folgenden anzusehen sein: Im November 1838 reiste George Sand mit ihren beiden Kindern Maurice und Solange (damals 15 und 10 Jahre alt) und einer Zofe ab. Die Reise führte über Lyon, Avignon, Vaucluse, Nimes, Perpignan. In Perpignan traf sie mit Chopin zusammen. Dieser hatte über seine Pläne großes Stillschweigen bewahrt. Nur die allervertrautesten Freunde wußten von Chopins Absicht, und in den Briefen an Fontana findet sich wiederholt die Mahnung, niemandem über Chopins Reise Näheres zu erzählen, sondern lästige Frager mit ein paar allgemeinen Redensarten abzuspeisen. War Chopin schon für gewöhnlich sehr wenig vertrauensselig, überhaupt nur den allerintimsten Freunden gegenüber mitteilsam, so mochte er diesmal noch besonderen Anlaß zum Schweigen gehabt haben. In der Pariser Gesellschaft würde man wohl nicht versäumt haben, über das Verhältnis der berühmten Schriftstellerin zu dem berühmten Musiker ausgiebige Glossen zu machen, zumal da George Sand der Chronique scandaleuse schon mehrfach Stoff zu pikanten Anekdoten gegeben hatte. Es ist also begreiflich, daß ein Mensch wie Chopin, der die gute Form so peinlich wahrte, der überhaupt so wenig vom Bohemien an sich hatte, dem Gerede der Leute sich nicht preisgeben wollte. Die Reise führte von Perpignan nach Port-Vendres. Dort stieg die Reisegesellschaft aufs Schiff. Barcelona war der nächste Halteplatz. Nach mehrtägigem Aufenthalt, den Sehenswürdigkeiten der Stadt und Umgebung gewidmet, wurde die Reise nach Palma fortgesetzt, der Hauptstadt von Majorka. Sommerliche Wärme grüßte die Reisenden bei der Ankunft in Palma. Der ganze Zauber des Südens umfing sie. George Sands Schilderung der Überfahrt, der ersten Eindrücke in Palma verdiente ihrer literarischen Qualität halber hier mitgeteilt zu werden, — der eng umgrenzte Umfang dieses Buches läßt es nicht zu. So finde wenigstens ein Teil von Chopins Brief an Fontana (Palma, 15. November 1838) hier einen Platz:

„Ich bin in Palma, unter Palmen, Zedern, Kakteen, Aloen, Oliven, Orangen-, Zitronen- und Granatenbäumen usw., die der Jardin des Plantes nur dank seiner Öfen besitzt. Der Himmel glänzt wie ein Türkis, die See ist wie Lazuli, die Berge scheinen wie Smaragd. Die Luft? Die Luft ist wie im Himmel. Den Tag über scheint die Sonne, es ist also warm; jedermann trägt Sommerkleidung. In der Nacht hört man zu jeder Stunde und überall Lieder zur Gitarre. Riesige Balkone unter Rebendächern, maurische Wälle . . . die Stadt blickt gen Afrika, wie alles hier . . ."

Die ersten Eindrücke waren also angenehmster Art. Freilich machten sich bald Unannehmlichkeiten in Fülle bemerkbar. Ein Hotel war in Palma nicht vorhanden, wie George Sand erzählt. Die Reisenden mußten mit zwei kleinen Zimmern ohne jeglichen Komfort vorlieb nehmen. Die Kost war von spartanischer Einfachheit, Schmutz und Ungeziefer dagegen in Fülle vorhanden. In der Umgegend fand man endlich eine bewohnbare Villa, möbliert, mit Garten und schöner Aussicht für 50 Fr. den Monat. War auch die ganze Einrichtung recht primitiv, so waren die Reisenden dennoch froh, untergebracht zu sein. Die Villa, von ihnen Son-Vent, Sohn des Windes, getauft, lag herrlich am Fuße eines Berges, mit Ausblick auf das Gebirge, die See und die Stadt Palma. So vergingen die ersten Wochen zur allgemeinen Zufriedenheit. Bald jedoch setzte die Regenzeit ein. Das leicht gebaute Haus bot nicht genügenden Schutz gegen Nässe und Wind. Der Kalk fiel von den Wänden. Im Hause wurde es kalt und unbehaglich, draußen strömte der Regen unaufhörlich. Chopin begann zu husten. Die Nachbarn hielten ihn für schwindsüchtig und in übertriebener, beinahe abergläubischer Furcht mieden sie Chopin und seinen Kreis. Es war schwer, einen Arzt zu erlangen, die Heilmittel aus der Apotheke waren verdorben. Der Wirt kündigte seinen Mietern schließlich unter dem Vorwande, daß Chopin das Haus verseuche. Unverzüglich mußten sie ausziehen. In der Stadt ein Unterkommen zu finden, war unmöglich. Durch günstigen Zufall fanden sie endlich Aufnahme in einem alten unbewohnten Karthäuser-Kloster zu Valdemosa. Ein dort weilender Spanier, der sich aus politischen Ursachen verbergen mußte und zu eiliger Abreise genötigt war, trat ihnen mit Freuden sein Asyl ab. Für 1000 Fr. erhielten sie seine leidlich eingerichtete Wohnstätte im Kloster. Vor ihrem Auszug aus Son-Vent mußten sie auf ihre Kosten das ganze Haus aufputzen lassen, was der Wirt verlangte, indem er behauptete, es sei von Chopin infiziert.

„In einigen Tagen werde ich im schönsten Teil der Welt wohnen," schreibt Chopin am 3. Dezember an Fontana, „die See, Berge . . . alles was man sich wünschen mag. Wir haben unser Quartier in einem großen, alten verfallenen Kloster der Karthäuser . . . nahe Palma . . . etwas Wundervolleres gibt es nicht: Klostergänge, höchst poetische Friedhöfe. Kurz, ich fühle, daß es mir hier wieder gut gehen wird."

Später schreibt Chopin über seine neue Wohnung:

„Zwischen Felsen und der See, in einem großen, verlassenen Karthäuser-Kloster, in einer Zelle, deren Türen größer sind, als in Paris die Tore, hause ich — stelle Dir vor, mit unfrisiertem Haar, ohne weiße Handschuhe, bleich wie gewöhnlich. Die Zelle hat die Gestalt eins Sarges, ist hoch, alle Bogen sind voll Staub. Vor dem kleinen Fenster Orangenbäume, Palmen und Zypressen. Gegenüber dem Fenster, unter einer maurischen Rosette, steht mein Bett. Daneben ein altes viereckiges Ding, wie ein Schreibtisch, kaum brauchbar; darauf ein bleierner Leuchter (großer Luxusgegenstand) mit einem kleinen Talglicht, Werke von Bach, meine Skizzen, alte Papiere, die nicht von mir sind — das ist mein ganzes Besitztum. Ruhe . . . man kann brüllen, ohne daß jemand es hört . . ., kurz, ich schreibe Dir von einem seltsamen Platz aus . . . . Es ist etwas Schönes um die erhabene Natur, aber man sollte mit Menschen nichts zu tun haben, auch nicht mit Wegen und Wegweisern. Oft kam ich von Palma hierher gefahren, immer mit demselben Kutscher, doch immer auf einem anderen Wege. Wasserströme machen hier Wege, heftige Regengüsse zerstören sie; heute ist eine Strecke Landes unpassierbar, denn wo früher ein Weg war, ist jetzt gepflügtes Feld; morgen können nur Maulesel passieren, wo man gestern mit dem Wagen fuhr. Und was für Wege gibt es hier! Das ist der Grund, warum man hier keinen einzigen Engländer sieht, nicht einmal einen englischen Konsul".

Dieser Brief ist merkwürdig wegen des echt Chopinschen Hin- und Herspringens von einer Sache zur anderen. Zwischen die zwei oben zitierten Abschnitte schiebt Chopin ein paar ganz gleichgültige persönliche Mitteilungen ein. Unmittelbar auf die Beschreibung der Zustände in Palma folgt ein heftiger Ausfall auf Pariser Bekannte, den Bankier Leo und den Verleger Schlesinger, darauf wieder ein entzückter Ausruf über den wundervollen Mondschein, dann gleichgültige Fragen, darauf:

„Dein Brief war schlecht adressiert. Hier ist die Natur gütig, aber die Leute sind diebisch. Sie sehen niemals Fremde und wissen also nicht, was sie von ihnen verlangen sollen. So würde man Dir z.B. eine Orange hier umsonst geben, für einen Rockknopf aber eine fabelhafte Summe verlangen."

Einige Angaben über das Leben in Valdemosa sind auch in George Sands Briefen an Mme. Marliani und M. A. Duteil zu finden. Ihr Buch: „Un hiver à Majorque", enthält prachtvolle Schilderungen der landschaftlichen Schönheiten Palmas und genaue Einzelheiten ihrer Erlebnisse dort. Sehr bald zeigte sich, daß trotz der herrlichen äußeren Umrahmung die ganze Reise „in vieler Hinsicht ein Fiasko war", wie G. Sand schreibt. Das ungeheuer weitläufige Kloster war außer von Chopin und seinen Freunden nur von drei Leuten bewohnt. Die Einsamkeit brachte allerlei Unbequemlichkeiten mit sich. Die Vorräte mußten von der Stadt herbeigeschafft werden; die Verbindung war schlecht und unzuverlässig. Viel Abwechslung an Lebensmitteln war nicht zu erlangen; die Führung des Haushalts war schwer, weil brauchbare Bedienung mangelte. G. Sand hatte nach und nach die Zellen so behaglich, als unter den Umständen möglich war, eingerichtet. Sie selbst in ihrer robusten Kraft und Energie befand sich ganz wohl. Schlimmer erging es Chopin. Kräftige Krankenkost, wie er sie brauchte, war nicht zu erlangen. Er war ernstlich krank; die ungesunde Regenzeit, der Mangel an Bequemlichkeit und des ihm gewohnten Lebens im Wohlstand trugen zu seiner Reizbarkeit und Melancholie noch mehr bei. Dazu vermißte er sein Klavier. In den ersten Wochen behalf er sich mit einem elenden Instrument aus der Stadt; endlich nach monatelangen Verzögerungen

kam das bei Pleyel in Paris bestellte Instrument an. 300 Fr. mußten für Transport und Zoll bezahlt werden. Von den Inselbewohnern wurden die Fremdlinge bei jeder Gelegenheit geprellt; sie waren in schlechtem Ruf, da man sie nie in der Kirche sah.

Eine Stelle aus G. Sands „Histoire de ma vie" darf hier nicht übergangen werden. Sie schreibt dort: „Der arme, große Künstler war ein abscheulicher Patient. Was ich noch nicht genug befürchtet hatte, traf unglücklicherweise ein. Er war vollständig entmutigt. Die Krankheit ertrug er ohne Tapferkeit, er konnte die Unruhe seiner Phantasie nicht überwinden. Das Kloster war für ihn voll von Schrecken und Phantomen, auch wenn es ihm besser ging. Er sagte es nicht, und ich mußte es ahnen. Wenn ich mit meinen Kindern von meinen abendlichen Streifereien in den Ruinen zurückkehrte, so fand ich ihn gegen 10 Uhr abends wohl vor seinem Klavier sitzend, blaß, mit aufgerissenen Augen, die Haare wie gesträubt. Er brauchte mehrere Augenblicke, um uns zu erkennen. Dann mochte er wohl gezwungen auflachen und spielte sublime Sachen, die er eben komponiert hatte, oder besser gesagt, schreckenerregende, herzzerreißende Gedanken, die sich seiner bemächtigt hatten, fast unbewußt in dieser Stunde der Einsamkeit, der Traurigkeit und der Furcht . . . Es gibt ein (Prélude), das die Seele in grauenhafte Niedergeschlagenheit wirft. Es fiel ihm an einem tristen, regnerischen Abend ein. Wir hatten ihn an jenem Tage ganz wohl verlassen . . . . Der Regen war gekommen, die Bäche waren ausgetreten. Um drei Meilen zurückzulegen, hatten wir sechs Stunden gebraucht, endlich kamen wir mitten in der Überschwemmung an, in dunkler Nacht, ohne Schuhe, von unserem Kutscher verlassen, durch unerhörte Gefahren hindurch. Wir hatten uns



Chopin (Nach einer Zeichnung von Winterhalter)

beeilt, mit Rücksicht auf die Unruhe unseres Kranken. Sie war wirklich lebhaft gewesen, hatte sich aber in einer Art ruhiger Verzweiflung gelegt, und er spielte sein herrliches Prélude unter Tränen. Als er uns eintreten sah, erhob er sich plötzlich mit einem lauten Schrei, und dann sagte er mit verstörter Miene und seltsamem Tonfall: „Ach! Ich wußte wohl, daß Ihr tot seid.“ Als er sich erholt hatte und unseren Zustand sah, wurde ihm übel beim Gedanken an die Gefahren, die wir durchgemacht hatten; aber er gestand mir später, daß er, auf uns wartend, dies alles im Traume gesehen hatte, und daß er den Traum von der Wirklichkeit schließlich nicht mehr unterscheiden konnte. So hatte er sich am Klavier beruhigt und getröstet, überzeugt, daß er selbst tot war. Er sah sich in einem See ertrunken; schwere, eisige Wassertropfen fielen ganz gleichmäßig auf seine Brust, und als ich ihn darauf aufmerksam machte, wie die Regentropfen gleichmäßig auf das Dach fielen, leugnete er, sie gehört zu haben . . .“

Hier ist ein erschütternder Blick in die nervösen Krisen aufgetan, von denen Chopin zuweilen gepackt wurde. Doch gab es auch heitere Tage. Da wurden weite Spaziergänge unternommen, oder Forschungsreisen in den verfallenen Kreuzgängen, Klosterzellen und Kapellen. Mit ihren sonderbaren, halb maurischen Ornamenten und Skulpturen, die zum Teil noch aus dem 15. Jahrhundert stammten, ihren zum Teil kostbaren alten Möbeln, mochten diese Räume nicht wenig anziehend gewesen sein. Dann gab manchmal ein Feiertag Gelegenheit, Volksbelustigungen beizuwohnen. G. Sand erzählt von einer Art Mummenschanz, wo die Bauern und Bäuerinnen als Teufel verkleidet, Luzifer an der Spitze, eines Abends mit großem Geschrei das Kloster heimsuchten und dort einen Ball veranstalteten. Gitarren, Geigen und Kastagnetten bildeten das Orchester. Der merkwürdig gemessene Tanz, die sonderbare, halb arabische Musik, der Anblick der burlesk verkleideten Tänzer in verfallenen Klosterzellen, dies alles mag der Pariser Gesellschaft von hohem Reiz gewesen sein.

G. Sand war sehr tätig. Täglich unterrichtete sie ihre Kinder, las mit Maurice im Thucydides, brachte Solange die Regeln der Grammatik bei, beschäftigte sich mit Chopin und arbeitete unablässig an ihren eigenen Schriften, oft die halbe Nacht durch. Ihr „Spiridion“ entstand damals. Chopin selbst schuf in Majorka nicht viel. Aber was er dort vollendete oder konzipierte, ist seinen allerbesten Leistungen zuzurechnen. Es handelt sich um die Préludes op. 28, die Ballade op. 38, das Scherzo op. 39, die zwei Polonäsen op. 40, und die Masurka op. 41, Nr. 2 (E-Moll).

Da der Zweck der Reise in der Hauptsache verfehlt war, so beschloß man, möglichst schnell nach Frankreich zurückzukehren. Chopins Zustand war so schlimm, daß es ein Wagnis war, die anstrengende Reise zu unternehmen, das gleichwohl gemacht werden mußte, da es ihm in Valdemosa immer schlechter ging und dort keine Aussicht auf Hilfe vorhanden war. Sobald das Wetter günstiger wurde, gegen Ende Februar 1839, brach die Gesellschaft auf. Von Palma aus mußte das einzige vorhandene Dampfschiff zur Überfahrt benutzt werden. Es hatte eine Ladung von 100 Schweinen, die mit ihrem Quieken und üblen Geruch für Chopin eine schreckliche Nachbarschaft waren. In Barcelona nahm sich der französische Konsul der Reisenden hilfreich an. Nach einem Aufenthalt von einer Woche wurde die Reise nach Marseille fortgesetzt.

In Marseille weilte Chopin mit der Familie Sand von Anfang März bis Anfang Mai. Das Wichtigste für ihn war eine tüchtige ärztliche Behandlung, die er so lange hatte entbehren müssen. Dr. Cauvière behandelte ihn mit gutem Erfolge. Die erhaltenen

Briefe von G. Sand und Chopin aus Marseille geben einige Aufklärung über das Leben dort. Chopin schreibt, daß es ihm allmählich besser geht. In der „Krämerstadt“ Marseille, wie sich G. Sand ausdrückt, war allerdings von geistigen Genüssen nicht viel die Rede. Chopin tat sich einmal als Musiker hervor bei einem allerdings traurigen Anlaß. Der Tenorist Adolph Nourrit hatte sich in einem Anfall von Schwermut über seinen sinkenden Ruhm durch einen Sturz aus dem Fenster getötet. Von Neapel aus brachte seine Frau die Leiche nach Paris, und in Marseille wurde für den berühmten Sänger ein Trauergottesdienst abgehalten. Am 25. April 1839 fand die Feier statt, bei der Chopin die Orgel spielte. George Sand schreibt darüber:

„Es war ein schlechtes Instrument, mit schreiendem Ton . . . Chopin zog die am wenigsten schrillen Register und spielte „Die Gestirne“ (von Schubert), nicht stolz und enthusiastisch, wie Nourrit das Lied zu singen pflegte, sondern einfach und sanft, wie ein leises Echo aus einer fernen Welt. Höchstens zwei oder drei der Anwesenden empfanden dies tief, und mehrere Augen füllten sich mit Tränen, die anderen waren sehr enttäuscht; man hatte erwartet, daß er mächtigen Spektakel machen und wenigstens ein paar Register zerbrechen würde.“

Nach einigen Wochen hatte sich Chopin in Marseille so gut erholt, daß er G. Sand und ihre Kinder auf einem Ausflug nach Genua begleiten konnte. Nach stürmischer Seefahrt langten die Reisenden am 20. Mai wieder in Marseille an und brachen einige Tage später nach Nohant auf.

Die Briefe Chopins aus Marseille an Fontana sind ziemlich zahlreich. Der Hauptinhalt betrifft Verhandlungen mit den Verlegern. Sie zeigen, daß Chopin als Geschäftsmann auf seinen Vorteil sehr ernstlich bedacht war. So erfahren wir z. B., daß die Ballade op. 38 Pleyel für 1000 Fr. angeboten wurde, und daß der Verleger Probst für den Vertrieb desselben Werkes in Deutschland schon vorher ca. 500 Fr. gezahlt hatte. Für die zwei Polonäsen op. 40 verlangte Chopin 1500 Fr. (Verlagsrecht für Frankreich, England und Deutschland). Seine Verleger betrachtet Chopin immer mit Mißtrauen, oft nennt er sie geradezu Betrüger. Fontana wird instruiert, die Ballade und die Polonäsen dem Verleger Schlesinger anzubieten, wenn Pleyel die geringsten Schwierigkeiten mache, und auch weniger zu nehmen, wenn Schlesinger den geforderten Preis durchaus nicht zahlen will. Für die Polonäsen möge Fontana 1500 Fr. verlangen, aber sie schließlich, wenn nötig, auch für 1400, 1300 und sogar 1200 Fr. verkaufen. Fontana soll die Manuskripte nur gegen bare Bezahlung aus Händen geben. Wer von Chopin nichts kennt, als diese Marseiller Briefe, würde in ihm eher einen Handelsmann als einen Künstler vermuten. Lange Seiten sind mit den trockensten geschäftlichen Einzelheiten angefüllt. Die Ausfälle gegen die Verleger, besonders die jüdischen Verleger, erinnern an Beethoven, der auch mit seinen Verlegern meistens auf sehr gespanntem Fuß stand. Nur in kurzen Sätzen, mitten im Schwalle der langatmigen geschäftlichen Weisungen erfahren wir einige interessante Einzelheiten. So wird z. B. über die Dedikationen der neuen Publikationen mehrfach geschrieben. Die Ballade war erst Pleyel gewidmet, dann aber wurde auf Chopins Wunsch der Name Robert Schumanns auf das Titelblatt gesetzt, Pleyel wurden die Préludes gewidmet, J. C. Keßler die deutsche Ausgabe dieses Werkes, und Fontana als Dank für seine Mühe die Polonäse op. 40.
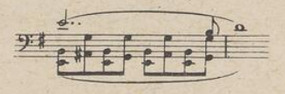
Die Préludes

Es ist nicht ganz sicher festzustellen, wo die einzelnen Préludes entstanden sind. Nach der Behauptung von Chopins Schüler Guttmann sollen alle Préludes schon vor der Abreise aus Paris fertig gewesen sein. Dem steht entgegen, daß Chopin in seinen Briefen aus Majorka immerwährend von den Préludes spricht, noch am 28. Dezember schreibt, sie seien noch nicht fertig, auch das Zeugnis von George Sand, die in diesem Falle unbedingt glaubwürdig ist, und von Liszt. Man kann also wohl annehmen, daß Chopin einen Teil, vielleicht den größten Teil der Préludes in Paris geschrieben habe, in Valdemosa eine Anzahl neuer Stücke hinzugefügt und das Ganze sorgfältig durchgearbeitet habe. Einige, die in A-Moll und D-Moll, sind sogar schon 1831 geschrieben worden. Die Préludes verkaufte Chopin noch vor seiner Abreise an Pleyel für 2000 Fr., wovon er 500 Fr. bar erhielt, den Rest erst viel später, nach Ablieferung des Manuskripts.
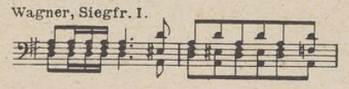
Die 24 Préludes in allen Dur- und Molltonarten, op. 28, sind den besten Werken Chopins zuzurechnen. Sie nehmen in der Klavierliteratur eine Sonderstellung ein. In der Gattung Präludium sind sie etwas ganz Neues. Man denkt natürlich zuerst an Bachsche Präludien, die aber ihrem Wesen nach ganz anders sind: meistens größer angelegte Einleitungsstücke im polyphonen Stil. Nach Bach lag das Präludium ziemlich lange brach, — was Clementi z. B. in dieser Gattung schrieb, ist kaum ernst zu nehmen[51]). Die Chopinschen Préludes sind meistens kleine Skizzen; sie sind nicht als Einleitung zu einem bestimmten Stück gedacht, sondern haben jedes für sich Gültigkeit. Am besten spielt man sie hintereinander. Der Komponist selbst hat ihnen weislich eine solche Reihenfolge gegeben, daß ein jedes an seinem Platz vorzüglich zur Geltung kommt. An Mannigfaltigkeit der Stimmungen, an Präzision des Ausdrucks, an Schärfe der Zeichnung bieten sie Erstaunliches. Aber auch an musikalischem Reichtum, an Neuheit der Harmonik und Klangzauber geben sie Zeugnis von einer schöpferischen Phantasie, einem Wissen um die Möglichkeiten des Klaviers, die in ihrer Art ganz einzig sind. Die feinsten Feinheiten des Klaviersatzes sind in ihnen offenbart.

Nr. 1 (C-Dur). Eine Arabeske von feinster Linienführung. Kräftig und doch weich steigt die Figur zum Höhepunkte an, gleitet dann immer sanfter herab und läuft ganz zart aus.

Nr. 2 (A-Moll). 1831. In Stuttgart geschrieben. Zusammen mit den Tagebuchblättern, der C-Moll-Etüde (op. 10, Nr. 12) und dem D-Moll-Prélude läßt dieses Stück einen Blick tun in Chopins seelischen Zustand, zur Zeit, als er die Kunde von der Niederlage der Seinigen erhielt. In jenen Stücken ein leidenschaftliches Aufwallen, ein trotziges Auflehnen, eine ekstatische Erregung — hier die Reaktion: matt, kraft- und mutlos schleicht es dahin. Von unheimlich düsterer Färbung. Die gewundene chromatische Figur in der Mittelstimme ist Chopin eigentümlich (vgl. Etüde op. 10, Nr. 6). Die Melodie der Oberstimme über dem schwankenden Baß, viermal auf verschiedenen Tonstufen anhebend, wirkt wie ein Ruf, eine Zauberformel, beklemmend, atemraubend. Ein bedeutsames Motiv Wagners ist hier vorgeahnt. Die Harmonie ist seltsamster Art, zwischen vielen Tonarten irrend, ohne irgendeine fest auszuprägen. Ein kleines Stück von zwingender Ausdruckskraft.
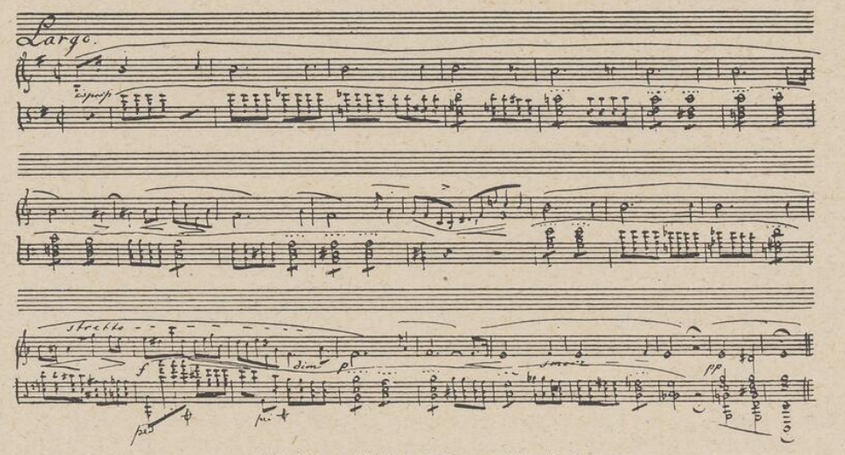


Wagner, Siegfr. I.



Nr. 3 (G-Dur). Ein lustig über Kiesel rauschendes Bächlein; am Ufer läßt der Hirt seine Schalmei erklingen; hell und freudig.

Nr. 4 (E-Moll). Eine weite Geigenmelodie; sehnsüchtig, voll verhaltener Glut, über chromatisch absteigenden Tristanakkorden. Wie ein Prolog zu einer Tragödie.



Faksimile von Chopins Prélude op. 28. Nr. 4

Nr. 5 (D-Dur). Etüdenartig. Geschmeidiges Gleiten beider Hände. Wohlig wie der Fisch im klaren Wasser.

Nr. 6 (H-Moll). Der Cis-Moll-Etüde aus op. 25 verwandt. Ein breiter Cellogesang, dazu in der Oberstimme ein eintöniges Wiederholen des nämlichen Tones. Oft als das sogenannte „Regentropfen"-Präludium bezeichnet. Was G. Sand in ihrer Histoire de ma vie erzählt, wird oft auf dieses Stück bezogen, kann aber auch auf Nr. 15 bezogen werden, vielleicht mit mehr Recht.

Nr. 7 (A-Dur). Hold und lieblich. Flöten und Klarinetten. Wie ein Reigentanz junger Mädchen. Voran die Schönste der Schönen in entzückender Grazie.

Nr. 8 (Fis-Moll). Kraus und wirr. Ein schäumendes Gewoge; stellenweise schwillt es zum Donner an, dann wieder sinkt es zum Murmeln herab. Chopin soll das Stück während eines fürchterlichen Unwetters in Majorka skizziert haben (s. Liszt S. 273).
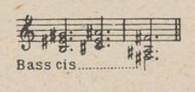
Nr. 9 (E-Dur). Schwer lastend, tragisch. Merkwürdigerweise in E-Dur, einer der hellsten Tonarten. Allerdings kommt der E-Dur-Akkord unter 48 verschiedenen Akkorden nur viermal vor. In der Mitte prächtige Akkordfolgen über dem stufenweise abwärtssteigenden Baß; mit markiger Kraft tritt das As-Dur beim ff ein.

Nr. 10 (Cis-Moll). Ein kleines Capriccio von außerordentlicher Eleganz der Linie, dabei in der Haltung nobel; trotz des Cis-Moll ziemlich hell.

Nr. 11 (H-Dur). Überaus anmutiges Spiel. Ganz hell und heiter. Ein zierliches Wiegen und Drehen.

Nr. 12 (Gis-Moll). Etüdenartig. Leidenschaftlich vorwärtsdrängend. Aparte Wirkung machen die eigenartigen harmonischen Sequenzen (Takt 21 ff.), dreimalige Wiederholung der gleichen dreitaktigen Phrase, jedesmal einen Ton tiefer, auf H, A, G.

Nr. 13 (Fis-Dur). Nokturnenartig. Besonders schön der zweite Teil in Dis-Moll. Die teilweise Wiederholung des ersten Teils am Schluß erhält gesteigerten Ausdruck und ungemein schöne Klangwirkung durch Hinzufügen einer neuen Oberstimme über der Melodie, etwa wie man im Orchester manchmal durch eine hohe Flöte über die Melodie sanften Glanz breitet. Sechs Takte vor dem Schluß ein Chopin eigentümlicher Wechselnoteneffekt:



Bass cis

Nr. 14 (Es-Moll). Dem Finale der B-Moll-Sonate verwandt. Ein Murmeln und Brausen.

Nr. 15 (Des-Dur). Nach der üblichen Annahme das bekannte Regentropfen-Präludium. Den größten Teil des Stückes hindurch klingt der immer wiederholte Ton Gis oder As in Mittel- oder Oberstimme, wie das eintönige Fallen der Regentropfen. Der erste Teil in Des-Dur entzückend ruhig wie ein leuchtender Wasserspiegel. Der zweite in Cis-Moll eine Vision von düsterer, beklemmender Phantastik. Wie eine Schar von Trauernden zieht es dahin. Mächtig schwillt der Chor an, nimmt wieder ab; dumpfe Klagetöne erklingen, von einer erschreckenden Monotonie durch das immer wiederholte Gis. Da endlich naht die Erlösung; wieder erscheint die holde Anfangsmelodie; aber wie anders wirkt sie jetzt — ein Erwachen aus fürchterlichem Traum, noch wirken die Schauer nach (das immer wiederholte As).

Nr. 16 (B-Moll). Im Baß eine Art Barkarolen-Rhythmus. Aber keine idyllische Szene entwickelt sich. Hier schwankt das Schifflein auf brandenden Meereswogen, drüber hinweg weht ein gieriger Sturmwind.

Nr. 17 (As-Dur). Romanzenartig. Die Rückleitungen des Themas durch starke, überraschende Ausweichungen sehr wirksam gemacht. Vor dem Schluß ein langer Orgelpunkt. Das tiefe As wie Glockentöne. Vor dem Ende vier Takte oben und unten gebundene Töne, dazu stellenweise dissonierende Mittelstimmen von großem Reiz.

Nr. 18 (F-Moll). Ein tobendes Unwetter, zuckende Blitze, krachender Donner. Mit größter Vehemenz durchgeführt.

Nr. 19 (Es-Dur). Rauschend und rieselnd. Chopinsche Sprungtechnik. Liszt (S. 238) zitiert darüber aus einer Abhandlung des Grafen Zaluski (erschienen in der Wiener Zeitschrift „Die Dioskuren", II. Band)[52]: „Wer denkt da nicht gleich an das Prélude in Es-Dur, das an einem stürmischen Tage auf den Balearen entstand. Gleichmäßig und immer wiederkehrend fallen bei Sonnenschein Regentropfen herab; dann verfinstert sich der Himmel und ein Gewitter durchbraust die Natur. Nun ist es vorübergezogen und wieder lacht die Sonne; doch die Regentropfen fallen noch immer!"
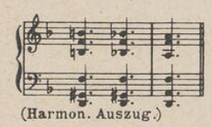
Nr. 20 (C-Moll). ff setzt es wie mit schmetterndem Blech ein, abschnittweise wird es immer leiser, bis es in der Ferne verhallt. Ein Trauermarschmotiv von ergreifender Gewalt des Ausdrucks.

Nr. 21 (B-Dur). Nokturnenartig, weich. Mittelsatz in Ges-Dur, orgelpunktartig, immer auf Ges. Ein Abendlied am mondüberstrahlten Gestade, ruhig flutendes Wasser hört man in der stetig bewegten Begleitfigur.

Nr. 22 (G-Moll). Ein leidenschaftlich tobendes Nachtstück. Wie ein Nachtlied der brandenden Meereswogen an felsiger Küste.

Nr. 23 (F-Dur). Ein entzückendes Idyll. Rauschen der Bäume. Auf schwankenden Zweigen schaukeln sich die Vöglein, hell und freudig klingt ihr Ruf.

Nr. 24 (D-Moll). Sehr pathetisch. Von packender Ausdrucksgewalt. Erregte, weitgriffige Begleitfigur. In der rechten Hand eine breite pathetische Melodie; erinnert thematisch an den Anfang der Beethovenschen Sonata appassionata. Mixolydische Harmonie des Themas. Mächtiger Klang, wenn im zweiten Teil das Thema in Oktaven wuchtig einherschreitet, in glänzenden schnellen Läufen sich hoch hinaufschwingt oder in die Tiefe hinabstürzt. Sehr wirksam ist sechs Takte vor dem Schluß der Übergang von Cis-Moll nach D-Dur und zurück nach Cis, Verwendung des sogenannten neapolitanischen Sextakkordes in der Schlußkadenz. Die merkwürdige Schlußkadenz verdient besondere Erwähnung:



(Harmon. Auszug.)

Zum Schluß drei Kontra D fff, sie werden als drei dumpfe Kanonenschüsse interpretiert. Die ungeheure Erregung, in der sich Chopin befand, als ihn die Nachricht vom Fall Warschaus in Stuttgart erreichte, machte sich in diesem Stück und der C-Moll-Etüde Luft (vgl. S. 44). (Hoesick weist auf die merkwürdige Parallele hin, die zwischen diesem Stück und gewissen Stücken aus Mickiewicz' Dziady existiert, die unter ähnlichen Umständen um die gleiche Zeit geschrieben wurden.)

Für sich selbst steht das Cis-Moll-Prélude op. 45. Es ist noch mehr als die Stücke des op. 28 in der Art einer Improvisation. Die Haupttonart Cis-Moll wird nur zu Anfang und gegen den Schluß gehört. Das Stück ist voll der apartesten Modulationen, und hat ein Ansehen, als wäre es in unseren Tagen entstanden. Dabei aber immer Wohllaut und Kunst in der Harmonienverknüpfung. Ganz besonders klangvoll die Kadenz am Ende, eine Sequenz, dadurch merkwürdig, daß jeder Ton der ziemlich schnellen Passage harmonisiert ist, ein Glitzern und Funkeln, wie Lichter auf geschliffenem Glas spielend. Zum Schluß eine Kette von verminderten Septimenakkorden. Mit dem Schluß der Kadenz vergleiche man Cramers Etüde Nr. 60 (in Bülows Ausgabe), um zu sehen, wie reich Chopin eine ältere Idee ausgestaltet.

* * *

Den Sommer 1839 verbrachte Chopin zu Nohant im Hause der George Sand. In ihrer „Histoire de ma vie" läßt sie sich über die Ereignisse dieser Zeit aus und rechtfertigt ihre Motive für das Zusammenleben mit Chopin. Ihr sehr schön gefärbter Bericht ist freilich mit großer Vorsicht aufzunehmen. Als eine Art von barmherziger Schwester möchte sie gelten, die das kranke Kind (ihren Sohn Maurice) und den kranken Freund mit Aufopferung pflegt.



George Sand
(Stich von H. Robinson nach einem Porträt von A. Charpentier)

„Ich war nicht von Leidenschaft verblendet. Ich hegte für den Künstler eine Art mütterlicher Zuneigung, die sehr warm, sehr real war, aber doch nie mit der Mutterliebe in Konflikt kommen konnte, dem einzigen Gefühl, das gleichzeitig keusch und leidenschaftlich ist. Ich war noch jung genug, um vielleicht gegen die Liebe ankämpfen zu müssen, gegen die Leidenschaft im eigentlichen Sinne . . . . Nach genauer Überlegung verschwand jedoch diese Gefahr für mich und erhielt sogar ein ganz anderes Aussehen, das eines Präservativs gegen Erregungen, die ich nicht mehr kennen wollte. Eine Pflicht mehr in meinem Leben, das schon so übervoll von „fatigue" war, schien mir eine „chance" mehr für Erlangung jener „austérité", zu der ich mich in einer Art von religiösem Enthusiasmus hingezogen fühlte."

Aus Nohant sind eine Reihe Briefe Chopins an Fontana erhalten. Auch in diesen Briefen spielen die geschäftlichen Angelegenheiten mit den Verlegern eine große Rolle, doch sind sie nicht ausschließlich mit diesen Dingen angefüllt, wie die Briefe aus Majorka. Fontana wird beauftragt, für Chopin eine Wohnung zu mieten und einzurichten. Bezeichnend für Chopin ist die peinliche Sorgfalt, mit der er jede Einzelheit der Ausstattung vorschreibt, wie z. B.:

„Suche Tapeten aus, wie ich sie früher hatte, tourterelle (taubengrau), aber hell und glänzend, . . . auch dunkelgrün mit nicht zu breiten Streifen. Für das Vorzimmer etwas anderes, aber doch respectable . . . Ich ziehe die einfachen, unauffälligen, reinen Farben den aufdringlichen Farben der gewöhnlichen Art vor. Darum gefällt mir perlfarben, denn es ist weder laut, noch sieht es ordinär aus . . . ."

Mit ebenso großer Sorge ist er auf seine Kleidung bedacht:

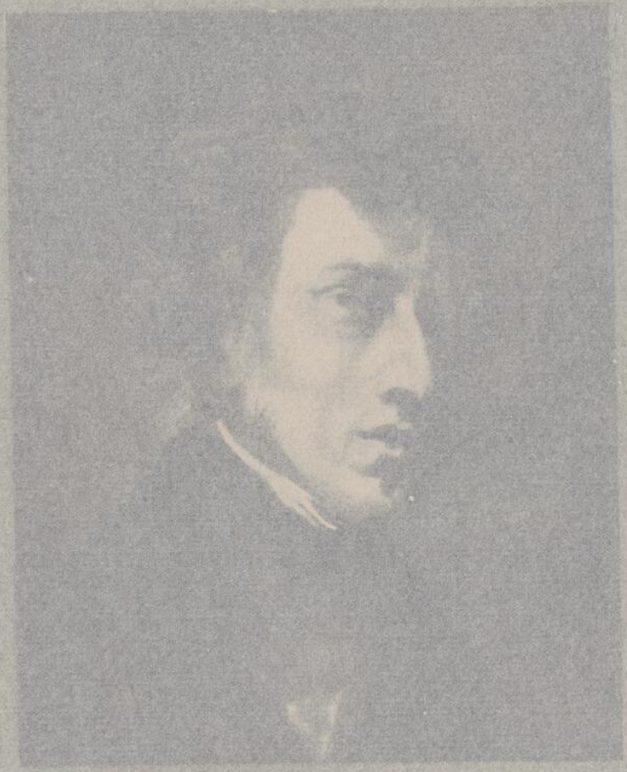
„Kaufe mir einen neuen Hut bei Duport, Chaussee d'Antin. Er hat mein Maß und weiß, wie leicht und von welcher Art der Hut sein muß. Nimm ein diesjähriges Fasson, aber nichts über-

trieben Modernes . . . Gehe auch zu meinem Schneider Dautremont auf dem Boulevard und bestelle für mich ein paar graue Beinkleider. Wähle selbst dunkelgrauen Stoff aus, passend für den Winter; etwas Feines, nicht gestreift, sondern einfach und elastisch (weich). Du bist ein Engländer, also weißt Du, was ich brauche . . ., auch eine ruhige schwarze Sammet-Weste, aber sehr wenig gemustert, kein „lautes" Muster, etwas sehr Ruhiges und Elegantes."

Ein langer Brief ist damit angefüllt, dem Freunde Vorschriften über die Beschaffenheit einer Wohnung für George Sand in Paris zu machen, die Fontana mieten soll. Ausdrücklich bemerkt Chopin, der Freund möge sich der Sache sehr sorgsam annehmen: „Ich sage, er möge sich meiner Angelegenheit annehmen, denn sie ist so gut wie meine eigene Sache". Sogar den Plan der Wohnung, wie er sie für George Sand wünscht, zeichnet Chopin. „Um Gottes Willen bitte ich dich, lieber Freund, interessiere Dich für diese Angelegenheit aufs regste." Das klingt leidenschaftlicher, als G. Sands Versicherung der mütterlichen Zuneigung. Was Chopins künstlerische Tätigkeit betrifft, so erfahren wir aus den Briefen, daß er in Nohant (Sommer 1839) an der B-Moll-Sonate arbeitete, eine Nokturne in G-Dur (op. 37) und drei neue Masurkas (op. 41, die vierte stammt aus Palma) geschrieben habe: „Sie scheinen mir hübsch zu sein, wie Eltern ja immer die jüngsten Kinder hübsch finden, wenn sie selbst alt werden". Ferner heißt es: „Im übrigen tue ich gar nichts; für meinen Gebrauch korrigiere ich die Pariser Ausgabe von Bach; nicht nur die Fehler des Stechers, sondern auch die harmonischen Schnitzer derer, die vorgeben Bach zu kennen". Moscheles sollte um diese Zeit nach Paris kommen. Chopin empfiehlt, „ihm eine Einspritzung zu verabreichen, bestehend aus Neukomms Oratorien, angerichtet mit Berlioz' Cellini und Doehlers Konzert". Daß Chopin in spöttischem Ton von Neukomm und Doehler redet, ist nicht zu verwundern; daß er aber Berlioz' Cellini in so schlechte Gesellschaft stellt, ist nur aus seiner Antipathie gegen Berlioz' Musik überhaupt zu erklären. Seine polnischen Landsleute, denen er immer bereitwillig und freigebig Hilfe leistete, kosteten ihn viel Geld. Darauf beziehen sich die folgenden Sätze: „Es trifft sich gut, daß Dziewanowski heiratet; nach der Hochzeit wird er mir die 80 Fr. sicherlich zurückzahlen. Auch Podczaski möchte ich verheiratet sehen und Nakwaska und auch Anton (Wodzinski)". Die ganze Korrespondenz mit Fontana ist bezeichnend für die Art, wie Chopin seine Freunde in Anspruch nahm und wie diese ihm ergeben waren. Beim Lesen dieser Briefe möchte man fast glauben, daß Fontana weiter nichts zu tun hatte, als sich um Chopins Angelegenheiten zu bekümmern, so zahlreich und mannigfaltig sind Chopins Aufträge. Als Zeichen des Dankes ist die Dedikation der Polonäsen op. 40 an Fontana anzusehen. Die eine davon scheint Fontana nicht ganz befriedigt zu haben. Darauf bezieht sich das folgende: „Laß auch den Hut von Duport bringen; dafür werde ich den zweiten Teil der Polonäse für Dich umändern bis zur letzten Stunde meines Lebens". Vielleicht liegt hier auch ein wenig Selbstironie.



Joh. Seb. Bach
(Aus der illustrierten Bach-Biographie von Prof. H. Reimann u. Br. Schrader „Berühmte Musiker" Band 18)



trieben Modernes . . . Gehe auch zu meinem Schneider Dautremont auf dem Boulevard und bestelle für mich ein paar graue Beinkleider. Wähle selbst dunkelgrauen Stoff aus, passend für den Winter; etwas Feines, nicht gestreift, sondern einfach und elastisch (weich). Du bist ein Engländer, also weißt Du, was ich brauche . . ., auch eine ruhige schwarze Sammet-Weste, aber sehr wenig gemustert, kein „lautes" Muster, etwas sehr Ruhiges und Elegantes."

Ein langer Brief ist damit angefüllt, dem Freunde Vorschriften über die Beschaffenheit einer Wohnung für George Sand in Paris zu machen, die Fontana mieten soll. Ausdrücklich bemerkt Chopin, der Freund möge sich der Sache sehr sorgsam annehmen: „Ich sage, er möge sich meiner Angelegenheit annehmen, denn sie ist so gut wie meine eigene Sache". Sogar den Plan der Wohnung, wie er sie für George Sand wünscht, zeichnet Chopin. „Um Gottes Willen bitte ich dich, lieber Freund, interessiere Dich für diese Angelegenheit aufs regste." Das klingt leidenschaftlicher, als G. Sands Versicherung der mütterlichen Zuneigung. Was Chopins künstlerische Tätigkeit betrifft, so erfahren wir aus den Briefen, daß er in Nohant (Sommer 1839) an der B-Moll-Sonate arbeitete, eine Nokturne in G-Dur (op. 37) und drei neue Masurkas (op. 41, die vierte stammt aus Palma) geschrieben habe: „Sie scheinen mir hübsch zu sein, wie Eltern ja immer die jüngsten Kinder hübsch finden, wenn sie selbst alt werden". Ferner heißt es: „Im übrigen tue ich gar nichts; für meinen Gebrauch korrigiere ich die Pariser Ausgabe von Bach; nicht nur die Fehler des Stechers, sondern auch die harmonischen Schnitzer derer, die vorgeben Bach zu kennen". Moscheles sollte um diese Zeit nach Paris kommen. Chopin empfiehlt, „ihm eine Einspritzung zu verabreichen, bestehend aus Neukomms Oratorien, angerichtet mit Berlioz' Cellini und Doehlers Konzert". Daß Chopin in spöttischem Ton von Neukomm und Doehler redet, ist nicht zu verwundern; daß er aber Berlioz' Cellini in so schlechte Gesellschaft stellt, ist nur aus seiner Antipathie gegen Berlioz' Musik überhaupt zu erklären. Seine polnischen Landsleute, denen er immer bereitwillig und freigebig Hilfe leistete, kosteten ihn viel Geld. Darauf beziehen sich die folgenden Sätze: „Es trifft sich gut, daß Dziewanowski heiratet; nach der Hochzeit wird er mir die 80 Fr. sicherlich zurückzahlen. Auch Podczaski möchte ich verheiratet sehen und Nakwaska und auch Anton (Wodzinski)". Die ganze Korrespondenz mit Fontana ist bezeichnend für die Art, wie Chopin seine Freunde in Anspruch nahm und wie diese ihm ergeben waren. Beim Lesen dieser Briefe möchte man fast glauben, daß Fontana weiter nichts zu tun hatte, als sich um Chopins Angelegenheiten zu bekümmern, so zahlreich und mannigfaltig sind Chopins Aufträge. Als Zeichen des Dankes ist die Dedikation der Polonäsen op. 40 an Fontana anzusehen. Die eine davon scheint Fontana nicht ganz befriedigt zu haben. Darauf bezieht sich das folgende: „Laß auch den Hut von Duport bringen; dafür werde ich den zweiten Teil der Polonäse für Dich umändern bis zur letzten Stunde meines Lebens". Vielleicht liegt hier auch ein wenig Selbstironie.



Joh. Seb. Bach
(Aus der illustrierten Bach-Biographie von Prof. H. Kelmann u. Br. Schrader „Berühmte Musiker" Band 18)

Leichtentritt: Chopin (Berühmte Musiker, Band XVI)



Chopin-Porträt von Delacroix

Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) S. m. b. H. Berlin

Chopin konnte sich im Feilen und Umarbeiten seiner Kompositionen niemals genug tun. Auf ein nicht näher bezeichnetes Impromptu kommt er im letzten Brief zu sprechen:

„. . . Ein Impromptu, das vielleicht ohne Wert ist — ich weiß es selbst noch nicht, das Stück ist zu neu. Doch hätte es nichts geschadet, wenn es weniger im Stil der Orlowski, Zimmermann oder Karso-Konski (Kontski) oder Sowinski oder ähnlicher Tiere wäre, denn nach meiner Schätzung müßte es mir ungefähr 800 Fr. einbringen."

Wahrscheinlich ist damit das erst nach Chopins Tode veröffentlichte Fantasie-Impromptu (op. 66) gemeint. Aus dem angegebenen Grunde hat Chopin selbst es wohl nicht drucken lassen. Wenn diese Annahme richtig ist, dann ist damit auch Riecks' irrtümliche Angabe richtig gestellt, das Stück sei 1834 komponiert. Es würde dann in das Jahr 1839 zu verlegen sein. Ein anderer Irrtum Riecks' läßt sich aus einem späteren Briefe Chopins (1. Oktober 1845) berichtigen. In dem ersten Briefe aus Nohant vom Jahre 1832 (Riecks II, 63) schreibt Chopin: „Mein Vater teilt mir mit, daß meine alte Sonate von Haslinger veröffentlicht worden ist, und daß die Deutschen sie loben". Damit ist die Sonate op. 4 gemeint, die Chopin von Warschau aus an Haslinger sandte, die aber nicht gedruckt wurde und in Haslingers Besitz als Manuskript verblieb. Riecks bemerkt hierzu, daß hier offenbar ein Mißverständnis vorliege, da die Sonate erst im Jahre 1851 veröffentlicht wurde. Es liegt jedoch kein Mißverständnis vor. Chopin gibt in dem Brief vom Jahre 1845 die Erklärung:

„Die Elsner gewidmete Sonate ist bei Haslinger in Wien erschienen. Wenigstens hat er mir selbst vor einigen Jahren die Korrekturbogen gesandt . . . . ich habe ihm mitgeteilt . . . daß ich vieles in der Sonate abändern wollte, und daraufhin hat er wohl den Druck inhibiert, was mir sehr angenehm wäre, denn für eine Musik dieser Art ist es jetzt zu spät; vor 14 Jahren konnte ich so etwas schreiben."

Chopin scheint auf dies schwache Jugendwerk so wenig geachtet zu haben, daß er nicht genau anzugeben wußte, ob es tatsächlich erschienen war oder nicht. Warum die Sonate erst 1851 als posthumes Werk erschien, ist aus Chopins Erklärung ersichtlich.

Gegen Ende Oktober 1839 traf Chopin mit George Sand wieder in Paris ein. Er bezog die von Fontana eingerichtete Wohnung, Rue Tronchet Nr. 5, sogleich, George Sand die ihrige, Rue Pigalle 15, erst erheblich später, da das Instandsetzen viel Zeit in Anspruch nahm. Erwähnenswert ist aus den ersten Wochen seines Pariser Aufenthaltes eine Zusammenkunft mit Moscheles. In seinem Tagebuch hat Moscheles Nachrichten über seinen Verkehr mit Chopin niedergelegt. Er traf Chopin zum ersten Male bei dem Bankier Leo, auf den Chopin in seinen Briefen oft heftig schimpft, dessen Gastfreundschaft und hilfreiche Hand er aber durchaus nicht verschmähte. Kurz darauf stattete Moscheles Chopin seinen Besuch ab. Chopin spielte ihm seine B-Moll-Sonate vor und ließ durch seinen Schüler Guttmann sein Cis-Moll-Scherzo vortragen.

Auf Veranlassung des Comte de Perthuis, Adjutanten von Louis Philippe, wurden Chopin und Moscheles nach St. Cloud eingeladen; sie spielten dort vor der königlichen Familie. Moscheles schreibt darüber:

„Es ging durch viele Prunkgemächer in einen Salon carré wo die königliche Familie en petit comité versammelt war. An einem runden Tisch saß die Königin mit einem eleganten Arbeitskorb vor sich (etwa um mir eine Börse zu sticken?), neben ihr Madame Adelaide, die Herzogin von Orleans und Hofdamen . . . . . Chopin spielte zuerst eine Zusammenstellung von Nokturnos und Etüden und wurde wie ein Liebling bewundert und gehätschelt. Nachdem auch ich alte und neue Etüden gespielt und mit demselben Beifall, setzten wir uns zusammen ans Instrument — er wieder unten, worauf er immer besteht. Die gespannte Aufmerksamkeit des kleinen Kreises

bei meiner Es-Dur-Sonate ward nur durch die Ausrufe „divin, délicieux“ unterbrochen. Nach dem Andante flüsterte die Königin einer Hofdame zu: „Ne serait-il pas indiscret de le leur redemander?“, was natürlich einem Wiederholungsbefehl gleichkam, und so spielten wir es noch einmal mit gesteigertem abandon. Im Finale überließen wir uns einem musikalischen Delirium.“

Später improvisierten die beiden Künstler, Chopin über Grisars Romanze La Folle, damals eins der beliebtesten Salonstücke, Moscheles über Themen von Mozart (s. Neue Zeitschr. f. Mus., 12. Nov. 1839). Der König sandte den Künstlern nach dem Konzert Geschenke, für Chopin eine goldene Tasse und Untertasse, für Moscheles ein Reiseetui. Chopin ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, auf Kosten Moscheles' ein gewürztes Bonmot zu prägen — kleine Bosheiten dieser Art machten ihm oft besonderes Vergnügen. „Der König schenkte Moscheles ein Reiseetui, um ihn desto früher los zu werden“, soll er gesagt haben. Ob wahr oder erdichtet, der Ausspruch ist für Chopins spitze Zunge bezeichnend. Seine Spottlust machte auch vor durchaus achtenswerten Persönlichkeiten, ja vertrauten Freunden nicht halt. Auch Moscheles berichtet von Chopins überaus komischen Nachahmungen von „Liszt, Pixis und einem buckligen Klavierliebhaber“. und spricht von seinem lebhaften Wesen, seiner Heiterkeit.



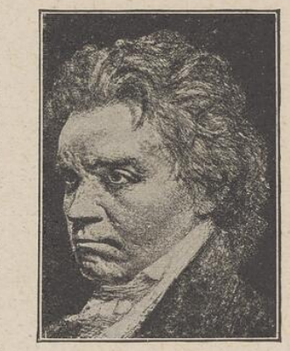
J. Moscheles

Nicht lange dauerte es, bis Chopin seine Wohnung, Rue Tronchet, aufgab und ganz in George Sands unmittelbare Nähe übersiedelte. In ihrer „histoire de ma vie“ gibt G. Sand eine Erklärung dieser neuen Vereinigung. Reines Mitleid mit Chopins schlechtem Gesundheitszustand, der Wunsch, ihn pflegen zu können und ihm die Annehmlichkeiten einer geordneten Häuslichkeit zu verschaffen, waren nach G. Sand ihre einzigen Motive. Rue Pigalle wohnten Chopin und George Sand in zwei nebeneinander liegenden Häusern ununterbrochen bis zum Sommer 1841. Entgegen ihrer Gewohnheit ging G. Sand im Sommer 1840 nicht nach Nohant. Über Chopins Erlebnisse während des Jahres 1840 sind wenig Nachrichten vorhanden. Er nahm seine frühere Tätigkeit wieder auf, unterrichtete, komponierte, ging viel in Gesellschaften. G. Sands Wohnung war ein Stelldichein der geistigen Elite. Balzac, Eugène Delacroix (Lehrer von G. Sands Sohn Maurice), der Abbé de Lamennais, der Philosoph Pierre Leroux, verkehrten dort, wie aus G. Sands Korrespondenz ersichtlich ist, aber auch Saint-Beuve, Heine, Liszt, Lamartine und viele andere gehörten zu ihrem engeren Bekanntenkreise. Mit allen diesen Männern kam auch Chopin zweifellos häufig in Berührung. Der Anfang des Jahres 1840 brachte wohl ungewöhnliche Erregung, die erste Aufführung von G. Sands Drama „Cosima“ im Théâtre français stand bevor. Darüber möge man Heines Bericht nachlesen (Sämtliche Werke, Bd. 11, S. 282 ff.). Die Proben, die Anstrengungen, die G. Sand machte, um die Schauspielerin Dorval in das Théâtre français zu bringen, der schließliche totale Mißerfolg mögen auch Chopin nicht wenig Aufregung verursacht haben.

Chopins Schülerin Frau Streicher (damals Frl. Friederike Müller) hat Erinnerungen an ihre Studienzeit bei Chopin hinterlassen, die sich gerade auf die Jahre 1839 bis 1841 beziehen[54]). Sie erzählt, daß Chopin trotz seines leidenden Zustandes seine Pflichten als Lehrer mit peinlicher Gewissenhaftigkeit erfüllte.

„Manch einen Sonntag begann ich bei Chopin um 1 Uhr zu spielen, und erst um 4 oder 5 Uhr wurden wir fertig. Dann spielte er auch, und wie herrlich! nicht nur seine eigenen Kompositionen, sondern auch die anderer Meister, um dem Schüler zu zeigen, wie sie gespielt werden müßten. Eines Morgens spielte er 14 Präludien und Fugen von Bach auswendig, und als ich meine freudige Bewunderung aussprach, entgegnete er: „Cela ne s'oublie jamais“, und traurig lächelnd fuhr er fort: „Depuis un an je n'ai pas étudié un quart d'heure de suite, je n'ai pas de force, pas d'énergie, j'attends toujours un peu de santé pour reprendre tout cela, mais . . . j'attends encore.“ . . . . Oft hörte ich ihn in wunderbar schöner Weise präludieren. Einmal, als er völlig in sein Spiel versunken war, vollkommen der Welt entrückt, trat sein Diener leise ein und legte einen Brief auf das Notenpult. Mit einem Aufschrei hörte Chopin auf zu spielen, seine Haare sträubten sich — was ich bis dahin für unmöglich gehalten hatte, sah ich nun mit eigenen Augen.“

Über Chopins Lehrweise sind wir durch zahlreiche, verstreute Mitteilungen seiner Schüler einigermaßen unterrichtet[54a]). Die Etüdenwerke von Cramer, Clementi bildeten die Grundlage der technischen Studien. Dem wohltemperierten Klavier von Bach widmete er große Aufmerksamkeit. Sonaten und andere Stücke von Mozart, Hummel, Field, Weber, Moscheles bildeten im wesentlichen das Repertoire seiner Schüler, soweit Chopin darüber bestimmte; dazu kamen seine eigenen Kompositionen. Von Beethoven ließ er nur gewisse Kompositionen mit Vorliebe spielen, von Schubert nur ganz wenig. In seinem Verhältnis zu anderen Komponisten war er überhaupt sehr konservativ und etwas engherzig. Bach schätzte er sehr hoch, Mozart liebte er über alles. Beethoven sagte ihm nur bis zu einer gewissen Grenze zu; er fand vieles bei ihm trivial, sah sich oft aus dem Himmel plötzlich auf die Erde geworfen. Der geniale Beginn des letzten Satzes der C-Moll-Symphonie z. B. war ihm zuwider; dieser plötzliche Ausbruch war ihm von zu brutaler Kraft. Solche Schroffheiten mißfielen ihm. Auch an Schubertschen Liedern hatte er Ähnliches auszusetzen; manche davon, wie auch viele der kleineren Klavierstücke dagegen liebte er sehr. Berlioz' Musik war ihm ganz und gar zuwider. Webers Sonaten und Konzertstücke ließ er oft spielen. Hummels Werke spielte er selbst mit großer Vorliebe, Fields Nokturnen versah er oft mit den schönsten Verzierungen (bei seinen eigenen Kompositionen litt er von anderen, auch Liszt, nicht die geringsten Änderungen). Bellini und Rossini waren ihm angenehm, Meyerbeer mochte er nicht ausstehen. Von Schumann wollte er nicht viel wissen und Mendelssohns Musik konnte er überhaupt nicht leiden. Er gab sich wohl niemals die Mühe, in eine ihm fremde Individualität einzudringen. Was seiner Art nahe kam, zu seinem Empfinden unmittelbar sprach, gefiel ihm, alles andere lehnte er ab. Auch hier zeigt sich bei ihm der Mangel an umfassendem Blick. Er war nicht eigentlich ein großer Geist, seine geistigen Interessen waren klein. Auch in anderen Künsten sah er sich wenig um. Für Malerei hatte er nicht sehr viel übrig. Michelangelo war ihm ganz zuwider, Delacroix, einer seiner besten



Ludwig van Beethoven
(Aus „Berühmte Musiker“ Band 13: „Beethoven“, von Dr. Th. von Frimmel)

Freunde, konnte mit seiner großen Kunst keinen bedeutenden Eindruck auf ihn machen. Bücher las er nicht viel. Er lebte ganz und gar nur in der Musik.

Um diese Zeit, Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre war Chopin auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft. In diese Jahre drängen sich die meisten jener Werke zusammen, die ihm seinen Platz unter den Meistern bereitet haben. Auch als Spieler war er um diese Zeit unvergleichlich. Zwei Berichte von Künstlern, die ihm nahestanden, seien hier wiedergegeben, von Heinrich Heine und Liszt.

Heine schreibt („Lutetia" 1837):

„. . . Chopin, der nicht bloß als Virtuose durch technische Vollendung glänzt, sondern auch als Komponist das Höchste leistet. Das ist ein Mensch vom ersten Range. Chopin ist der Liebling jener Elite, die in der Musik die höchsten Geistesgenüsse sucht. Sein Ruhm ist aristokratischer Art, er ist parfümiert von den Lobsprüchen der guten Gesellschaft, er ist vornehm wie seine Person. Chopin ist von französischen Eltern in Polen geboren und hat einen Teil seiner Erziehung in Deutschland genossen. Die Einflüsse dreier Nationalitäten machen seine Persönlichkeit zu einer höchst merkwürdigen Erscheinung; er hat sich nämlich das Beste angeeignet, wodurch sich die drei Völker auszeichnen: Polen gab ihm seinen chevalereskен Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn . . . Die Natur aber gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schmächtige Gestalt, das edelste Herz und das Genie. Ja, dem Chopin muß man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes; er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raphaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie. Wenn er am Klavier sitzt und improvisiert, ist es mir, als besuche mich ein Landsmann aus der geliebten Heimat und erzähle mir die kuriosesten Dinge, die während meiner Abwesenheit dort passiert sind . . . Manchmal möcht' ich ihn mit Fragen unterbrechen: Und wie geht's der schönen Nixe, die ihren silbernen Schleier so kokett um die grünen Locken zu binden wußte? Verfolgt sie noch immer der weißbärtige Meergott mit seiner närrisch abgestandenen Liebe? Sind bei uns die Rosen noch immer so flammenstolz? Singen die Bäume noch immer so schön im Mondschein?" . . .



W. A. Mozart
(Aus der illustrierten Mozart-Biographie von Dr. L. Schmidt. „Berühmte Musiker" Band 19)

Liszt schreibt (S. 111 seines Buches):

„Nun müßten wir noch von Chopins Spiel reden, wenn nicht der traurige Mut uns dazu fehlte; wenn wir seelische Regungen ausgraben könnten, die mit den intimsten persönlichen Erinnerungen eng verknüpft sind, um ihre Grabtücher (linceuls) mit den Farben zu versehen, mit denen sie gemalt werden müßten . . . . Kann es gelingen, jemandem eine Vorstellung von dem Zauber einer unsagbaren Poesie zu geben, der sie nicht selbst empfunden hat? . . . . . In den meisten seiner Walzer, Balladen, Scherzos, liegt die Erinnerung irgendeines flüchtigen poetischen Hauches wie eingesargt, der von einer flüchtigen Erscheinung herübergeweht scheint. Manchmal idealisiert er sie so weit, macht er ihre Fibern so zart und zerbrechlich, daß sie nicht mehr unseresgleichen anzugehören scheint, sondern sich der Feenwelt nähert und uns die Geheimnisse der Undinen, der Titanias, der Ariel, der Königin Mab, der mächtigen und launischen Oberons enthüllt, aller Genien der Lüfte, des Wassers und Feuers, die auch, wie wir, den bittersten Enttäuschungen und unerträglichsten ennuis ausgesetzt sind. Wenn diese Art von Inspiration Chopin überkam, dann nahm sein Spiel einen ganz bestimmten Ausdruck an, ganz gleich, was er immer spielen mochte, Tanzmusik oder träumerische Nokturnen, Masurkas, Préludes oder Scherzos . . . . . Allem gab er eine

ganz unnennbare Färbung, ein nebelhaftes Ansehen, einen Pulsschlag von einer Vibration, die nichts Stoffliches mehr an sich hatten und wie ein impondérable auf das Wesen wirkten, ohne durch die Sinne zu gehen. Bald meinte man, das freudige, ungeduldige Fußwippen einer Peri zu vernehmen, die im Liebesstreit schmollt, bald waren es sammetweiche, schillernde Modulationen, wie der Rücken eines Salamanders; bald hörte man traurige, trostlose Akzente, als wenn die Seelen im Fegefeuer nicht barmherzige Beter fänden, die ihre endliche Erlösung erflehten. Dann wieder entströmte seinen Fingern eine so traurige, untröstliche Verzweiflung, daß man den leibhaftigen Jacopo Foscari des Byron vor sich auferstanden sah, daß man meinte, ihn aus Liebe zum Vaterland den Tod erleiden zu sehen, ihn, der den Tod der Verbannung vorzog, der es nicht überleben konnte, Venezia la bella zu verlassen . . . . Durch sein Spiel erweckte der große Künstler in bezaubernder Weise jenes Zittern von ängstlicher, atemloser Erregung, die über einen kommt, wenn man sich in der Gegenwart übernatürlicher Wesen fühlt, nahe denen, die man weder ahnen kann, noch fassen, noch umarmen, noch beschwören. Er ließ die Melodie immer leise auf- und abwogen, wie der Nachen auf dem Busen einer mächtigen Welle; oder er ließ sie schreiten, wie eine Erscheinung in den Lüften. . . . In seiner Niederschrift zeigte er die Manier, die seinem Spiel einen so eigenen Zug verlieh, durch das Wort Tempo rubato an: „geraubte" Zeit, abgeschnittener, geschmeidiger Takt, abrupt und languid zugleich, wie die Flamme unter dem Lufthauch hin- und hertreibt, wie die Ähren auf dem Feld unter dem Druck des warmen Windes wogen, wie die Baumwipfel schwanken unter dem Hauch der frischen Brise. Aber später ließ Chopin diese Bezeichnung fort; denn das Wort sagte dem Wissenden nichts Neues, dem Unwissenden, der es nicht verstand und fühlte, gar nichts. . . . Es müssen also alle seine Kompositionen mit diesem eigentümlich akzentuierten und rhythmisierten balancement gespielt werden, mit jener morbidezza, deren Geheimnis schwer zu fassen ist, wenn man ihn nicht selbst oft gehört hatte."

In betreff des Rubato ist auch daran zu erinnern, daß es im Grunde nicht eine Erfindung Chopins ist, sondern von ihm aus der polnischen Volksmusik übernommen und künstlerisch verwertet worden ist. Das Rubato ist ein Charakteristikum der slawischen Volksmusik, besonders der ländlichen, bäurischen; ein Wiederspiegeln des etwas schwankenden, unentschiedenen slawischen Charakters im Rhythmus, wie ein polnischer Schriftsteller es ausdrückt[55]).

Die meisten Berichterstatter heben hervor, daß Chopin durch seinen eigentümlichen Pedalgebrauch die überraschendsten Nüancen, ganz neue Effekte erzielt habe. Rubinstein behauptete irgendwo, wohl mit einiger Übertreibung, aber nicht ganz grundlos, daß Chopin bei der Niederschrift seiner Kompositionen hinsichtlich der Pedalvorschriften nachlässig gewesen sei, und daß man die Pedale anders gebrauchen müsse, als vorgeschrieben[56]).

Weitere Kompositionen der Pariser Zeit

Die Publikationen des Jahres 1838 waren: op. 29, Impromptu (der Komtesse de Loban gewidmet); op. 30, vier Masurkas (der Prinzessin v. Württemberg, geb. Fürstin Czartorynska gewidmet); op. 31, 2. Scherzo (an die Komtesse Adele de Fürstenstein); op. 32, zwei Nokturnen (an die Baronin de Billing); op. 33, vier Masurkas (an die Komtesse Moskowska); op. 34, Trois valses brillantes (gewidmet der Mlle. de Thun-Hohenstein, der Mme. d'Ivri, der Mlle. A. d'Eichthal).

1839 erschienen nur die Préludes op. 28, 1840 dagegen eine lange Reihe neuer Werke: op. 35, B-Moll-Sonate; op. 36, 2. Impromptu; op. 37, zwei Nokturnen; op. 38, 2. Ballade (an Schumann); op. 39, 3. Scherzo (Guttmann gewidmet); op. 40, zwei

Polonäsen (Fontana gewidmet); op. 41, vier Masurkas (dem polnischen Dichter Witwicki gewidmet); op. 42, As-Dur-Walzer. Auffallend ist in den Dedikationen dieses Jahres die Abwesenheit adliger Namen; nur die Freunde sind bedacht, wohl zum Dank für die vielen Dienste, die sie ihm während seines Aufenthaltes im Süden leisteten.

1841 kamen heraus: op. 43, Tarantella; op. 44, Polonäse, Fis-Moll (der Prinzessin de Beauvau gewidmet); op. 45, Prélude, Cis-Moll (der Prinzessin Czernicheff gewidmet); 1842 erschienen: op. 46, Allegro de Concert (an Mlle. F. Müller); op. 47, 3. Ballade (an Mlle. de Noailles); op. 48, zwei Nokturnen (Mlle. L. Dupurré gewidmet); op. 49, Fantasie (an die Prinzessin de Souzzo); op. 50, drei Masurkas (an Léon Szmitkowski). Von allen diesen Kompositionen seien hier nur drei betrachtet, die übrigen später im Zusammenhang.

Über die Tarantella, op. 43, schreibt Schumann:
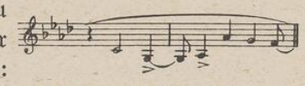
„Ein Stück in Chopins tollster Manier; man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblich dabei zu Mute. Schöne Musik darf das freilich niemand nennen, aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasien, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen."

Chopin selbst spricht einmal etwas geringschätzig von der Tarantella (vgl. S. 89). Trotz Schumann und Chopin jedoch ist dieses Stück in italienischer Manier äußerst brillant und durchaus wertvoll.
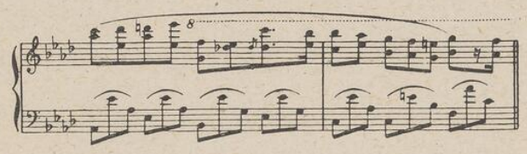
In den Briefen der dreißiger Jahre ist oft von einem dritten Konzert die Rede. Chopin gab später die Idee vollständig auf, es mit Orchester zu setzen. Das „Allegro de concert", op. 46, für Klavier allein, enthält höchstwahrscheinlich die Überbleibsel des geplanten Konzerts. Obschon es erst 1842 veröffentlicht wurde, ist die Verwandtschaft mit den beiden Konzerten so auffällig, daß man annehmen muß, es sei, wenigstens in den Skizzen, nicht lange nach den Konzerten entstanden. Die Art der Themen, die auffallende Ähnlichkeit in der Passagenbildung, die gleiche breite Anlage sprechen dafür. Vieles mag später abgeändert oder neu hinzugetan worden sein. Auch Schumann sieht in dem Stück ein verkapptes Konzertstück mit Orchester, und in der Tat ist es auf den ersten Blick zu sehen, wie Tutti und Soli darin miteinander abwechseln. Dem Stück fehlt die rechte Einheitlichkeit. Sieht man die einzelnen Teile jeden für sich an, so bemerkt man überall zahlreiche Schönheiten, — das Ganze jedoch hat keinen genügenden Halt. Bis Takt 87 reicht das erste Tutti, kenntlich durch den massigen Satz. Das Solo beginnt bei der Coda der Exposition und führt nach einer brillanten Kadenz wiederum nach der Tonika zurück, aber nicht zum Hauptthema, wie man erwarten dürfte, sondern zu einem neuen melodischen Gebilde. Das Hauptthema verschwindet überhaupt vollständig und kehrt im Verlauf des ganzen, langen Stückes nicht ein einziges Mal wieder. Lehrreich ist ein Vergleich zwischen der ersten orchestralen Fassung des Seitensatzes im Tutti und der solistischen Behandlung des Klaviersatzes bei der Wiederholung. Auf diese Wiederholung folgt eine Art passagenhafter, sehr brillanter Durchführung, die schließlich zur Wiederaufnahme des letzten Tutti-Abschnitts führt, jetzt in der Dominante. Hier könnte man sich Tutti und Solo vereinigt denken. Es ist der Höhepunkt des Satzes, eine Stelle von echt Chopinschem Abandon. Das Solo beginnt mit einer nochmaligen Aufnahme des Seitensatzes. Eine ziemlich freie, gedehnte Coda führt zum glänzenden Schluß.

Die Fantasie op. 49 leidet an dem gleichen Fehler wie fast alle größer angelegten Stücke Chopins: Form und Inhalt decken sich nicht vollständig. An der Form
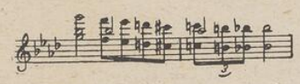
bleibt mancherlei unklar; es fehlt an Logik und stetigem Aufbau. Plötzlich erscheint hier und da ein Gedanke, der ebenso plötzlich in der Tiefe versinkt, ohne jemals wieder aufzutauchen. Wenn Bach und Beethoven mit peinlicher Sorge darauf achten, daß jedem Gedanken die ihm zukommende Entwicklung gegönnt sei, so ist Chopin in den größeren Werken in dieser Hinsicht zu sorglos. Die große Form ist bei ihm nicht durchgeistigt und belebt. Doch köstlich ist rein musikalisch der Inhalt dieser Fantasie. Sie ist eins der leidenschaftlichsten, glühendsten Stücke in der ganzen Klavierliteratur. Eine Art Trauermarsch in F-Moll leitet das Stück ein. Nach dem Abschluß dieser Einleitung belebt sich das Tempo allmählich. Zweimaliger Ansatz zu großem Aufschwung, dann beim ersten ff rapider Absturz zu einem sehr erregten neuen Motiv in F-Moll:



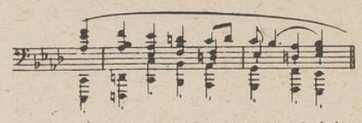
Hier beginnt der zweite Hauptteil. Kurz darauf besänftigt sich das Agitato und eine herrliche lyrische Episode setzt ein:



Wie hier blühender Klang den Tasten entlockt wird, ist großer Bewunderung wert. Die Stelle ist nur dreistimmig mit hoher Kunst gesetzt. Doch bald wühlt es wieder von unten herauf. Ein neues, höchst leidenschaftliches, kraftvoll trotziges Motiv taucht auf:



Man vergleiche damit gewisse Stellen aus dem großen Duett im zweiten Tristan-Akt (s. Klav.-Ausz. v. Bülow, S. 113). Immer kühner stürmt es vorwärts, zuletzt Schritt vor Schritt, bis die Höhe erreicht ist. Da schmettern Trompeten und Posaunen in Siegesfanfaren, und mit einer Art Triumphmarsch (Es-Dur)



schließt der stürmische Abschnitt ab. Doch die Ruhe ist noch nicht gewonnen. Von neuem erhebt sich der Ansturm. Ein erheblicher Teil des Vorangegangenen wird, in andere Tonarten transponiert, wiederholt. Es kommt jedoch nicht zu einer Steigerung wie vorher. Immer sanfter und ruhiger wird es schließlich. Ein Intermezzo tritt ein: Lento sostenuto, H-Dur ¾. Es wirkt wie eine lichtumgossene Vision. Doch hart wird der Träumende aufgeschreckt. Wiederum (Tempo I) beginnt das rastlose Vorwärtsdrängen. Was nun folgt, die Reprise, ist eine Wiederholung des zweiten Hauptabschnittes. Auch hier wird mit dem Triumphmarsch (jetzt in As-Dur) abgeschlossen. Noch einmal beginnt es erregt zu werden, doch eine Reminiszenz an das Intermezzo bringt den Ansturm zur Ruhe. Der auf- und abwogende As-Dur-Dreiklang, majestätisch daherrauschend wie eine mächtige Welle, bringt das Stück zum Abschluß.

Die Fantasie ist eine eminent „nationale" Dichtung. Sie gehört als solche in eine Reihe mit den großen Polonäsen, den Balladen, der B-Moll-Sonate u. a.

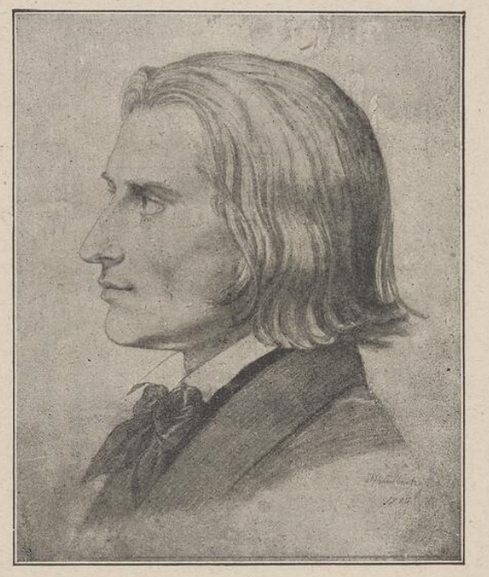
* * *

Am 26. April 1841 spielte Chopin zum ersten Male seit Jahren wieder öffentlich. Das Publikum bestand fast ausschließlich aus Chopins Freunden und Anhängern. Auch Liszt war anwesend. Ernst Legouvé, dem Referenten der Gazette musicale, gegenüber sprach Liszt den Wunsch aus, selbst über das Konzert berichten zu dürfen. Legouvé

war einverstanden. Er teilte Chopin die Tatsache mit. Dieser war darüber nicht sehr erfreut. Legouvé suchte ihn zu überzeugen, daß ein Artikel von Liszt für Chopin nur vorteilhaft sein könne. „Il vous fera un beau royaume", sagte er zu Chopin. „Oui, dans son empire", war die Antwort[57]). Diese Erzählung wirft ein helles Licht auf die damaligen Beziehungen zwischen Liszt und Chopin, wenigstens was Chopin betrifft. Es ist hier am Platze, auf den Gegenstand näher einzugehen.

Die Bekanntschaft mit Liszt datiert von Chopins frühestem Aufenthalt in Paris. In den ersten Jahren waren die persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern die besten. Freilich blieb Chopin bei aller Herzlichkeit des Verkehrs Liszt gegenüber etwas reserviert, wie es überhaupt in seiner Natur lag, sein innerstes Empfinden in sich zu verschließen. Liszt hat der Verehrung, die er immer für Chopin hegte, einen schönen Ausdruck gegeben in seinem nach Chopins Tode veröffentlichten Buche „Chopin"[57a]). Man kann ohne Übertreibung sagen, daß Liszt neben Schumann der einzige unter den Zeitgenossen war, der Chopins Größe zu würdigen imstande war. Schon im Jahre 1838 schrieb Liszt an Schumann:

„Pour parler franc et net; il n'y a absolument que les compositions de Chopin et les vôtres qui soient d'un puissant intérêt pour moi. Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé . . . à peu d'exceptions près du moins."



Franz Liszt
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 21: „Liszt" von Bruno Schrader)

Chopin seinerseits schätzte Liszt als Klavierspieler ungemein hoch, interessierte sich aber wenig für Liszts Kompositionen. Chopins außerordentlich große Empfindlichkeit wurde von Liszt bisweilen verletzt, der sich gestattete, beim Vortrag von Chopinschen Kompositionen eigenmächtig kleine Änderungen, Varianten der Verzierungen u. dgl. anzubringen. Nach und nach wurde der Verkehr immer kühler. Lenz, der Autor des Buches „Die großen Klaviervirtuosen unserer Zeit", der 1842 bei Chopin Unterricht nahm, hörte aus dessen Munde über die Beziehungen zu Liszt: „Wir sind Freunde, wir waren Kameraden". Niecks stellte Nachforschungen über den Grund der Verstimmung an. Liszt antwortete ihm: „Unsere Damen (Komtesse d'Agoult und George Sand) hatten Streit miteinander, und als Kavalier mußte jeder von uns zur Seite seiner Liebsten halten". Niecks erfuhr von Chopins Freund Franchomme den wahren Grund, teilte ihn aber nicht mit, wegen angeblich sehr delikater Natur der Sache. Liszt soll sich während Chopins Abwesenheit einmal in dessen Wohnung mit einer anderen Person häuslich eingerichtet haben, und Chopin wurde so erzürnt, als er den Sachverhalt erfuhr, daß er den freundschaftlichen Verkehr

abbrach[58]). Nach Liszts Weggang von Paris scheinen die Beziehungen ganz aufgehört zu haben, wenigstens ist der bekannte Briefwechsel zwischen Chopin und Liszt kaum erwähnenswert. In den veröffentlichten Sammlungen der Lisztschen Briefe findet sich nur ein einziges, ganz kurzes Schreiben an Chopin, in dem Liszt den Verleger Benacci warm empfiehlt (Lyon, 21. Mai 1845). In den Briefen von Nikolaus Chopin finden sich einige Anspielungen auf Liszt. So schreibt der Vater z. B. am 16. Oktober 1842: „Du bist also bei einem Diner mit Liszt zusammengekommen? Ich kenne Deine Klugheit; Du tust recht daran, nicht gänzlich mit ihm zu brechen trotz seiner Prahlerei. Ihr wart Freunde gewesen". Chopin beklagte sich seiner Schülerin Mme. Rubio gegenüber, daß Liszt nicht offen genug sei, gegen ihn intrigiere und sogar in Zeitungen ungünstige Feuilletons über ihn geschrieben habe. Wie weit diese Beschwerden begründet waren, läßt sich kaum feststellen. Immer ist jedoch daran zu denken, daß Chopin überaus reizbar war und oft Argwohn hegte, wo kein triftiger Grund dazu vorhanden war.

Den Sommer 1841 verbrachte Chopin mit G. Sand in Nohant. Eine Reihe Briefe von ihm aus Nohant an Fontana sind in demselben trockenen Geschäftston gehalten wie die schon erwähnten. Fontana scheint er als eine Art Geschäftsführer, sogar Lasttier benutzt zu haben. Fontana muß die Kompositionen kopieren, muß mit ½ Dutzend Verlegern unterhandeln, muß hunderterlei Aufträge erledigen. Wir erfahren, daß in Nohant das Prélude in Cis-Moll (op. 45) geschrieben worden ist. Wegen der Widmung des Stückes an die Prinzessin Elisabeth Czernicheff hat Fontana viel Arbeit. Da Chopin nicht weiß, wie der Name geschrieben wird, soll Fontana Erkundigungen einziehen, wenn nötig sogar zur Gouvernante der Prinzessin gehen. Von der neukomponierten Tarantella op. 43 soll Fontana nicht weniger als drei Kopien machen. „Es wird Dir langweilig sein, dies abscheuliche Ding so oft abzuschreiben; ich hoffe jedoch, daß ich für lange Zeit nichts so Schlechtes komponieren werde."

Wir erfahren ferner, daß der Bolero op. 19 500 Fr. eingebracht habe, daß Chopin für das Allegro de concert op. 46 600 Fr. verlangte, für die Fantasie op. 49 500 Fr., die Ballade op. 47, zwei Nokturnen op. 48, Polonäse op. 44 je 300 Fr.; diese Preise nur für das Verlagsrecht in Paris. Zieht man in Betracht, daß er für viele Kompositionen auch noch aus Deutschland und England Extrahonorare erhielt — für op. 46, 47, 48, 49 z. B. verlangte er 3000 Fr. — so kann man wohl annehmen, daß Chopin durch seine Kompositionen eine hübsche Summe Geldes verdient habe. Freilich darf man keine Vergleiche ziehen mit den Einnahmen, die berühmte Opernkomponisten hatten, wie Rossini und Meyerbeer, auch darf man nicht daran denken, was für Honorare manche berühmte Komponisten der Gegenwart erhalten. Aber im Vergleich mit Beethoven, Schubert u. a. waren die Verdienste Chopins glänzende zu nennen.

Ende Februar 1842 gab Chopin im Pleyel-Saal ein zweites Konzert. Chopin pielte nur eigene Kompositionen: Die As-Dur Ballade, drei Etüden in As-Dur, F-Moll und C-Moll, vier Nokturnen, darunter die in Fis-Moll, ein Prélude in Des-Dur und das Ges-Dur Impromptu. Der Cellist Franchomme spielte außerdem ein Solo, die Viardot-Garcia sang „Divers fragments de Händel", eine air von Dessauer und ein Lied: Le chêne et le roseau, Komponist ungenannt.

Vom Jahre 1841 an beginnt die Familienkorrespondenz wieder als Quelle benutzbar zu werden. Auffallend ist es, daß der Vater sich so häufig über Chopins langes

Stillschweigen beklagt. Einmal spricht er von einer „silence de trois mois“. Wenn Chopin so selten schrieb, so ist wohl kaum eine Verminderung der verwandtschaftlichen Zuneigung anzunehmen. Grund des Schweigens wird vielleicht das Verhältnis zu G. Sand gewesen sein, das Chopin vor den Eltern so lange wie möglich zu verschleiern suchte. Die Eltern würden Anstoß daran genommen haben. Noch im Jahre 1841 (9. Januar) schreibt der Vater zweifellos mit Bezug auf G. Sand: „Wir sind beruhigt, da Du so wohl gepflegt wirst, wie Du uns mitteilst. Doch wären wir sehr neugierig, etwas über diese Intimität zu erfahren.“ Chopin selbst nennt in den Briefen an die Eltern G. Sand immer nur: „Die Herrin des Hauses“ (Pani domu), vermeidet sogar, ihren Namen zu schreiben.

Die Jahre 1841—47 verflossen für Chopin ohne besonders bemerkenswerte äußere Ereignisse. Jeden Sommer verbrachte er einige Monate in Nohant, den Rest des Jahres lebte er in Paris, mit seinen Kompositionen und seinen Schülern beschäftigt. Nohant war also eine Art zweiter Heimat für ihn. Der Ort liegt in Berry, nicht weit von der Stadt La Châtre, ungefähr 5 Meilen von Châteauroux in einer fruchtbaren Niederung am Indre-Fluß. Von Paris aus war um diese Zeit die Reise ziemlich beschwerlich. Der Weg führte über Orleans, Vierzon, Châteauroux. Erst später, als die Eisenbahn gebaut wurde, kam man etwas bequemer hin.



Chopin-Medaille
(Von A. Bovy)

G. Sand übte in Nohant[59]) die Gastfreundschaft im großen Stil aus. Im Laufe der Jahre waren viele Dutzende der berühmtesten Zeitgenossen auf längere oder kürzere Zeit in Nohant zu Besuch. In den dreißiger Jahren waren Liszt und die Komtesse d'Agoult häufig da. Auch Pauline Viardot, der Maler Eugène Delacroix und Pierre Leroux gehörten zu den immer wiederkehrenden Besuchern. Für die Unterhaltung der Gäste war bestens gesorgt. Man unternahm oft lange Spaziergänge am Ufer des Indre oder in das Land hinein. Im Hause gab es einen Billardsaal, einen Theatersaal, in dem Stücke aufgeführt wurden. Die Gäste hatten vollkommene Freiheit. Wer jagen und fischen oder rudern wollte, fand Gelegenheit dazu; ein prächtiger Garten lud die trägen Genießer ein. Auf der Bühne wurden oft ganze Stücke improvisiert in der Art der italienischen commedia dell'arte, — nur eine Skizze des Stückes war hinter der Bühne angeschlagen, die Schauspieler improvisierten den Dialog. Rechts und links von der Bühne waren zwei Klaviere als unsichtbares Orchester aufgestellt, und auf diesen lieferten Liszt und Chopin oft die Bühnenmusik. In ihren „Dernières Pages: Le Theâtre des marionettes de Nohant“ berichtet G. Sand über eine dieser reizvollen Unterhaltungen:

„Das Ganze begann mit einer Pantomime, und dies war Chopins Erfindung, er saß am Klavier und improvisierte, während die jungen Leute agierten und komische Balletts tanzten. . .

Chopin leitete sie, wie es ihm gerade einfiel, vom Drolligen zum Ernsten, vom Burlesken zum Feierlichen, vom Graziösen zum Leidenschaftlichen. Wir improvisierten Kostüme, um mehrere Rollen hintereinander spielen zu können. Sobald der Künstler nun ein neues Kostüm auftauchen sah, paßte er den Charakter seiner Musik in staunenswerter Weise der neuen Gestalt an.“

Aus dem Jahre 1842 sind eine Reihe Briefe von Delacroix[60]) aus Nohant erhalten, die über das Leben dort interessante Einzelheiten bringen. Da heißt es z. B.:

„Wenn wir nicht versammelt sind, um gemeinschaftlich zu essen, Billard zu spielen oder spazieren zu gehen, dann ist jeder von uns in seinem Zimmer, mit Lektüre beschäftigt, auf dem Sofa ausgestreckt. Ab und zu weht der Wind über den Garten her Klänge von Chopins Fenster herüber, der in seinem Zimmer arbeitet; mit ihnen mischt sich der Gesang der Nachtigallen und der Duft der Rosen . . . . ein wenig Malen, Billardspielen und Spazierengehen füllen den Tag vollkommen aus . . . Wir erwarten Balzac, der nicht gekommen ist, und ich bin darüber froh. Er ist ein Schwätzer, der die Harmonie der Nonchalance gestört haben würde, die mir hier so gut gefällt . . . . . Ich habe endlose intime Unterredungen mit Chopin, den ich sehr liebe, der ein wahrhaft vornehmer Mann ist; er ist der wahrhaftigste Künstler, dem ich je begegnet bin. Er ist einer der wenigen, die man bewundern und schätzen kann. . . . . Das wichtigste Ereignis war ein Bauernball auf dem Rasenplatz vor dem Schloß. Die besten Dudelsackpfeifer des Ortes spielten dazu auf.“

Doch waren in Nohant Nichtstun und ländliche Vergnügungen nicht alleinig an der Tagesordnung. G. Sand arbeitete an ihren Schriften regelmäßig, auch Chopin, hier von der Last des Unterrichtens befreit, konnte sich vollständig seinen Kompositionen widmen. G. Sand hat über Chopins Art des Schaffens überaus interessante, zweifellos authentische Mitteilungen hinterlassen. Sie schreibt (in ihrer Hist. de ma vie IV, 470f.):

„Sein Schaffen war spontan, staunenerregend. Er fand Gedanken, ohne sie zu suchen oder vorherzusehen. Am Klavier kam ihm plötzlich der Einfall, ganz sublim, oder während eines Spazierganges sang es in ihm, und er hatte Eile, sich auf dem Klavier seinen Gedanken vorzuspielen. Dann aber begann die peinlichste Arbeit, die ich jemals gesehen habe. Da war kein Ende von ungeduldigen, unentschlossenen Versuchen, gewisse Einzelheiten des Themas festzuhalten, so wie er sie innerlich gehört hatte. Was er als Ganzes konzipiert hatte, analysierte er bei der Niederschrift zu sehr, und sein Bedauern, daß er es nicht restlos darstellen konnte, stürzte ihn in eine Art Verzweiflung. Er schloß sich ganze Tage in seinem Zimmer ein, lief auf und ab, zerbrach die Federn, wiederholte, änderte einen Takt hundertmal, schrieb ihn und strich ihn ebenso oft wieder aus, fing am nächsten Morgen mit peinlicher und verzweifelter Ausdauer wieder an. Er arbeitete sechs Wochen an einer Seite, um sie schließlich so niederzuschreiben, wie er sie im ersten Wurf skizziert hatte.“

Den letzten Satz braucht man nicht zu wörtlich zu nehmen. Ein Künstler wie Chopin wußte wohl, was er wollte, sein Feilen und Andern war durchaus nicht zwecklos.

Im Jahre 1842 zog G. Sand und Chopin mit ihr von der Rue Pigalle nach Cité d'Orléans, in ein ganz zurückgezogenes, von der Straße durch zwei Tore getrenntes Quartier. Um einen Rasenplatz, mit Blumenbeeten und Fontäne geschmückt, waren dort (in der Nähe der Rue Taitbout) eine Anzahl Häuser gebaut. Wegen der Ruhe und angenehmen Lage war der Square ein von Künstlern bevorzugtes Quartier. Dort wohnten nebeneinander Nr. 5 George Sand, Nr. 4 ihre Freundin Mme. Marliani, Nr. 3 Chopin. Chopins Nachbarn waren die Sängerin Pauline Viardot-Garcia, der Klavierpädagoge Zimmermann, der Bildhauer Dantan (berühmt auch durch seine Karikaturen). Chopin, G. Sand und Mme. Marliani speisten zusammen. Chopins Wohnung bestand aus mehreren elegant möblierten Zimmern. Viele Geschenke seiner vornehmen Pariser Freunde, Handarbeiten der Mme. de Rothschild, der Fürstin Czartoryska u. a., Sèvres Porzellan, „offert par Louis Philippe à Frédéric Chopin“, ein Pleyel-Flügel, Geschenk des Königs, und hunderterlei Kleinkram schmückten die Räume. In der Einrichtung, wie in der Kleidung Chopins zeigte sich nach Liszts Mitteilung die höchste

Eleganz ohne jeden geschmacklosen Prunk. Er hatte seinen eigenen Diener, der nahezu 200 Fr. Gehalt erhielt, und der ihn auch nach Nohant begleitete[61]).

Die erste Hälfte der 40er Jahre ist nicht reich an mitteilenswerten Ereignissen. Chopin lebte ziemlich ruhig, unterrichtete, komponierte. Es mag also gerade hier, wo sich eine Lücke in der Biographie öffnet, am Platze sein, seine noch nicht betrachteten Kompositionen im Zusammenhang zu behandeln. Die Nokturnen, die Tanzstücke, Scherzi, Balladen, Sonaten u. a. waren um diese Zeit ohnehin schon zum größten Teil fertig.

Die Nokturnen

Die Nokturnen sind kürzere Stücke im langsamen Tempo, oft mit einem bewegteren Mittelsatz und von elegischem, romanzenartigem Rêverien-Charakter, bisweilen dramatisch bewegt, leidenschaftlich. Die Gattung verdankt ihre erste Blüte John Field. Auf ihm fußt Chopin, der aber in jeder Hinsicht weit über seinen Vorgänger hinausgeht.

Die drei Nokturnen des op. 9 und op. 15, Nr. 2 sind frühe Werke, die wahrscheinlich vor Chopins Ankunft in Paris schon geschrieben waren.

Op. 9, Nr. 1 (B-Moll). Von fast Bellinischer Süße der Melodie. Bei dem Übergang nach Des-Dur erinnere man sich  an die Des-Dur-Stelle des Beethovenschen Andante in F, die Chopin vielleicht vorgeschwebt haben mag.

Nr. 2 (Es-Dur). Von schönem Wohllaut, aber in der Empfindung ziemlich flach. Vielleicht gerade deshalb eins der abgedroschensten Stücke Chopins. Die Rêveries der Vieuxtemps, Ernst, Raff und andere Geigenstücke scheinen von hier herzustammen. Diese beiden Nokturnen zeigen deutlich, wo Chopin an Field anknüpfte.

Nr. 3 (H-Dur). Viel gehaltvoller als die beiden vorigen. Der Hauptsatz schmeichelnd, graziös, stellenweise kokett, weiblich. Der Mittelsatz energisch, erregt, männlich, wie eine Antwort. Schließlich Rückkehr des Hauptsatzes, jetzt gekürzt, aber von entzückend feiner Klangwirkung, mit Verzierungen elegantester Art. Besonders die letzte Kadenz schon sehr Liszтisch.

Bedeutend höher stehen als musikalische Dichtungen die drei Nokturnen op. 15.

Op. 15, Nr. 1 (F-Dur). Unendlich zart, wie mit Silberstift gezeichnet schwebt die Melodie des ersten Teils über dem leicht gewölbten Unterbau. Die Tenormelodie in der linken Hand wirkt wie ein heller Schatten, wenn sie stellenweise die Oberstimme in der Oktave verdoppelt. Aber nichts von Nachtstimmung. Weiße Wölkchen am blauen Himmel, ein warmer Sommertag. Plötzlich im Mittelsatz stürmt es los, ein Ausbruch der Leidenschaft, aber wieder wendet sich der Blick zu der friedvollen Landschaft im Sonnenglanz und nach prächtiger Überleitung kehrt der lichte Hauptsatz zurück.
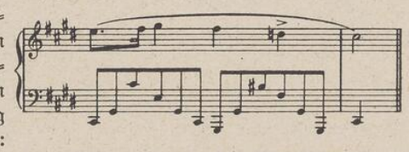
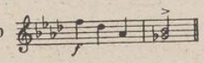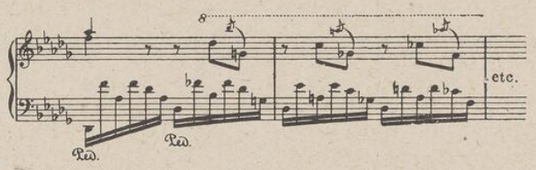


Chopin

Op. 15, Nr. 2 (Fis-Dur). Der erste Teil larghetto im Salonton, aber von ausgesuchter Eleganz der Bewegungen. Jedoch im Mittelsatz vergißt der improvisierende Spieler seine Umgebung, spielt nicht mehr für die bewundernden Damen, sondern für sich. Und wie klingt ihm hier das Klavier! In weiten Bogen hebt und senkt es sich, allmählich an Fülle wachsend, dann Schritt für Schritt herabsteigend, bis das schöne Gebilde in der Tiefe ganz verschwunden ist. Nun eine Fermate, und wiederum beginnt der elegante Hauptsatz, jetzt noch viel reicher mit Fiorituren geschmückt. Schöne Augen, rauschende Seidengewänder, Juwelen, Lichterglanz, kostbares Parfüm. Sehr mondän.

Op. 15, Nr. 3 (G-Moll). Languido und rubato beginnt ein elegischer Gesang; seufzende Synkopen, jeder Abschnitt in langgehaltenem Ruf verhallend. Sotto voce, sostenuto geht es dann in abgebrochenen Melodiephrasen weiter, hebt sich in wilder Leidenschaft (accelerando in prächtigem Orgelpunkt auf Cis) und sinkt schnell wieder in sich zusammen. (Man vergleiche damit, wie im Walküren-Vorspiel das Donner-Motiv in der Ferne verschwindet, auch die merkwürdigen Folgen von verminderten Sept-Akkorden.) Religioso beginnt nun ein Trostgesang, choralartig. Markig dröhnen Hörner und Trompeten später hinein, Zuversicht kehrt zurück, zum Schluß blasen sogar die Posaunen, feierlich klingt das Stück in gehobener Stimmung aus. Chopin wollte das Stück ursprünglich betiteln: „Nach einer Vorstellung des Trauerspiels Hamlet“ (s. Kleczynski, S. 27).

Op. 27 bildet vielleicht den Höhepunkt der ganzen Sammlung. Nirgends sonst bei Chopin ist das Nokturno als Nachtstück mit derart überzeugender Kraft hingestellt. Aber wie verschieden sind die Nächte, in die uns diese beiden Stücke versetzen!

Nr. 1 (Cis-Moll). Lichtlos, schon fast tiefschwarz, kein Stern, kein Mondesglanz. Über dem schwankenden Baß erhebt sich müde ein sehnender Gesang. (Man achte darauf, wie in gewissen Schlußfällen durch eine chromatische Veränderung der Eindruck des Müden hervorgerufen wird.):  Zum zweitenmal erscheint die Melodie, jetzt durch einen Nebengesang in der Mittelstimme noch intensiver. Eine ungeheure, leidenschaftliche Steigerung setzt im Mittelsatz ein. Kaum ist der erste Gipfel erstiegen, das triumphierende As-Dur erreicht, so geht das *fff* unmittelbar zum *p* sotto voce zurück, und noch einmal geht die Steigerung an (die Wagnersche, auch Beethovensche Art der Steigerung), bis ein ritterliches, glanzvolles Des-Dur-Motiv  erscheint, das nun in frenetischer Steigerung zu nochmaligem *fff* geführt wird, worauf ein donnernder Oktavengang im Baß wieder in die tiefsten Tiefen hinableitet, und nun setzt der Anfangsgesang wiederum in trostloser Müdigkeit ein. Doch nicht lange bleibt alles in schwarze Finsternis gehüllt. Die wehmütig klagende Mittelstimme erscheint wieder, con duolo, und plötzlich (calando) löst sich der Schmerz: ein mildes Cis-Dur erklingt, Trost und Zuversicht senken sich hernieder, am dunklen Himmel sind die Sterne aufgegangen. Diese Nokturne entstand zur Zeit des Verlöbnisses mit Maria Wodzinska.
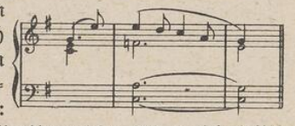
Nr. 2 (Des-Dur). Eine warme, südliche Sommernacht. Ruhig wogt der Baß. Ein weicher Liebesgesang erhebt sich, von berückender Schönheit in der Kantilene. Terzen und Sexten kommen hinzu, Verzierungen von entzückender Grazie, manchmal hebt es sich schwungvoll, in Oktaven schreitet dann die Melodie einher. Dreimal erscheint die Hauptmelodie, jedesmal anders eingeführt, bei jeder Wiederkehr reicher ausgestattet. Zum Schluß ein langer Orgelpunkt auf Des, mit prächtigen Pedaleffekten, z. B.:  Zitterndes Mondlicht über dem Wasserspiegel. Den Vortrag betreffend gibt Kleczynski einige interessante Winke. Wie Chopins Freund Fontana ihm mitteilte, habe Chopin diese Nokturne abweichend von der veröffentlichten Fassung nüanciert. Er spielte das Thema beim erstenmal piano „mit Lieblichkeit und Einfachheit“, das zweitemal pianissimo (zweites Pedal), das drittemal forte (nicht wie vorgeschrieben zart und dimin.).

Op. 32, Nr. 1 (H-Dur). Romanzenartig entwickelt sich ein schöner Gesang. Ohne größere Erregung scheint das Stück einem weichen Schluß zuzutreiben. Da plötzlich drei Zeilen vor dem Schluß eine Überraschung: Wie eine schreckensvolle Gespenstererscheinung hebt sich plötzlich eine Faust. Ist es die Wahnvorstellung einer fiebererhitzten Phantasie? Lähmende Furcht, unheimliches Grauen, dann wieder leises Schluchzen, fließende Tränen sprechen aus diesem erschütternden Schluß. Durchaus tragisch, trotz des H-Dur am Ende.

Op. 32, Nr. 2 (As-Dur). Wiederum romanzenartig, diesmal aber ohne jegliche aufregende Überraschung. Weich und ruhig entwickelt sich der Hauptsatz. Der etwas lebhaftere Mittelsatz ist in der Harmonik sehr Chopinsch. Er beginnt in F-Moll, endet nach großer Steigerung in Fis-Moll, wird nun in Fis-Moll vollständig wiederholt und leitet schließlich nach As-Dur in den Hauptsatz zurück. Bei den Klassikern wird man eine derartige Behandlung der Wiederholung nur höchst selten finden. Etwas Ähnliches findet sich, soviel ich mich erinnere, nur einmal bei Beethoven, im Trauermarsch der As-Dur Sonate, op. 26, wo der Hauptsatz bei der Wiederholung nicht in As-Dur steht, sondern eine kleine Terz höher, in H-Dur beginnt.

Als Dichtung höher steht op. 37, Nr. 1 (G-Moll), eine Elegie, sehr melancholisch. Der Mittelsatz choralartig. Wie eine Prozession von Mönchen, die singend vorüberschreiten. Kaum ist der letzte Ton des Chorals verklungen, so setzt der elegische Anfangsgesang wieder ein. Wie die Rückleitung mit einem einzigen unerwarten Akkord bestritten wird, wie zwischen verschiedenen Stimmungen in der einfachsten Weise überzeugend vermittelt wird, das ist ein meisterlicher Zug.

Op. 37, Nr. 2 (G-Dur). Hauptsatz hell und heiter, wie ein anmutiges Drehen im Reigentanze. Harmonie außerordentlich buntschillernd. Dem bei allen Reizen der Einzelbewegungen im ganzen doch etwas unruhigen Hauptsatz steht ein getragener Nebensatz entgegen. Von schönster Wirkung ist die aufstrebende Sexte:
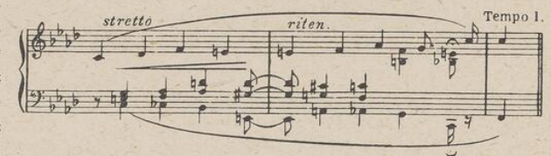


Man beachte die Durchführung des Motivs, das nicht in der Beethovenschen Art logisch weitergeführt wird, sondern, ähnlich wie Schubert es liebte, melodisch unverändert mehrfach in verschiedenen Tonarten erscheint, also nicht durch die Linie wirkt, vielmehr durch die Harmonik, die Farbe, jedesmal in anderer Beleuchtung gezeigt wird. So erscheint das Motiv z. B. in C-, E-, B- und D-Dur; man beachte auch die Wahl der Tonarten, jedesmal die hellere Farbe nach der matteren. Das ganze Stück besteht aus mehrfachem Alternieren des Haupt- und Nebensatzes, wobei jedesmal das Hauptgewicht auf koloristische Harmonik gelegt ist. Die Tonart des Stückes G-Dur, ist eigentlich nur ganz zu Anfang und ganz am Schluß deutlich ausgeprägt. Ein bemerkenswerter Vorläufer neuzeitlicher Harmonik. Das Thema des Mittelsatzes entstammt vielleicht einem in der Normandie gesungenen Volkslied. (Kleczynski, S. 27.)

Op. 48, Nr. 1 (C-Moll) ist die Eroika unter den Nokturnen. Die mannhafteste, kräftigste von allen. Der Hauptsatz pathetisch, breit. Der Mittelsatz episch, rhapsodenhaft. Ein Bardengesang, von vollen Harfenklängen begleitet. Ruhig setzt die Erzählung ein. Aber allgemach gerät der Sänger in Feuer, immer mächtiger schwellen die Töne an, bis zum brausenden Triumphgesang. Doch nur einen Moment hält die Siegesfreude an. In jähem Absturz wandelt sie sich in Schmerz und Trauer. Der Hauptsatz kehrt wieder, aber jetzt nicht gefaßt, wie zuerst, sondern überaus leidenschaftlich erregt, ein mannhafter Klagegesang über den Jammer der Gegenwart, den glorreichen Taten der Vorfahren gegenüber.

Op. 48, Nr. 2 (Fis-Moll). Der Hauptsatz lyrisch, eine zarte, weit gedehnte Kantilene. Wiederum ein Beispiel für Chopins prächtige Behandlung des zweistimmigen Klaviersatzes. Der Mittelsatz balladenartig, rhapsodenhaft, wie ein Sang von den Taten der Vorfahren. Bei der Wiederaufnahme des Vordersatzes sehr wirksame Variante von der Stelle an, wo der zweistimmige Satz verlassen wird. Prächtige Steigerung[61a]).

Op. 55, Nr. 1 (F-Moll). Ähnlich geartet. Lyrischer Hauptsatz, rhapsodischer Mittelsatz. Die Rückleitung des Hauptsatzes harmonisch so eigenartig, daß sie besonderer Beachtung wert ist:
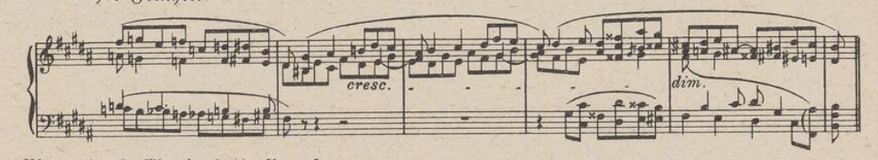


ein Drehen im Kreise von C-Dur nach C-Dur, von ganz aparter Wirksamkeit. Die Wiederholung nur angedeutet. Allmählich löst sich alles in leichtes Figurenwerk auf und verschwindet in der Höhe wie zarte Wölkchen beim Sonnenuntergang. Feierlicher Posaunenschluß.

Op. 55, Nr. 2 (Es-Dur). Durch überaus feine Linienführung ausgezeichnet. Im allgemeinen ganz streng dreistimmig geführt, so streng, wie etwa ein Bachsches Stück. Wie ein Duett zweier Soloinstrumente mit einem Continuo, dabei aber in Harmonik und Melodik durchaus modern.

Entzückend klingt die obligate Mittelstimme. Besonders schön die Trillerkette in der Mittelstimme vor dem Eintritt des Orgelpunktes auf Es gegen den Schluß. Dieser Orgelpunkt selbst bewundernswert wegen seiner reichen Harmonik, der schön geschwungenen Melodie in den Oberstimmen. Das Ganze von zauberhaftem Wohllaut. Wie eine Abendphantasie unter südlichem Himmel. Vielleicht eine Erinnerung an Majorka?

Die beiden Nokturnen op. 62, Nr. 1 (H-Dur) und Nr. 2 (E-Dur) sind dem op. 55, Nr. 2 ähnlich geartet. Zarte Abendphantasien, liebliche Klänge, wundervoller Wohllaut. Nr. 1 beginnt in Chopinscher Weise mit der Schlußformel II, V, I. Auch hier fein geführte Mittelstimmen. In dem Dis-Moll-Überleitungssatz klingen alte Kirchentonarten an. Der Mittelsatz in As-Dur wird durch sehr schönen Orgelpunkt abgeschlossen. Der Hauptsatz ist bei seiner Wiederholung mit dem reichsten Schmuck zarter Verzierungen überschüttet. Die Rückleitung des letzten H-Dur von außerordentlicher Feinheit:



Niemand als Chopin hätte sie ersonnen.

Op. 62, Nr. 2 (E-Dur) ist den beiden eben genannten Nokturnen nicht gleichwertig. Es ist ein schönes Stück, mild, warm, sanft leuchtend, das aber Eigenheiten ganz besonderer Art nicht aufweist. Am meisten fesselt der Mittelsatz mit seinem bewegten Baß.

Die Tänze

Liszt[62]) drückt sich einmal in den folgenden Worten treffend über Chopins Eigenart aus:

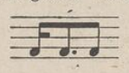
„Chopin wird unter die Musiker gezählt werden, die zuerst den poetischen Geist einer ganzen Nation in sich individualisiert haben, unabhängig von jedem Schuleinfluß. ... Sein Name wird als der eines durchaus polnischen Dichters gelten, weil er alle Formen, die er anwendete, nur dazu benutzte, um eine seinem Lande eigentümliche Art des Empfindens auszudrücken, die anderwärts fast unbekannt ist, weil sich der Ausdruck des nämlichen Empfindens unter allen Formen und Titeln wiederfindet, die er seinen Werken gab .... die kleinsten, wie die bedeutendsten seiner Kompositionen sind von der gleichen Sensibilität durchtränkt, die nur im Grade verschieden erscheint, zwar tausendfach modifiziert und variiert, aber doch immer eins und homogen."

Wenn dieser Ausspruch in gewisser Hinsicht von allen Werken gilt, so im besonderen von jenen Kompositionen Chopins, in denen sich die nationalen Einflüsse am klarsten widerspiegeln, den Tanzstücken.

Die Tanzformen spielen bei Chopin eine größere Rolle, als bei irgendeinem Komponisten der unmittelbar vorangegangenen Epoche. Man müßte schon auf die Suitenkomponisten (vornehmlich in Frankreich) des 17. und 18. Jahrhunderts zurückgehen, um eine ähnliche Bedeutung des Tanzes für die Kunstmusik zu finden. In der Kunstmusik höherer Art ist fast immer nur ein idealisierter Tanz zu finden. Die Formen der Tänze sind zwar beibehalten, aber in ihnen bewegt sich der Komponist mit viel größerer Freiheit als die Fesseln eines wirklichen Tanzstückes gestatten. Ein Tanzstück muß vor allem so gemacht sein, daß sich nach ihm gut tanzen läßt, wenn es daneben noch eine angenehme Melodie hat, dann um so besser. Für eigentliche musikalische Feinheit ist hier

wenig Spielraum. Desto mehr geben idealisierte Tanzformen dem Musiker Gelegenheit sich in seiner vollen Kunstfertigkeit zu zeigen. Die kontrapunktischen und melodischen Feinheiten der Bachschen Suiten würden beim Tanzen nur störend wirken, die eleganten Verkürzungen und Dehnungen vieler Menuette von Haydn und Mozart, die poesievollen Züge von Webers Aufforderung zum Tanz, die Schubertschen Tänze mit ihrer reichen Melodik, ihrer köstlichen Harmonik sind zum Tanzen zu gut, — vom Standpunkt des Tänzers sogar nicht gut genug, sie alle wollen von einem aufmerkenden Zuhörer in Ruhe genossen werden. Die wichtigsten deutschen Vorgänger Chopins sind soeben genannt worden, noch viel mehr jedoch verdankt er den heimatlichen Anregungen. Die Polen waren von jeher ein sangesfreudiges, tanzlustiges Volk. Volksgesänge und Tanzmelodien besitzen sie in so großer Zahl und von so großer Schönheit und Mannigfaltigkeit, daß kaum ein anderes Volk mit ihnen darin den Vergleich aushalten könnte, die Deutschen nur in ihren Sangesweisen, nicht in den Tänzen. Diesen großen Schatz nationaler, volkstümlicher Musik übernahm Chopin, und er war der erste, der die Erbschaft künstlerisch bedeutsam verwertete, denn was die polnischen Musiker vor ihm als Künstler mit ihrer Nationalmusik anzufangen wußten, das kommt neben Chopin nicht ernsthaft in Betracht. Es ist bekannt, daß Chopin in jungen Jahren gern die Dörfer durchstreifte, um dem Tanz der Landleute zuzuschauen. Was mag er wohl bei solchen Gelegenheiten gehört und gesehen haben?[63]) Das Dorforchester bestand meistens nur aus einer Geige und einem Baß. Manchmal wurde eine C-Klarinette, eine Trompete außerdem verwendet, und eine kleine einseitige Trommel geschlagen. Auch den Dudelsack mag er gehört haben, vielleicht auch die früher beliebten Zymbeln, selten, wenn überhaupt noch Lauten. Die Musik war recht primitiv. Von Harmonie war nicht viel die Rede. Die Begleitung bestand aus dem immer wiederholten Tonika- und Dominanten-Zweiklang, dem „Dudelsackbaß". Dafür aber waren die Melodien von ganz eigener Schönheit, auch sie jedoch wurden kunstlos behandelt. Der Geiger wiederholte die nämliche Weise unermüdlich, mit geringen Varianten, bis sie nach geraumer Zeit von einer neuen abgelöst wurde, die nun wiederum endlos wiederholt wurde usw. In der Warschauer Gegend war besonders der Masur heimisch. Charakteristisch für diesen im $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt stehenden Tanz ist der Akzent auf drei, und hauptsächlich dadurch unterscheidet er sich von der Polka-Mazurka. Der Masur ist ein alter Tanz, der mehrere Jahrhunderte zurückgeht, aber doch jünger als der Krakowiak und die Polonäse. Nationale Tanzmelodien, die den Reichtum der melodischen Erfindung deutlich zeigen, sind uns in großer Zahl erhalten. Über den Tanz selbst schreibt ein polnischer Forscher (Starczewski):

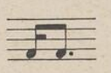
„Den Tanz leitet ein Führer mit seiner Tänzerin ..... Am Anfang spazieren alle Tänzer, ein Paar hinter dem anderen, wie bei der Polonäse, aber viel schneller um das Zimmer herum tanzend, wobei sie mit den Füßen sehr verschiedenartige „pas" machen. Manchmal gleitet man mit den Füßen wie beim Schlittschuhlaufen, warum man ihn auch Posowisty (Geschobener) nennt, manchmal stampft man wieder leise oder stärker mit den Füßen im Rhythmus:



wobei man das dritte, oder auch manchmal das zweite, oft die beiden letzten oder sogar alle drei Viertel akzentuiert. Besonders reich an verschiedenartigen „pas" ist der Tanz der Männer, denn manchmal tanzen sie nach der Seite und schlagen taktmäßig die Absätze zusammen, oder machen in ihrer Begeisterung mit ihren Füßen verschiedene Evolutionen. Jeder Tanz muß seinen Schluß haben, wobei der Mann die Frau umfaßt und sich beide auf einer Stelle in der Richtung nach rechts drehen, wobei der Tänzer mit den Absätzen „holupce" zusammenschlägt oder mit den Füßen stampft. Nach dem gemeinsamen Tanz kommt immer der Solotanz, denn als solcher muß der Masur hauptsächlich betrachtet werden, in welchem alle Tänzer ihre Geschicklichkeit und Grazie so recht zeigen können ..... Eine sehr beliebte Hochzeits- und Ballfigur ist die sogenannte Przepiorka oder Przepióreczka (die Wachtel). Männer und Frauen stehen in zwei Reihen gegeneinander. Die mit ihrem Tänzer solotanzende Tänzerin muß gefangen werden ..... Eine zweite populäre Figur ist der Zwodzony (Verführerische, Betrügerische), in welcher das Mädchen mehrere Männer zum Tanze wählt, um sie in der Mitte des Tanzsaals zu verlassen; endlich aber gelingt es einem, den Tanz zu beenden."

Der Kujawiak ist nur ein Bauerntanz, zum Unterschied vom Masur, dem Krakowiak und der Polonäse, die in allen Schichten der Bevölkerung getanzt wurden. Er ist über die Grenzen der Provinz „Kujawy" kaum gedrungen. Der Tanz ist sehr alt; das Vorkommen von Kirchentonarten im Kujawiak deutet auch auf hohes Alter. Der Kujawiak steht manchmal auch in Moll; charakteristisch für ihn ist gelegentlich eine schwermütige, sehnsüchtige Melodie, ein ziemlich langsames Zeitmaß. Zwei Abarten gibt es: den ganz langsamen Oberek, auch Chodzony (der Gegangene) genannt, und einen etwas schnelleren, (die Ocipka), der meistens dem Chodzony folgt. Über den langsamen Tanz teilt Starczewski folgendes mit:

„Der Tänzer und sein Mädchen stehen sich Gesicht gegen Gesicht gegenüber; er legt die Hände an ihre Hüften, sie an die seinigen, so daß sich ihre Hände kreuzen, aber die des Mannes unten liegen. In solcher Lage tanzen sie ziemlich ruhig nach rechts. Manchmal beugt der Tänzer den Kopf und hebt die Hand in die Höhe, wobei er sie schüttelt, um zu zeigen, wie zufrieden er ist und wie er sich glücklich fühlt, manchmal bricht er in Rufe aus, wie dzis, dzis, dzis! ciuch, ciuch, ciuch! oder hop, hop, hop! usw.

Der Unterschied zwischen Masur und Kujawiak ist oft sehr schwer zu machen, besonders wenn das Zeitmaß im Verlauf des Kujawiak lebhafter wird. Für den Vortrag beachtenswert ist es, daß der Rhythmus auf dem dritten Viertel  gespielt wird.
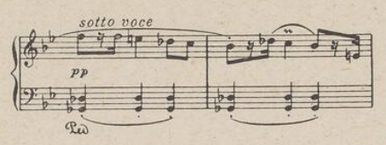
Von Chopinschen Masurkas nähern sich dem Kujawiak meistens mehr oder weniger die folgenden[63]): op. 6, 4; op. 30, 4; op. 41, 1 vor allen anderen, dann: op. 6, 1 und 2; op. 7, 2 und 3; op. 17, 2; op. 24, 1 und 4; op. 30, 1 und 2; op. 31, 1; op. 41, 2; op. 50, 3; op. 56, 3; op. 59, 1 und 3; op. 63, 2 und 3; op. 67, 2 und 4; op. 68, 2 und 4; und A-Moll.

Der Kujawiak geht zum Schluß meistens in einen ganz schnellen Tanz über, den Oberek. Dieser steht oft im $^3/_8$ Takt, des schnellen Tempos wegen. Bei Chopin findet er sich nicht sehr oft. In der Fantasie über polnische Volksmelodien (op. 13) hat Chopin eine Oberek-Melodie benutzt. In den Masurken op. 7, 4 und 5, op. 68 Nr. 3 und in anderen ist er auch zu erkennen.

Die Chopinschen Masurken sind (nach Starczewski) nicht alle genaue Typen des eigentlichen Masur. Kujawiak und Oberek spielen oft hinein. Reinste Masur-Typen sind: op. 67, 1; op. 68, 2; op. 6, 5; op. 17, 1; op. 68, 1; ferner op. 7, 1; op. 17, 1 und 3; op. 24, 2; op. 30, 3 und 4; op. 33, 3; op. 41, 3 und 4; op. 50, 1 und 2; op. 57, 1 und 2; op. 59, 2; op. 63, 1; op. 67, 3.

Von den mehr als 50 Chopinschen Masurkas können hier nur einige besonders hervorgehoben werden. Es sei versucht, wenigstens nach einer Seite hin ihrer Bedeutung gerecht zu werden, nach Seite der Harmonik. Fast nirgends so sehr als gerade hier, wandelt Chopin als Harmoniker neue Bahnen.

Die sinnenden Dudelsack-Quinten, der alte Musetten-Bourdon, leiten nicht selten gern den Anfang ein: so z. B. in op. 6, Nr. 2; Ähnliches auch im Mittelsatz von op. 7, Nr. 1. Diese Stelle ist auch harmonisch ganz seltsam:
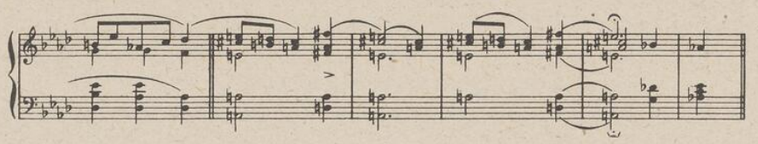


Sie ist als verzögerte Kadenz zu deuten. Die Akkordfolge ges, des, e, b und f, c, a liegt zu Grunde[64]).

Die chromatisch absteigenden Bässe, ein Erbteil aus den frühesten Zeiten der instrumentalen Kunstmusik, wendet Chopin mit besonderer Vorliebe an: in Nr. 1 vor der Rückleitung des Hauptthemas, ähnlich im zweiten Teil von op. 7, Nr. 2.
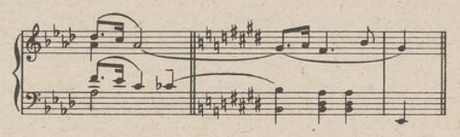
Diese Masurka ist auch auffällig durch eine merkwürdig schwebende Harmonik: der erste Teil, besonders bei der späteren Wiederholung, schwebt zwischen D- und A-Moll.

Überraschend ist die Rückleitung des Hauptmotivs in op. 7, 4. Sie stellt sich dar als eine kühne Modulation von Des nach As:
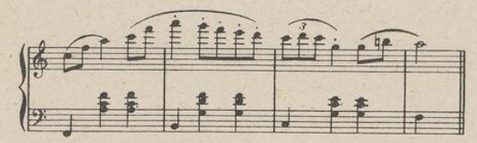


Setzt man Des = Cis und As = Gis, dann ist der Übergang leichter verständlich.

Schöne Orgelpunkt-Wirkungen finden sich in op. 17, Nr. 2 im Mittelsatz: zwischen dem Orgelpunkt-Baß und der Melodie eine seltsame chromatische Sextenphrase in den Mittelstimmen; beim stretto vergleiche man die chromatischen Rückungen am Schluß des ersten Teiles der B-Moll-Sonate, 1. Satz. Sehr apart ist der Orgelpunkt in op. 17, Nr. 4 vor dem Schluß, auch hier wieder eine chromatisch absteigende Mittelstimme. Überaus merkwürdig ist der Schluß von op. 17, Nr. 4: das A-Moll Stück endet mit einem unaufgelösten dissonierenden Akkord: a, f, a, c. Richard Strauß' Zarathustra-Schluß ist hier vorweggenommen. Dieses Stück hatte den Beinamen „Kleiner Jude". Man erinnere sich, daß Chopin „Majufes" virtuos spielte und manchmal höchst gelungene komische Nachahmungen der jüdischen Hochzeitsmusik gab (vgl. S. 13). Sehr wirksam ist die enharmonische Umdeutung von gis und as in op. 17, Nr. 3; dadurch wird der plötzliche Eintritt des E-Dur nach As motiviert:



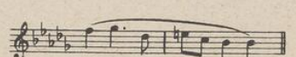
Ebenso interessant ist die Rückkehr von E nach As wieder ohne eigentliche Modulation.

In op. 24, Nr. 2 findet sich mit ganz aparter Wirkung h im ausgesprochenen F-Dur anstatt b, im lydischen Ton:
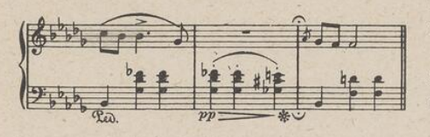


Auch hier tritt der Mittelsatz in Des-Dur plötzlich ohne Modulation nach einem C-Dur-Schluß ein — Chopin liebt das sprungweise, darum überraschende Eintreten einer neuen Tonart.

Op. 24, Nr. 4 ist ganz besonders reich an harmonischen Feinheiten. Schon der Anfang ist ein schönes Beispiel für die Chopin eigentümlichen Dominant-Anfänge. Es wird in die Haupttonart hineinmoduliert und der erste Eintritt des tonischen Dreiklangs als besonderer harmonischer Effekt vorbereitet. Dieses sehr moderne Verfahren ist später von Liszt und seinem Anhang aufgenommen worden. Man vergleiche z. B. Hugo Wolf: Italienisches Liederbuch Nr. 1, 23, 27 mit diesem Anfang. Diese Masurka ist reich an schönen Mittelstimmen. Im zweiten Teil merkwürdige Tonvertretung, in B-Moll e anstatt f:



kurz darauf ein spezifisch Lisztscher Effekt vorweggenommen (Schubert hat Ähnliches): die Wiederholung desselben Motivs von verschiedenen Tonstufen aus in ganz überraschenden Harmonie-
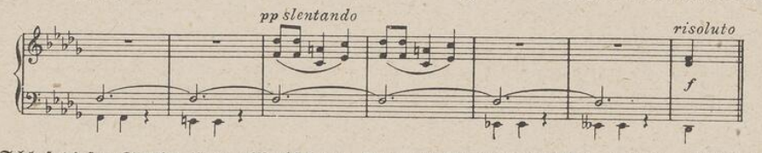
folgen. Zum Schluß ein 33taktiger Orgelpunkt mit merkwürdigen Einzelheiten, z. B.:
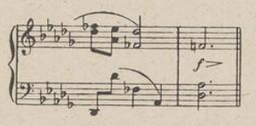


Das Ende B-Dur, aber mit ges anstatt g, wie Dominante von Es-Moll behandelt.

Sehr merkwürdig ist der Schluß von op. 30, Nr. 1: an Stelle der Dominante tritt der Subdominantsextakkord ein.

In op. 30, Nr. 3 wird ein chromatisch absteigender Baß gegen Haltenote in der Mittelstimme in origineller Weise zur Modulation benutzt:
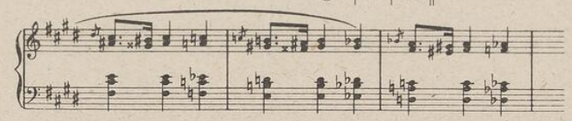


Am Schluß dieses Stückes ist der Wechsel von Dur und Moll merkwürdig, dabei verschärft durch dynamische Kontraste:



Op. 30, Nr. 4 moduliert zu Anfang von einem frei eintretenden dissonierenden leiterfremden Akkord sehr wirksam in den tonischen Dreiklang. Die „neapolitanische" Sexte, die Chopin liebt, hier schön angewendet (Takt 24—26).

cis	fis	gis
e	a	his
gis	d	dis

Zum Schluß chromatisch absteigender Baß mit langer Reihe der verpönten Parallelquinten, hier durch die kleine Septime gemildert:
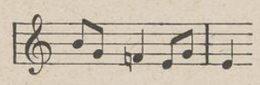


Schlußkadenz unregelmäßig IV, II_7, I, ohne den üblichen vermittelnden Dominantseptakkord:

In op. 33, Nr. 4 fällt der frappierende B-Dur-Mittelsatz nach dem H-Moll-Hauptsatz auf, der zudem noch in C-Dur abschließt. Der Schluß betont das c anstatt cis in H-Dur, — er steht scheinbar in C-Dur, erst im letzten Takt plötzlicher Eintritt von h.

Op. 41, Nr. 1 beginnt mit einer Phrase in Cis-Moll, die d anstatt dis enthält, eine phrygische Wendung.

Op. 41, Nr. 2. Anfang anscheinend A-Moll, das Stück steht jedoch in E-Moll. Kurz darauf Schwanken zwischen C-Dur und E-Moll (f anstatt fis):



Von wundervoller Wirkung der Eintritt des Septimenakkordes e, gis, h, d in Takt 57. Wurde in Palma geschrieben.
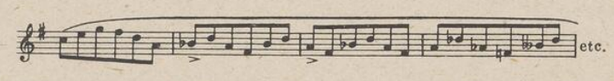
Op. 41, Nr. 3 in H-Dur. Aber das H-Dur tritt nur ganz spärlich auf. Das Stück besteht aus einer Reihe merkwürdiger Modulationen, die nur zum Zweck haben, jedesmal am Schluß den H-Dur-Akkord wirksam hervortreten zu lassen.

Op. 50, Nr. 2. Hübscher Dominant-Anfang.

Op. 50, Nr. 3 enthält gegen den Schluß höchst bemerkenswerte Harmonien, die an Wagner erinnern.

Op. 56, Nr. 1. Anfang sehr merkwürdig: eine Reihe harmonischer Sequenzen. Erst im 16. Takte tritt der tonische Dreiklang H-Dur ein, Takt 6—11 vom Anfang Orgelpunkt auf G.

Interessant sind die einstimmigen modulatorischen Passagen von C nach H am Schluß des Mittelteils:
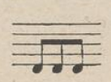


Prachtvoll, an Hugo Wolf erinnernd, eine Orgelpunktpassage: Takt 40—35, vor dem Ende mit durch die Stimmführung gerechtfertigten scharfen Dissonanzen, ais und a, eis und e zusammen.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, welch eine Fundgrube harmonischer Feinheiten die Masurkas sind. Es könnte ihnen ohne große Schwierigkeit eine dreimal so lange Reihe angegliedert werden, die um nichts weniger interessant wäre als die genannten. Um die erstaunliche Vielseitigkeit und Neuheit der Chopinschen Harmonik voll zu erkennen, müßte man auch die Etüden, Préludes u. a. eingehend auf ihre harmonischen Eigentümlichkeiten hin prüfen, eine Arbeit, die das Thema einer besonderen Abhandlung wäre.

Unregelmäßige Anfänge, oft außerhalb der herrschenden Tonart; neue Kadenzformeln am Schluß; neue Behandlung der Harmonien auf ihre Farbenwerte hin; eigentümliche dissonierende Mittelstimmen; eine Fülle neuer Modulationen, Orgelpunktwirkungen; kühnes sprungweises Fortschreiten von einer Tonart zur andern ohne Modulation würden einige der Eigentümlichkeiten Chopins in seiner Harmonik sein, durch die er auf fast alle bedeutenden Komponisten nach ihm gewirkt hat. Vieles von dem, was in der modernen Harmonik Bürgerrecht erlangt hat, geht auf Chopin zurück.

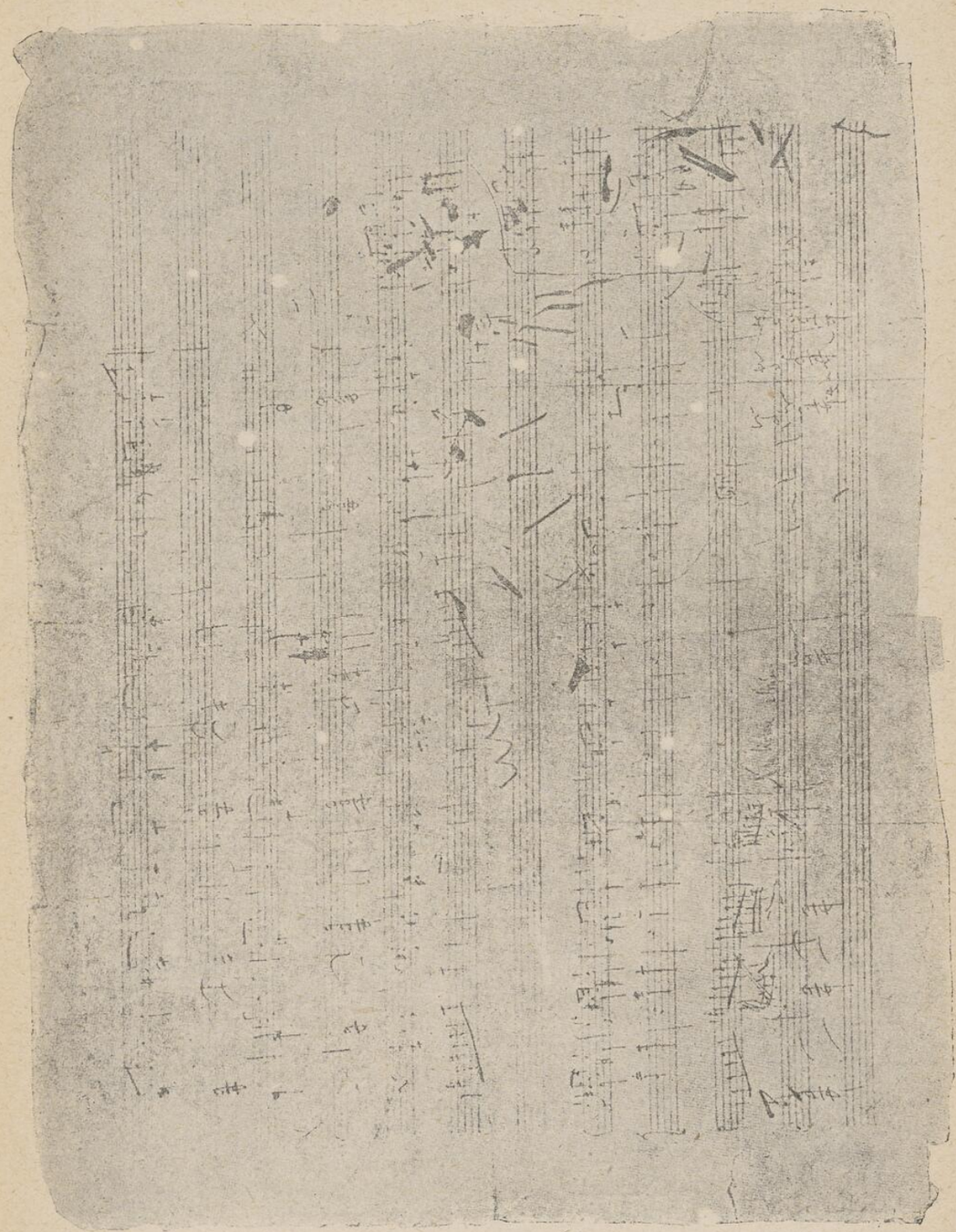
Die 50 Masurkas Chopins, fast alle ziemlich kleine Stücke, gehören auch ihrem künstlerischen Gehalt nach zu dem Wertvollsten, das Chopin hinterlassen hat. Eine erstaunliche Mannigfaltigkeit ist ihnen eigen. Kein Stück ist durch ein anderes überflüssig gemacht, jedes ist für sich ein vollendetes kleines Kunstwerk, das eine reicher, das andere weniger reich ausgeführt. Bewegt sich Chopin in den Walzern fast ausschließlich im Salon, sind die Polonäsen vorwiegend aristokratischer Art, so tritt im Gegensatz dazu in den Masurkas das Ländliche in den Vordergrund. In ihnen ist künstlerisch gestaltet, was Chopin bei seinen Besuchen auf dem Lande erlauschte. Man sieht die Bauern beim Tanze, Hochzeitsszenen, Burlesken (wie in op. 17, 4 z. B., in Polen „kleiner Jude" Zydki genannt), Idyllisches und Erotisches, Landschaftliches, alles findet sich darin. Man hört die Weidenflöte des Hirten, den Dudelsack, die Geige. Über manchen Stücken weht es wie kühle Morgenluft, andere haben den Wirtshausdunst. Aber auch die elegante Salonmasurka in ihrem ganzen Schwung findet sich. Da hört man, wie Liszt es ausdrückt, „das Klingen der Degen" oder „das leichte Rascheln des Tülls und der Gaze, das Geräusch der Fächer, das Klappern von Schmuckstücken". Nicht immer klingt ein vergnügter Ton hindurch. Manche Stücke sind von einem kläglichen Humor erfüllt, andere tief ernst, sogar traurig und niedergeschlagen, manche fieberhaft erregt, fernes Kampfgetön klingt hinein, ein leiser Trompetenstoß, ein gedämpfter Wirbel, wie von weitem herübergeweht. In anderen wieder herrscht kecke Kampfeslaune, in mächtiger Steigerung schreiten sie fort. In allen hat Chopin die pikante Rhythmik der slawischen Volkstänze voll ausgenutzt und geistreich in eigener Art behandelt.

Die Masurkas op. 6 und 7 sind wahrscheinlich noch vor der Pariser Zeit entstanden; op. 67 und 68 stammen aus dem Nachlaß, sind zum Teil ganz frühe Arbeiten; op. 68, Nr. 4 wird als „dernière inspiration" Chopins bezeichnet, er soll sie kurz vor seinem Tode geschrieben haben. Man darf vielleicht die Wahrheit dieser Notiz bezweifeln. Für einige Masurkas gibt es in Polen eingehende Kommentare, so z. B.[65]) op. 33, Nr. 4. In betreff des Vortrages teilt Kleczynski mit, daß die für die Masurka charakteristische Triole



nicht zu schnell gespielt werden darf. In op. 33 D-Dur z. B. wird die Figur 16mal wiederholt, ähnlich in der ersten Masurka in Fis-Moll.

* * *



Faksimile einer Masurka C-Dur von Chopin

Der Walzer war von Deutschland aus nach Polen eingeführt worden. Eine polnische Walzerliteratur von Belang ist kaum bekannt. Die Muster sind deutsch. Webers und Schuberts Tänze mag Chopin wohl gekannt haben. Insbesondere bei Schubert finden sich bisweilen Stücke, die durchaus auf Chopin hinweisen.

Von den Walzern wurden die Nummern 9—14, op. 69, 70 und op. posth. von Chopin selbst nicht veröffentlicht. Unter ihnen dürfte op. 70, Nr. 1, Ges-Dur, vielleicht an erster Stelle zu nennen sein.



Das Walzermotiv mit seinen kecken Sprüngen, seiner eleganten Linienführung ist durchaus originell. Die zweite Stelle würde op. 70, Nr. 3 in Des-Dur gebühren. Die feinen geschlängelten Linien der Mittelstimme wären wohl niemand außer Chopin unter die Finger gekommen.
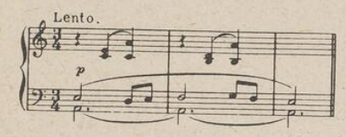
Op. 69, 1 in As-Dur ist das „Adieu" an Maria Wodzinska, bei Chopins Abreise für sie in Dresden 1836 komponiert. Ein elegischer Ton ist darin deutlich ausgeprägt. Der Des-Dur-Walzer op. 70, Nr. 3, von Constantia Gladkowska inspiriert, ist 1830 geschrieben, op. 70, Nr. 2 i. J. 1840 oder 1841.

Verleugnet sich nun Chopin auch in den letzten Walzern keineswegs, so sind doch die früher erschienenen, Nr. 1—8, musikalisch viel reicher.

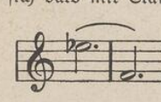
Nr. 1, op. 18, Es-Dur, ist ein brillantes, temperamentvolles Tanzstück mit einer Fülle schöner Melodien und interessanter Einfälle. Es ist noch vor 1830 in Warschau geschrieben[65a]). Der Preis unter allen Walzern gebührt

op. 34, Nr. 1 (in As-Dur). An Schwung und Feuer, Temperament und Poesie steht er allen anderen voran. Prächtig steigert sich die Klangfülle gegen das Ende zu, man sieht ordentlich das Wogen der Menge im Tanzsaal; kurz vor dem Schluß ist es, als ob sich der Zuschauer langsam entferne, immer leiser wird es, nur abgebrochene Melodiestücke hört man, einmal hört alles auf, nur der Tanzrhythmus im Baß zieht weiter.
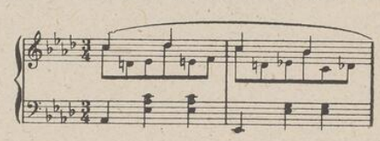
Op. 34, Nr. 2 (in A-Moll), zwar „Valse brillante" betitelt, beginnt aber ganz melancholisch wie eine „Valse triste". Nur in der Mitte wird es auf ein paar Momente lebendiger, dann beginnt wieder das langsame Drehen; man meint, den ländlichen Dudelsackbaß zu hören, und ein klägliches Fagott in der Mittelstimme, wozu oben die Geigen den Tanzrhythmus angeben. Nicht ein glänzendes Bild des eleganten, weltmännischen Vergnügens, wie die meisten anderen Chopinschen Walzer, sondern eine ländliche Szene. Durchaus slawisch im Charakter.



Op. 34, Nr. 3 (F-Dur). Sehr brillant; glänzende Hörner- und Trompetenstöße in der Einleitung, dann schwirren die Geigen munter, schwingen sich bald mit Elan in die Höhe. Dieses Schwirren nimmt den ganzen ersten Teil in Anspruch. Dann sieht man die Kavaliere sich verneigen: der Verbeugung folgt ein elastisches Aufhüpfen. Zum Schluß wird es ganz humorvoll, bei dem dimin. und perdendosi geht der Tanz zu Ende, dann noch zwei Generalpausen; nur ein paar Übermütige sind noch zurückgeblieben und karikieren die Reverenzen der eleganten Paare. ff in mächtigem Sprung, die Septime fast doppelt erweitert, wird die Verbeugung persifliert.



Op. 42 (As-Dur). Dem ersten As-Dur-Walzer fast ebenbürtig. Beginnt außerordentlich graziös mit einer pikanten rhythmischen Figur:



$^6/_8$ in der rechten Hand gegen $^3/_4$ im Baß. Gegen den Schluß hin immerwährende Steigerung, zuletzt ein wahres Getümmel.

Op. 64, Nr. 1 (Des-Dur). Der sogenannte Minutenwalzer, im Hauptsatz eine Art Perpetuum mobile, dem sich ein etwas getragener Mittelsatz entgegenstellt. Ein Salonstück im wahren Sinne des Wortes; gehört in dieser Gattung zu dem Allerfeinsten, was man finden kann.

Op. 64, Nr. 2 (Cis-Moll). Auch in Moll, hat aber nichts von der tristen Art des A-Moll-Walzers. Ein ganz mondänes Stück. Ihm fehlt die Ausgelassenheit, die Lebendigkeit, die manche der anderen Walzer auszeichnet. Dafür hat er einen sehr noblen Ton; der Des-Dur-Mittelsatz bringt eine ausnehmend schöne Kantilene.

Op. 64, Nr. 3 (As-Dur). Gemächlich dahingleitend. Besonders schön der Mittelsatz in C-Dur mit seiner Cellomelodie. Sehr wirksam ist die Ausweichung nach E-Dur vor dem As-Dur-Schluß.
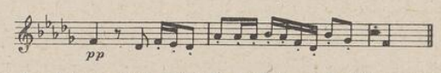
Die Polonäsen

Der Ursprung der Polonäse wird gewöhnlich auf den festlichen Empfang zurückgeführt, den die polnischen Großen in Krakau am 15. Februar 1574 Henry Valezy bereiteten, dem späteren König Heinrich III. von Frankreich. In langem Zuge schritten die Paare nacheinander und neigten sich vor dem Throne. Vielerlei Windungen wurden beim Schreiten vom Zuge ausgeführt. Durch Heinrich gelangte diese neue „danse polonaise" später nach Paris und verbreitete sich von dort über ganz Europa. Die übliche Art der Polonäse ist allgemein bekannt. Was man aber gemeinhin Polonäse nennt, gibt nicht einmal einen schwachen Schimmer von dem glänzenden Bild, das sich bei großen Gelegenheiten in Polen darbot, wenn der Adel in prunkvollen Nationalkostümen pomphafte Aufzüge veranstaltete. Eine charakteristische polnische Figur des Tages beschreibt ein polnischer Forscher (Starczewski) mit folgenden Worten: „Der Tänzer hält sehr oft mit seiner linken Hand die linke der Tänzerin, manchmal läßt er seine Dame allein gehen, und dann klatscht er leise in die Hände, und die polnischen Ritter und Woiwoden drehen beim Tanzen stolz ihre Schnurrbärte." Ein großer Dichter, Mickiewicz, hat in seinem Epos „Pan Tadeusz" die anschaulichste Schilderung der Polonäse gegeben[66]).

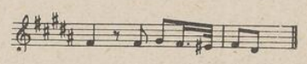
Eine ziemlich beträchtliche Polonäsen-Literatur hatte sich in Polen im Laufe der Zeit angesammelt. Oginski, Kurpinski, Moniuszko gelten als die besten Polonäsen-Komponisten. Ihnen schließt sich Chopin an. Er brachte die Gattung auf ihren Gipfelpunkt.

Op. 26, Nr. 1 (Cis-Moll). Ein leidenschaftliches, düster gefärbtes Stück; durchaus chevaleresk, aber nicht martial. Auch das Zarte, Weibliche kommt darin zu Wort. Der zweite Teil, meno mosso, ist durchwegs Kantilene, stellenweise wie Dialog zwischen Geige und Cello; erhält sinnlich glühende Färbung durch die sehr stark chromatische Harmonik. In der Form nicht ganz zufriedenstellend, da die beiden Hauptteile nicht genügend in Beziehung zueinander gesetzt sind.

Nr. 2 (Es-Moll). Heimliches Murren, Trotz, Auflehnung sprechen aus diesem erregten Stück. Wie verhaltenes Toben klingt es oft. In der Einleitung hört man wie Trommelwirbel und Trompetengeschmetter. Allmählich scheint sich ein Reitertrupp in Bewegung zu setzen, im Galopp stürmt er davon. Da erscheinen neue Klänge:
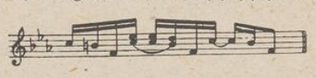


pp, wie von Flöten und Hörnern ertönt aus der Ferne eine Marschmusik, kommt näher und näher, Trompeten schmettern darein, durch überraschende Ausweichungen wird beim ff der Glanz noch erhöht — von Des nach A, dann nach F-Dur —. Allmählich verliert sich alles in der Ferne, und nun wird der erste Teil zurückgeleitet. An Stelle des zweiten Abschnittes folgt als Mittelteil die Durchführung eines verwandten Motives:



und darauf nochmalige Wiederholung des ganzen ersten Teils. In der Form eines Rondo mit zwei Seitensätzen.
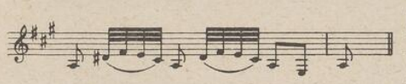
Op. 40, Nr. 1 (A-Dur). Von allen kürzeren Polonäsen die glänzendste. Ein rechtes Prunk- und Feststück. Von Anfang bis Ende nur im f, ff oder fff. Ein eigentliches mf oder p kommt überhaupt nicht vor. Ausgezeichnet durch überaus energische Rhythmen. Nach Kleczinskis Mitteilung zur Zeit epochemachend. Liszt spielte sie in fast allen seinen Konzerten.

Op. 40, Nr. 2 (C-Moll). Musikalisch viel interessanter als die vorhergehende Polonäse. Mehr symphonisch im Stil, im Gegensatz zu dem rein akkordischen, homophonen des A-Dur-Stücks. Wiederum als Rondo mit mehreren Seitensätzen gebaut. Das Hauptthema eine weitausgreifende Baßmelodie von großem Schwung. Die Akkorde der rechten Hand geben den Marschrhythmus an. Durchaus maestoso. Der erste Zwischensatz bringt plötzlich mehr Bewegung hinein. Von schöner Klangwirkung die Tonrepetitionen des Motivs:



und der lange Orgelpunkt auf G. Darauf Wiederholung des Hauptsatzes. Als zweiter Seitensatz eine As-Dur-Kantilene.

Op. 44 (Fis-Moll). Noch bedeutender, viel einheitlicher und kräftiger. Wie ein Sturmwind fegt es durch das Stück. Kühner Kampfesmut spricht aus den elastischen, kraftvollen Motiven. Man meint, reisige Scharen aufbrechen zu sehen. Weiterhin, wo das Motiv

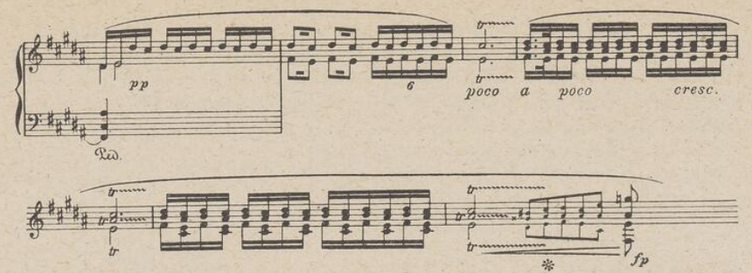


einsetzt, ist das Galoppieren der Pferde, das Klirren der Waffen und Sporen lange Zeit hörbar. Schließlich verschwindet das Getrappel. Eine überaus anmutige Masurka tritt ein, durchaus zart — wie eine ländliche Szene während der Rast —, dann tönt es wieder zum Aufbruch, und mit noch größerem Schwung und Schneidigkeit als zuerst geht es wieder vorwärts.
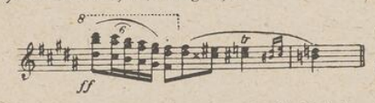
Op. 53 (As-Dur). Bildet den Gipfelpunkt der Gattung „Polonäse" überhaupt. Weder bei Chopin selbst noch sonst irgendwo findet sich eine Polonäse, die an Bedeutsamkeit der Themen und an Glanz der Ausführung sich mit dieser messen dürfte. Nach Kleczynskis Mitteilung versetzte die Komposition „den Meister in Halluzinationen und veranlaßte ihn, aus dem einsamen Turm des Schlosses Nohant zu fliehen, indem er sich einbildete, die Fußtritte der Vorfahren in ihren klirrenden Rüstungen zu hören, und sie selbst in majestätischer Prozession näher und näher an sich herangleiten zu sehen". Alles, was an Glanz, Würde, Kraft und Begeisterung, an nationalem Gefühl in der Polonäse steckt, ist in diesem Meisterstück aufs eindringlichste zum Ausdruck gebracht. Es ist die Polonäse der Polonäsen.

Der Anfang ist eins der glänzendsten Beispiele für die von Chopin häufig angewandten Dominant-Anfänge. Den tonischen As-Dur-Dreiklang hört man im 17. Takt zum ersten Male. Die 16 ersten Takte bewegen sich auf der Dominante, die den Baß im Sinne eines Orgelpunktes beherrscht. Große Spannung wird durch die immer von neuem hinausgeschobene Auflösung der dissonierenden Akkorde erregt, und wenn endlich im 17. Takt das Hauptmotiv erscheint, so ist sein Eintritt von blendender Wirkung. Das Thema selbst ist von einer Kraft, Vornehmheit und Eleganz, von einem aristokratischen, mannhaften Gepräge, wie es selbst Chopin nicht oft so zu finden wußte. Fortreißend wirkt die gerade aufs Ziel losgehende Durchführung des Gedankens in ihrer Schlagkraft. Der Mittelsatz in E-Dur, ein helles Trompetenmotiv, steht über einer basso ostinato-Figur, die vom pp allmählich zum stärksten ff anschwillt. Das Trappeln der Pferde, das Herannahen einer Kavalkade ist leicht herauszuhören. An die Oktaventechnik der linken Hand werden hier große Anforderungen gestellt.

Die Polonäse-Fantasie (op. 61) wird von allen Polonäsen am wenigsten gespielt. Es fehlt dem Stück die Einheitlichkeit des op. 53, es zerfällt in zu viele Einzelabschnitte, ist nicht übersichtlich genug, entbehrt der plastischen Themenbildung. Aber im einzelnen ist es reich an schönen Gedanken und harmonisch eins der interessantesten Stücke Chopins. Man betrachte die ersten 22 Takte, sie sehen aus, als wären sie von einem ganz Modernen unserer Tage geschrieben. An aparten Klangwirkungen gibt es die Fülle. Nur einige besonders auffallende seien genannt: Die äolsharfenartigen Klänge der Einleitung, ein prächtiger Pedaleffekt, mit der entzückenden, leise dissonierenden None und Undezime im Akkord; im letzten Teil die Variante dieser Stelle: Der Triller pp ein-, zwei-, dann drei- und vierstimmig über dem vom Pedal langgehaltenen Dominant-Septimenakkord, von bezauberndem Klangreiz:



Bei einer anderen Trillerstelle ist der berühmte Triller aus dem dritten Siegfried-Akt (vor Brünhildes Erwachen) vorgeahnt:



Nach Kleczynski lag dieser Polonäse eine Art Programm zu Grunde. Sie sollte „Vergangenheit und Zukunft widerspiegeln"[67]).

Die übrigen Polonäsen, op. 71, Nr. 1, 2, 3 und das Oeuvre posthume in Gis-Moll sind erst nach Chopins Tode veröffentlicht worden. Es sind Arbeiten aus früheren Jahren, die er des Druckes nicht für würdig erachtet hat. Die drei Polonäsen des op. 71 stammen aus den Jahren 1827 und 29, die Ges-Dur-Polonäse aus dem Jahre 1829. Sie sind als Arbeiten eines jungen Menschen von 17—19 Jahren aller Anerkennung wert, halten aber den Vergleich mit Chopins reiferen Arbeiten nicht aus.
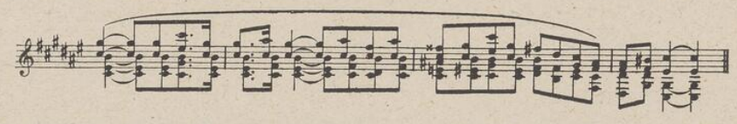
Den Vortrag betreffend macht Kleczynski die Bemerkung, man müsse in den Chopinschen Polonäsen durchweg „sechs" zählen, anstatt „drei", damit die Gewichtigkeit und Gemessenheit gewahrt bleibe.

Die Impromptus

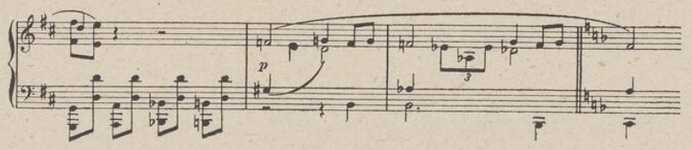
Unter diesem Titel hat Chopin vier seiner eigenartigsten, wertvollsten Stücke hinterlassen. Der Name Impromptu ist in der Musikliteratur vor Chopin nicht gerade häufig anzutreffen. Schubert hat kleinere Stücke (liedartigen Charakters), Impromptus, eine ihm ureigene Gattung. Von Schuberts köstlichen Stücken mag wohl Chopin die Anregung zu seinen Impromptus erhalten haben. In der Form ähneln die Chopinschen Impromptus den Nokturnen. Sie sind in einer Art großer dreiteiliger Liedform geschrieben: auf den Hauptsatz folgt ein kontrastierender Mittelsatz und diesem die Wiederholung des Hauptsatzes. In den Nokturnen ist gewöhnlich der Hauptsatz langsam, der Mittelsatz lebhafter, in den Impromptus steht umgekehrt ein langsamer Mittelsatz zwischen zwei bewegten Teilen. Man denkt dabei an die Urformen der Ouvertüre im 17. Jahrhundert, die sogenannte französische und italienische Ouvertüre, die genau den gleichen Unterschied aufweisen.

Nr. 1 (As-Dur), op. 22. Der erste Teil ein erstaunliches Beispiel für die Möglichkeiten des zweistimmigen Klaviersatzes. Niemals werden mehr als zwei Töne zugleich angeschlagen, und das Resultat: eine Weichheit, Fülle, Schönheit des Klanges, daß der unerfahrene Zuhörer meinen möchte, einen vielstimmigen Satz zu hören. Niemand vor Chopin verstand den zweistimmigen Satz zu solcher Wirkung zu bringen. Die Mittel sind eine große Beweglichkeit der Figuren, subtilste Linienführung, ausgedehnte Verwendung des Pedals und sorgsamste Auswahl der Begleitfiguren in der linken Hand, häufige Verwendung von Dezimensprüngen auf dem guten Taktteil, die mit Hilfe des Pedals dem Baß große Sonorität geben.

Nr. 2 (Fis-Dur), op. 36. In der Form von den anderen Impromptus etwas abweichend, indem die Wiederholung des Hauptsatzes sehr frei behandelt ist. Unter den Impromptus kommt diesem Stück zweifellos die erste Stelle zu, es gehört überhaupt zu den schönsten Kompositionen Chopins. Bukolisch beginnt es. Über einem ostinato-artigen Gefüge zweier Unterstimmen wölbt sich eine friedliche Schalmeienweise. Prächtige Behandlung des dreistimmigen Satzes. Die strikte Führung dreier selbständiger Stimmen bringt hier oft aparte Zusammenklänge reizvollster Art herbei. Zweimal schweift die Melodie von der ruhigen Linie, frei phantasierend, aufgelöst ab in weitgedehnten rapiden Läufen. Ein neues Motiv setzt ein, wie ein ganzer Chor von Blasinstrumenten, fast feierlich und doch heiter:



eines der köstlichsten Motive Chopins. Es leitet über zum Mittelsatz in D-Dur: Stolze Rhythmen ziehen hindurch. Immer mächtiger schwellen die Akkorde. Eine glänzende Kavalkade naht. Dröhnend zieht es wie eine erzgepanzerte Schar vorüber. Kaum ist der letzte Mann entschwunden, so umfängt uns wieder die friedliche Stille des Anfangs. Wie seltsam wirkt doch die geniale Modulation von C-Dur nach F-Dur, in dem jetzt die Wiederholung des Fis-Dur-Hauptsatzes



anhebt. Wie wird es plötzlich kühler und schattiger! Allmählich kommt auch Fis-Dur wieder. Alles ist jetzt in Triolen aufgelöst, bald kommen 32stel hinzu und in den duftigsten Figurationen, den perlendsten Läufen gleitet die Oberstimme über dem klangvollen hohen Baß hin, den Melodiefragmenten im Tenor. War der Anfang an hellen Tag, an heißen Mittag gemahnend, so glaubt man hier das Weben des späten Sommerabends zu spüren, leises Rauschen, Stille, kühle Lüfte, den Zauberglanz des Mondes. Schließlich verliert sich das Rauschen in weitester Ferne. Feierlich tritt das prächtige Chormotiv wieder ein, aber keine Schar gepanzerter Männer folgt jetzt. Zwei kräftige Akkordschläge beenden das Stück.

Nr. 3 (Ges-Dur), op. 51. Sehr mild, weich, geschmeidig. Zu Anfang das Hauptmotiv zweistimmig, später bei der Wiederkehr durch Hinzufügung einer Mittelstimme sehr schöne Klangwirkung.
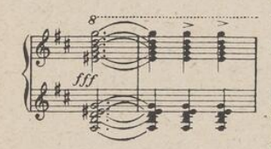
Fantasie-Impromptu op. 66 (Cis-Moll). Ein posthumes Werk, von Chopin nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Von allen Impromptus das beliebteste. Ein wohlklingendes, brillantes Stück, an künstlerischem Wert jedoch den anderen Impromptus nachstehend, obschon ein Stück, das manchem anderen Komponisten noch immer zur Ehre gereichen würde. Im Hauptsatz $^4/_{16}$ in der rechten Hand gegen $^3/_8$ in der linken durchgehends, auch ein Mittel, im zweistimmigen Satze den Anschein ungemeiner Fülle zu erwecken.

Die Scherzi

Beethoven hatte an Stelle des Menuetts in der Sonate das lebhaftere, humorvollere Scherzo gesetzt und in einigen seiner großen Werke, Quartetten und Symphonien, dem Scherzo sehr große Dimensionen gegeben. Chopin war der erste, der Scherzi als selbständige Stücke in ziemlich großen Dimensionen schrieb. Freilich von Scherz,
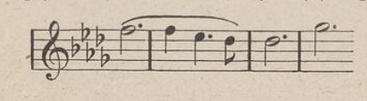
heiterem Spiel, Humor ist in Chopins Scherzi nicht viel zu finden. Von Humor ist bei Chopin überhaupt nur selten die Rede, höchstens in den Tänzen, besonders den Masurkas gelegentlich. Die Gattung hat mit Chopin ihr Ende erreicht. Von später entstandenen Scherzi kann nur etwa Brahms' Scherzo op. 4 neben Chopins Stücken einigermaßen in Betracht kommen. Mendelssohns Stücke sind durchaus anders geartet.

Nr. 1, op. 20 (H-Moll). Wahrscheinlich schon vor der Pariser Zeit entstanden. Ein düsteres, wild-leidenschaftliches Stück. Der Anfang eine von Chopins originellen Neubildungen: Die Schlußformel II_7, V_7, I wird hier kühn an den Anfang gesetzt. Mit einem heftigen Aufschrei beginnt das Stück. Man beachte, wie die nach älterer Auffassung dissonierenden Septakkorde hier ohne eigentliche Auflösung, im strikten Sinne des Wortes nebeneinander gestellt sind, fast als konsonierende Akkorde behandelt sind. Ein ungestümes Drängen und Wogen setzt nun ein, das sich stellenweise zu wahrem Toben steigert. Ein zarter Mittelsatz in H-Dur bildet den denkbar schärfsten Kontrast. Gegen den Schluß hin große Steigerung, von der Stelle risoluto e sempre più animato an. Den Höhepunkt erreicht der Ansturm bei der wie mit ingrimmiger Wut herausgeschleuderten fff-Stelle, neunmal wiederholt die knirschende Dissonanz:
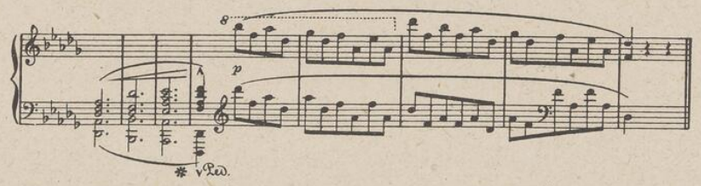


Man denke dabei an die Stelle „Flammis acribus" in Berlioz' Requiem. Im Mittelsatz soll ein polnisches Weihnachtslied verwoben sein[68]).

Nr. 2, op. 31 (B-Moll). Von allen Scherzi am meisten gespielt. Vor allen anderen durch Plastik der Motive und Schönheit der Kantilene ausgezeichnet und daher am leichtesten eingänglich. Nach einem überaus spannenden Beginn — viele Generalpausen, sotto voce-Phrasen in der Tiefe, mächtige volle Akkorde dagegen, wie Frage und Antwort — geht das Präludieren endlich in fester gefügte Melodie über, einen Gesang von berückender Anmut. Ein neues, überaus schönes Gebilde enthält der Mittelsatz in A-Dur: smaragdgrün leuchtend wie der Spiegel eines ruhigen Waldsees. Mit mächtigem Schwung und Feuer wird das Stück aufgerollt. Meisterlich ist die Einführung der Reprise in der zweiten Hälfte. Schumann sagt von dem Scherzo, es wäre „nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll".



Nr. 3, op. 39 (Cis-Moll). Chopin arbeitete in Majorka an diesem Stück. Anfang stark modulierend, präludierend, der tonische Dreiklang Cis-Moll tritt erst nach 24 Takten zum erstenmal ein, dann aber mit um so größerer Wirkung. Das erste Thema ein energisches staccato-Motiv in Oktaven. Das zweite Thema legato, langgezogene markige Posaunen- und Hörner-Akkorde; ein prächtiger, ganz neuer Klangeffekt wird dadurch erzielt, daß auf den vom Pedal gehaltenen letzten Akkord der Phrase jedesmal aus der Höhe ein duftiges Gespinnst zartester Fäden geworfen wird:



Aus dem Klavier klingt es wie tausend zarte Stimmen, ein holder Elfenspuk. Das Stück ist eine Phantasie über die beiden genannten Motive. In keinem der anderen Scherzi ist Chopin so sparsam mit thematischem Material. Von besonders prächtiger Wirkung ist im letzten Teil die Rückleitung nach Cis-Moll. Über einem Orgelpunkt auf Gis schwingt sich in weitem Bogen immer höher steigend die Oberstimme. Die schweren Akkorde und massigen Oktaven am Schluß erinnern an die Art, wie Brahms oft seine Schlüsse bildet.

Nr. 4, op. 54 (E-Dur). Hell und klar. Von allen Scherzi harmonisch das einfachste. Am wenigsten phantastisch. Im Gegensatz zum 3. Scherzo sehr reiches thematisches Material. Doch

ist der Charakter der Motive nicht von jenem hinreißenden Schwung, wie im B-Moll-Scherzo. Die Eleganz, Vornehmheit, das Temperament Chopins sind jedoch auch hier unverkennbar. Besonders der letzte Teil ist prächtig gesteigert. Rauschend, als wenn das volle Blech hineinklänge, schließt das Stück ab.

Die Balladen
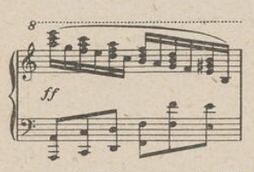
Die Balladen, alle vier zu Chopins vorzüglichsten Werken gehörend, stellen einen ganz neuen Typus dar. Chopin wurde zu ihnen durch Gedichte von Mickiewicz veranlaßt, wie er selbst aussagte. Der Einfluß von Slowacki ist aber in den Balladen vielleicht noch mehr ausgesprochen[68a]).

Die Nachfolge, die er hatte, ist gering geblieben. Liszts Des-Dur-Ballade und Brahms' op. 10 und seine Rhapsodien sind fast die einzigen Werke des Genre, die neben Chopin standhalten können.

Alle vier Balladen stehen im $^6/_4$ oder $^6/_8$ Takt. Ob aus Zufall oder Absicht?
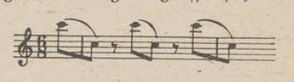
Nr. 1 (G-Moll), op. 23. Wahrscheinlich schon in Wien oder München geschrieben. Präludierend beginnt das Stück im Balladenton. Der Anfang nach Chopinscher Weise ungewöhnlich auf einer Kadenzformel basiert. IIb, V_7, IV_6, I^6_4, V_7. Durch das in G-Moll fremde As (den sog. neapolitanischen Sextakkord) bald zu Anfang ein Ton des Fernen, Entlegenen. Pathetisch ist der Beginn, leiser wird es, endet in schmerzvoller Frage (die ungelöste Dissonanz im 7. Takte, die in manchen Ausgaben fälschlich verbessert ist), und nun erst beginnt die eigentliche Rezitation. Ruhig beginnt der Sänger, bald aber reißt ihn die Erregung fort. Rauschend fährt er über seine Harfe, — doch der Ungestüm sänftigt sich, ein zartes Gebilde in Es-Dur tritt als zweites Thema auf. Das Stück ist im wesentlichen eine sonatenähnliche, stürmische Fantasie voller Glut, Leidenschaft, Kraft und Glanz über die beiden Hauptmotive. Von Kampf, Vernichtung und Tod singt der Barde. Der düstere Schluß schwer, tragisch. Der Eindruck des Balladenartigen — ein Sang aus der Vorzeit — durch die vielen harfenartigen Figuren schon äußerlich gewahrt. Man achte besonders am Schluß darauf. Ein Teil aus Mickiewicz' Epos: Konrad Wallenrodt soll zu dieser Ballade den Anstoß gegeben haben.

Nr. 2, op. 38 (F-Dur). Am übersichtlichsten gestaltet. Abwechselnd ein einfaches, volksliedartiges Gebilde, unmittelbar darauf ein ungeheuer wilder und stürmischer Abschnitt; nach vier Abschnitten eine Coda agitato. Schumann berichtet, daß er Chopin selbst die Ballade spielen hörte, doch hatte sie damals (1835) noch nicht die „leidenschaftlichen Zwischensätze", auch schloß sie in F-Dur, nicht in A-Moll, wie in der veröffentlichten Fassung. Der Andantino-Satz von entzückender Grazie und Einfachheit. Das Presto von einer atemraubenden Wucht. Beim zweitenmal hat das Andantino schon leidenschaftliche Akzente angenommen, vom Eintritt des zweiten Presto an bis zum Schluß herrscht nur noch stürmisches Begehren. Akzente ergreifender Tragik gegen den Schluß hin; erbarmungsloses Niedertreten:
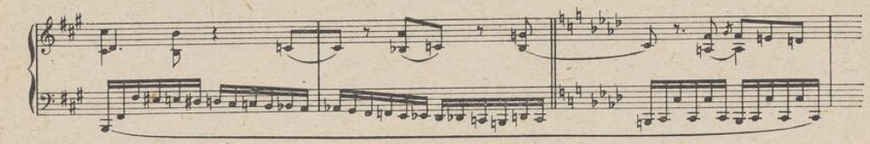


Mit einer schrillen Dissonanz plötzlicher Abbruch. Wie ein Schatten im pp nur noch einmal die rührende Anfangsmelodie angedeutet — eine geknickte Blume. Lange Pause, dann drei breite Schlußakkorde. Die Ballade „Switezianka" des Mickiewicz (dem Undinenstoff ähnlich) soll die Anregung zu dieser Komposition gegeben haben.

Nr. 3. As-Dur, op. 47. Eins der glänzendsten Stücke der gesamten Klavierliteratur. An wirkungsvoller Steigerung lassen sich nur wenige Stücke mit dieser Ballade vergleichen. Durch das ganze Stück geht ein Rhythmus, der an den Tritt des Pferdes gemahnt — im ersten Teil mehr wie der wiegende Gang eines sanften Zelters,



später wie das Ausgreifen eines feurigen Rappen. Die Steigerung im zweiten Teil (die letzten 85 Takte) zieht eine Klangfülle aus dem Instrument, wie man sie vor Chopin vergebens suchen würde. Von packender Wirkung sind die harmonischen Rückungen um einen halben Ton nach oben, immer über dem tremolierenden Baß:



erst auf H, dann leitet eine schnelle chromatische Baßfigur nach C, dasselbe Spiel auf C, darauf über Cis nach D, schließlich nach Es, Dominante der Haupttonart As, und hier endlich wird die kolossale Spannung gelöst. — Auf dem Orgelpunkt Es wird noch einmal alle Energie zusammengerafft, und dann stürmt das Hauptthema endlich im dröhnendsten ff wie siegestrunken dahin.

Die chromatischen Rückungen des Basses hier finden ein merkwürdiges Seitenstück in Berlioz' Requiem: s. das Dies irae, dreimaliger chromatischer Lauf der Streicher bis zum endlichen Eintritt der vier Blasorchester. Ein ganz ähnlicher Gedanke.

Nr. 4, op. 52 (F-Moll). Die Form dieses Stückes kommt einem Rondo am nächsten, mit dem Unterschiede, daß in diesem Falle das Hauptthema bei jeder Wiederkehr variiert wird; zwischen den Variationen sind freie Überleitungssätze. Im einzelnen außerordentlich reich und sorgfältig durchgeführt. Nach einer Einleitung von acht Takten erscheint das Thema, ein melancholischer, bittender Gesang von jener erzählenden Weise, die für das Balladenhafte charakteristisch ist. Wie dieses Thema vielfach variiert wird, durch Auszierungen in den Mittelstimmen mehr Fülle und Eindringlichkeit gewinnt, oder in Figuration aufgelöst, in wogender Tonfülle usw. dem Grundcharakter jedesmal eine andere Nüance gibt, dies ist bewunderswert.

* * *

Die Berceuse op. 57 (Des-Dur) ist eins der entzückendsten Gebilde Chopins.

Schon im Aufbau meisterlich. Der wiegende $^6/_8$-Rhythmus im Baß ist von Anfang bis Ende ununterbrochen festgehalten. In der Art eines basso ostinato wiederholt sich die nämliche Baßfigur gegen 70 mal fast ohne jede Änderung. Darüber erhebt sich eine zarte viertaktige Melodie, die nun immerwährend variiert wird. Im ganzen sind es 17 Variationen. Bewundernswert ist die Fülle der Gestaltungen, die aus dem dürren Baß hervorgezaubert werden. Nur die allerzartesten Linien und Farben sind verwendet. Ein Stimmungsbild ersten Ranges. Man meint die Stille eines heißen Sommernachmittags zu spüren, das Summen der Fliegen zu hören, die liebliche Stimme der jungen Mutter zu vernehmen, die ihr Kind in Schlaf wiegt.

Ein Seitenstück zur Berceuse ist die Barkerole op. 60, Fis-Dur.

Fast das ganze Stück hindurch ist im Baß der schaukelnde Barkerolenrhythmus gewahrt, immerwährende Vorwärtsbewegung herrscht vor, ein Ruhepunkt tritt nur in der Mitte ein. Ein schöner Dominantanfang echt Chopinscher Art, Orgelpunkt auf cis; man beachte die reizvollen dissonierenden Zusammenklänge auf jedes dritte Achtel, hervorgerufen durch die selbständig geführte Mittelstimme, die sequenzartige Fortführung des Motivs. Die Tonika tritt ein. Zwei Takte lang wird der Rhythmus im Baß allein markiert, dann erscheint das Hauptmotiv in den Oberstimmen, eine warme, weitgeschwungene Kantilene. Die Melodie wird durchgehend zweistimmig gebracht, wie ein Duett, teils in Terzen und Sexten, teils mit rhythmisch kontrastierender Mittelstimme. In schöner Steigerung entwickelt sich der erste Teil. Vor seinem Abschluß erscheint ein merkwürdiger Pedaleffekt: sämtliche Töne der Tonleiter erklingen zugleich. Über das fortklingende cis, gis, h im Baß tönen dis, eis, fis weiter: man meint, die nach allen Seiten durcheinanderlaufenden Kreise im Wasser zu sehen, wenn das eingezogene Ruder auf der Wasserfläche gleitet. Langsamer gleitet das Boot dahin, von den Rudern fallen Tropfen herab (die kleinen Vorschläge), nun treibt die Strömung es sanft, vom Ufer fällt es wie kühler Schatten grüner Bäume aufs Wasser — mit prächtiger Wirkung setzt der Mittelsatz in A-Dur ein. Langsam beginnen sich die Ruder wieder zu rühren. Wie ein heimlicher Liebesgesang erklingt es, steigert sich glutvoll,

nimmt an Stärke wieder ab und verliert sich schließlich in einer schwärmerischen Improvisation (s. das dolce sfogato), in graziösen Arabesken. Nach und nach wird zur Wiederholung der Hauptmelodie übergeleitet, die jetzt schwungvoll und freudig erklingt, in vollen Akkorden gegriffen — freudige Heimkehr winkt den beiden im Boote. Vor dem Schluß ein 13taktiger Orgelpunkteffekt, eine der klangschönsten Stellen bei Chopin.
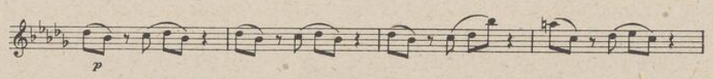
Die Sonaten

Von den drei Klaviersonaten Chopins kommen nur die beiden letzten als Kunstwerk ernsthaft in Betracht. Die gänzlich unreife posthume Sonate op. 4, ein Jugendwerk, ist schon an anderer Stelle (S. 31) genannt worden. Die Sonaten in B-Moll (op. 35) und H-Moll (op. 58) gehören zu den reifsten Schöpfungen Chopins. Legt man den Maßstab der großen Beethovenschen Sonaten an, so müssen die Chopins freilich zurückstehen. Es fehlt ihnen, wie allen größeren Stücken Chopins, an durchgebildeter Form. Die einzelnen Sätze gehören nicht notwendig zusammen; sie sind mehr vier Einzelstücke als ein Werk in vier Abteilungen. Schumann denkt an Ähnliches, wenn er über die B-Moll Sonate sagt: „Daß er (Chopin) es ‚Sonate' nannte, möchte man eher eine Kaprize heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären."
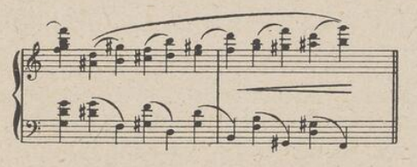
Die B-Moll-Sonate (op. 35) ist eins der leidenschaftlichsten, glühendsten Werke der gesamten Klavierliteratur. Vor der H-Moll-Sonate hat sie Knappheit der Form bedeutend voraus. Der erste Satz ist für einen Chopinschen Sonatensatz sogar erstaunlich knapp. Er enthält eine Fülle harmonischer Kühnheiten, die noch heute frappieren. Bald der Anfang:



wirkt wie ein ungeheures Fragezeichen; er bewirkt, daß der Eintritt des B-Moll im fünften Takt unvergleichlich größeren Eindruck macht, als wenn das Stück sogleich mit der Haupttonart in älterer Weise begonnen hätte. Aber noch vier weitere Takte hindurch wird der Hörer in Spannung gehalten, bis endlich im neunten Takte das Hauptmotiv einsetzt, eine Agitato-Phrase von drängender Leidenschaftlichkeit, wie keuchend im eiligen Lauf (beachte die abgebrochenen Phrasen, die Pausen):
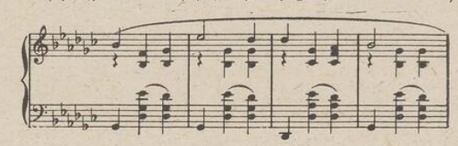


Als Seitenthema folgt ohne Umschweife eine vortrefflich mit dem ersten Teil kontrastierende getragene Melodie (sostenuto) in Des-Dur, ein Gebilde von ungemein nobler Art. Sie wird in großem Zuge entwickelt und führt zu einem höchst originellen Schlußmotiv, das in Des-Dur anhebt und mit den merkwürdigsten harmonischen Schiebungen aufs seltsamste schillert. An der Stelle
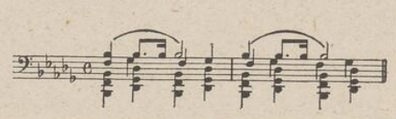


beachte man die echt Chopinsche dissonierende Mittelstimme: zu einem und demselben Akkord in verschiedenen Lagen, tritt eine skalenmäßig aufsteigende Mittelstimme, die in jedem zweiten Ton scharf mit den Akkordnoten dissoniert. Ebenso seltsam sind die chromatischen kleinen Rückungen der unmittelbar darauf folgenden Schlußphrase. Den letzten Akkord des ersten Teils möchte man für verdruckt halten, der unaufgelöste Vorhalt klingt gar zu hart (vielleicht fes oder f— es?). Die Durchführung mag zu Chopins Zeiten als

Gipfel harmonischer Tollheit erschienen sein. Es geht wild darin zu. Von dem logischen Aufbau einer Beethovenschen Durchführung ist hier keine Rede. Chopins Durchführung ist eine freie Fantasie über den Rhythmus des Hauptmotivs, ein zügelloses, leidenschaftliches Dahinstürmen. Harmonien von barbarischer Schönheit, von wilder Kraft tauchen überall hervor. An manchen Stellen wird man ganz deutlich an die mächtigen Akkordfolgen im Vorspiel des dritten Siegfried-Aktes erinnert: Wotans Ritt zur Höhle der Erda. Dieser zuchtlosen Durchführung folgt eine regellose, aber künstlerisch weise Reprise. Nachdem das Hauptmotiv während der ganzen langen Durchführung buchstäblich bis zum äußersten gehetzt war, verzichtet der Komponist darauf, die Reprise nach dem Schema nochmals mit dem Hauptthema zu eröffnen, und leitet sogleich zur Wiederholung des Seitensatzes über, die einen jetzt sehr erwünschten Ruhepunkt bietet. Die Reprise verläuft im übrigen regelmäßig. Eine prächtige, markige Coda, wuchtige Posaunen- und Trompetenakkorde, glanzvoll in die Höhe steigend, schließen in B-Dur mit äußerster Kraft diesen imponierenden Satz ab.

Das Scherzo, Es-Moll, ist von wilder Energie durchzogen: Man beachte das eigensinnige Pochen auf derselben Tonstufe im Hauptmotiv, das immerwährende Aufstreben aus der Tiefe nach der Höhe in allen Motiven des ersten Teils. Nach dem Doppelstrich sausen die chromatischen Sextakkordgänge wie ein Sturmwind dahin — ein Wagnerscher Effekt — weiterhin ein triumphierender Siegesgesang. Harmonisch dieselbe Zügellosigkeit, dieselbe Verachtung der Konvention wie im ersten Satz. Der Mittelsatz più lento bringt in richtiger Weise den Kontrast, eine zarte, ruhige Trio-Weise in Ges-Dur, jetzt durchaus tonische Harmonien, fast ohne jegliche Modulation, auch hierin das komplette Gegenstück des ersten Teils. Aber auch bei geringem Wechsel der Harmonie versteht Chopin aparte harmonische Wirkungen zu erzielen durch Anwendung einer ostinaten Mittelstimme:



Der dritte Satz ist der berühmt gewordene Marche Funèbre, ein Stück von packender Kraft des Ausdrucks. Die ostinaten Baß- und Mittelstimmen zu Anfang sind wohl als Glockengeläute zu deuten:



Die faszinierende Wirkung beruht auf der merkwürdigen Aufeinanderfolge des B-Moll- und Ges-Dur-Akkordes; diese an und für sich ganz alltägliche Akkordverbindung wirkt hier durch den genialen Einfall einer Lagenveränderung. Anstatt in der Grundlage steht der Ges-Dur Akkord in der Quart-Sextumkehrung. Hoesick bringt zwei berühmte polnische Gedichte in Parallele mit diesem Stück, das eine von Ujejski, das andere: „Begräbnis des Kapitän M." von Slowacki.

Das Finale ist eins der sonderbarsten Stücke der ganzen Literatur, ein Unikum. Von Anfang bis Ende ein eintöniges Gemurmel, beide Hände in Oktaven, ohne jeglichen Versuch harmonischer, noch melodischer, noch ryhthmischer Wirkungen. Schumann sagt darüber: „Was wir im Schlußsatz unter dem Namen Finale erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener, grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse gehorchen — aber auch ohne zu loben; denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich, mit spöttischem Lächeln." Rubinstein sagt von dem Satz, es wäre in ihm wie das Sausen des Nachtwindes über den Gräbern, — offenbar denkt er an eine Fortsetzung des Marche Funèbre. Chopin selbst schreibt einmal recht trocken darüber: „Rechte und linke Hand unisono. Sie schwatzen miteinander nach dem Marsch". (Brief an Fontana, Sommer 1839)

Die H-Moll-Sonate op. 58 verdient unter den groß angelegten Werken Chopins an erster Stelle genannt zu werden, obschon Meisterschaft im symphonischen Aufbau nicht gerade ihre Stärke ist.
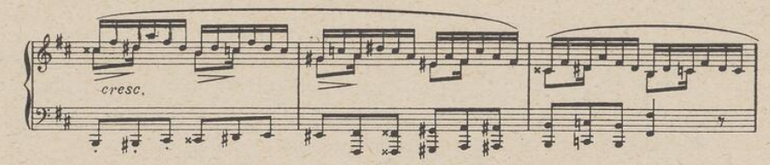
Die Exposition des ersten Satzes ist etwas diffus geraten. Was an Konzentration mangelt, wird aber aufgewogen durch die Schönheit und Kraft der Motive, die Fülle origineller Einfälle.

Von hervorragender Schönheit ist die weitgedehnte D-Dur-Kantilene des Seitensatzes. Hier zum erstenmal wird eine Tonart festgehalten. Der ganze Satz steht in H-Moll. Nichtsdestoweniger hört man die Tonart H-Moll nur in den ersten vier Takten, dann wird (T. 14—16) H-Moll nur einmal angedeutet und kehrt überhaupt im ganzen Satz fast gar nicht mehr wieder, H-Dur erst bei der Reprise des Seitensatzes. Schon der erste Teil vor dem Seitensatz moduliert so stark, wie Beethoven nur je in seinen kompliziertesten Durchführungen.

Der zweite Satz ist ein graziöses Scherzo, mehr weiblich im Gegensatz zu dem wilden, männlichen Scherzo der B-Moll-Sonate. Dem flüchtig bewegten ersten Teil in Es-Dur steht ein ganz ruhiger Mittelsatz gegenüber auf lang gehaltenen Bässen. Prächtige harmonische Effekte enthält besonders der zweite Teil, wie z. B. der Übergang von Fis-Moll über F-Moll nach A-Dur und dann zur Wiederholung des Hauptmotivs in H-Dur.

Das Largo ist ein außerordentlich breiter, sanfter und milder Gesang, ein Abendlied. Es ist voll von charakteristischen Feinheiten Chopinscher Harmonik, als da sind: Das Hineinmodulieren in die Haupttonart zum Anfang, die ostinato-artigen, teilweise dissonierenden Mittelstimmen bei der Wiederholung des Themas, die ganz aparte Kadenz vor dem Eintritt des Mittelsatzes. Dieser Mittelsatz selbst ist choralartig, wie in Verse abgeteilt, eigentümlich sonor, wie Hörner, Harfen und Glocken zugleich; in den Kadenzen tönen Flöten und Klarinetten hinein.

Das Finale ist ein Rondo, nicht von der gemütlich, heiter dahingehenden Art, sondern wie im vollsten Lauf dahingaloppierend, voller Kraft, Glanz und dabei doch Eleganz. Durchaus chevaleresk. Technisch eins der schwersten Stücke der gesamten Literatur, dafür aber auch von zündender Wirkung. Auch harmonisch sehr merkwürdige Stellen kommen vor. Man betrachte z. B. die Einführung des Rondothemas bei den Wiederholungen:



Diese rassigen Dissonanzen sind neu. Nur bei Bach findet man Analoges, aber auf ganz anderer Basis.

Die Sonate in G-Moll, op. 65 für Klavier und Cello war das letzte Werk, das Chopin selbst noch veröffentlichte. Sie ist seinem Freunde, dem Cellisten Franchomme gewidmet. Das Werk hält einen Vergleich mit der Mehrzahl der Kompositionen Chopins für Klavier nicht aus. Am schwächsten sind die beiden Mittelsätze, besonders das kurze Largo ist Chopins kaum würdig. Die beiden Außensätze, trübe, leidenschaftliche Stücke, zeigen in der Harmonik und im Klaviersatz deutlich den Chopin der späteren Zeit, sind aber streckenweise ziemlich öde und reizlos, interessieren in der thematischen Erfindung wenig. Daß es darin einige prachtvolle Stellen gibt, ist weiter nicht überraschend, als Ganzes ist die Sonate eins von Chopins weniger glücklichen Werken.

* * *

Im Mai 1844 starb Chopins Vater. Chopins Schwager Barcinski teilte in einem schönen Briefe die Nachricht mit[69]): „75 Jahre lebte er inmitten von Korruption und Verderbtheit, und hatte nicht einen einzigen Feind", heißt es darin von dem trefflichen Manne. Chopin konnte sich nicht dazu aufraffen, selbst an Mutter und Schwester nach diesem traurigen Ereignis zu schreiben. G. Sand nahm für ihn die Feder in die Hand und richtete an die Angehörigen einen Brief[70]). Darin heißt es mit Bezug auf Chopin:

„Je ne peux pas lui ôter cette peine si profonde, si légitime et si durable; mais je puis du moins soigner sa santé et l'entourer d'autant d'affection et de précaution que vous le feriez vous même. C'est un devoir bien doux que je me suis imposé avec bonheur et auquel je ne manquerai jamais." Weiter: „Je consacrerai mes jours à son (votre) fils et je le regarde comme le mien propre."

Wiedergabe eines Briefes von Chopin

Leichtentritt: „Chopin" (Berühmte Musiker, Bd. XVI)
Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) G. m. b. H. Berlin W 35

Das Herauskehren der mütterlichen Gefühle, die wiederholte Betonung ihrer aufopfernden Pflege fallen sofort in die Augen. Ein paar Wochen darauf stattete Chopins Schwester Luise in Nohant einen Besuch ab. An diesen Besuch knüpft sich eine Reihe Briefe von G. Sand an Luise. In unangenehmer Weise fällt in diesen Briefen die Phrasenhaftigkeit der Schreiberin auf. Man bedenke, daß diese Briefe in eine Zeit fallen, wo G. Sands Liebe zu Chopin stark abnahm, und sich über den Zeitpunkt des völligen Bruches bis kurz vor Chopins Tod erstrecken. Einige der in jedem Brief, manchmal mehrfach wiederkehrenden Phrasen seien hier wiedergegeben:

„Je vous aime de toute mon âme . . . je vous aime, c'est mon refrain éternel . . . Personne plus que moi vous chérit . . . chère soeur de mon coeur."

Die unaufhörlichen Liebesbeteuerungen sind zu zärtlich, um aufrichtig zu erscheinen. Im ersten, übrigens stilistisch vollendeten Brief ist von Chopin die Rede als von: „mon cher enfant . . . j'ai au moins la consolation de lui avoir donné autant d'affection que possible après vous autres."

Geradezu widerlich jedoch erscheint der Brief vom 1. September 1849, kurz vor Chopins Tod:

„Ne croyez pas que j'aie passé un jour de ma vie, depuis celui où je vous ai connu, sans penser à vous et sans chérir votre souvenir."

Einen Kommentar zu diesen Zeilen werden später die noch zu zitierenden Briefe von G. Sands Tochter an Chopin und dessen fluch- und haßerfüllte Äußerungen über G. Sand geben.

Im Jahre 1845 erhielt Chopin die Einladung zur Teilnahme an der Enthüllungsfeier des Beethoven-Monuments in Bonn. Die Garcia, Liszt, Meyerbeer, Vieuxtemps hatten u. a. ihr Erscheinen zugesagt. Chopin kam nicht. In seinen Briefen behandelt er die ganze Angelegenheit in mokantem Ton.

Am 20. Juli 1845 berichtet er aus Nohant von der Überschwemmung des Indre und fügt hinzu: „Ich bin nicht für das Land geschaffen; doch tut mir die frische Luft wohl." Damit stimmt G. Sands Mitteilung überein, daß Chopin zu sehr Stadtmensch war, um sich auf dem Lande dauernd wohl zu fühlen: „Chopin sehnte sich immer nach Nohant und konnte es dort nicht aushalten". „Die Rückkehr (nach Nohant) im Frühling erfüllte ihn für kurze Zeit mit ekstatischer Freude; aber sobald er mit seiner Arbeit begonnen hatte, nahm die ganze Umgebung für ihn ein düsteres Aussehen an." Einer Beschreibung seiner Zimmereinrichtung sei das Folgende entnommen: „Zur Linken liegen meine Notenblätter, M. Thiers und Gedichtsammlungen, zur Rechten Cherubini". Im allgemeinen hatte Chopin nach allen Berichten nur geringes Interesse für Literatur, selbst G. Sands Werke soll er nur selten gelesen haben. Liszt sah manchmal die Gedichte von Nodier auf seinem Tisch. Diese Geringschätzung der Literaten ist um so auffallender, da Chopin mit fast allen Schriftstellern von Ruf in Paris mehr oder weniger Verkehr pflegte. Bei G. Sand traf er oft mit ihnen zusammen, doch soll die dort versammelte Gesellschaft nicht immer nach seinem Geschmack gewesen sein. Liszt macht einige Andeutungen, daß Chopin durch das Benehmen G. Sands und gewisser Gäste in Nohant manchmal tief verletzt war. G. Sand hatte oft eine Chopin durchaus antipathische Atmosphäre um sich: Sozialisten, fanatische Schwärmer, wie der Abbé Lamennais, dann wieder ungeschliffene Demokraten, Atheisten und Revolutionäre bewegten sich um sie, daneben große Künstler, Mitglieder der höchsten Gesellschaft, Poli-

tiker, Theaterfreunde — kurz ein buntes Gemisch der verschiedensten Interessen kam in ihrem Salon zum Ausdruck. Ein sensualistischer Hauch wehte in das pêle-mêle hinein. Manchmal ging es laut und etwas vulgär zu. War Chopin schon ohnedies phrasenhaften Diskussionen nicht geneigt, war seine Interessensphäre von Hause aus schon ziemlich eng begrenzt, so mag ihm dies Raketenfeuer des Sandschen Geistes nach allen Richtungen hin durchaus unangenehm gewesen sein. Mit ersichtlich geringschätzigem Ton erzählt Chopin in dem zitierten Briefe von Victor Hugos Liebesabenteuern. Überhaupt enthält der Brief viel „bavardage" über allerlei große und kleine Pariser Affären. Die Schwatzlaune hatte Chopin so ergriffen, daß er in der Nachschrift noch eine Anzahl richtiger, nicht allzu delikater Kalauer zum Besten gab. Überhaupt war Chopins Ausdrucksweise im Verkehr mit seinen Landsleuten durchaus nicht immer so gewählt, wie man von dem eleganten Liebling der vornehmsten Salons wohl erwartet hätte. Über seine Vorliebe für gesellschaftliche Vergnügungen hat G. Sand in „Ma vie" interessante Mitteilungen hinterlassen. Sie erzählt, daß Chopin in Paris jeden Tag mehrere Salons aufsuchte. Er liebte kleine Gesellschaften von „habitués", Gesellschaften, die seine Persönlichkeit völlig beherrschte, wo sich alles um ihn drehte:

„Dann erst zeigte er sein ganzes Genie und Talent. Wenn er die Zuhörerschaft in ein tiefes recueillement gestürzt hatte oder in tiefe Traurigkeit — seine Musik zog bisweilen die Seele tief in trostlose Traurigkeit, besonders wenn er improvisierte — dann schlich er sich, um den peinlichen Eindruck der Niedergeschlagenheit zu verwischen, plötzlich an einen Spiegel, arrangierte sein Haar und seine Krawatte und zeigte sich plötzlich in einen phlegmatischen Engländer verwandelt, oder einen impertinenten alten Herrn, eine lächerliche, sentimentale Engländerin, einen schmutzigen Juden. Diese Typen waren immer traurig, so komisch sie manchmal auch erscheinen mochten, aber vollkommen sicher erfaßt und so fein durchgeführt, daß man nicht müde wurde, ihn zu bewundern. Alle diese sublimen, bezaubernden, bizarren Dinge, die er aus sich herauszuschöpfen verstand, machten ihn zur Seele der gewählten Gesellschaft, und um seine Gegenwart wurde buchstäblich ein Streit ausgefochten. Sein vornehmer Charakter, seine Selbstlosigkeit, sein Selbstbewußtsein und Eigenstolz, seine Abneigung gegen jegliche geschmacklose Eitelkeit und jede freche Reklame, seine Verläßlichkeit und der Schliff seiner Manieren machten ihn zum angenehmsten und vollwertigsten Freund."

So weit G. Sand. Auch Berlioz' Gedenkartikel nach Chopins Tode (Journal des Débats, 27. Okt. 1849) bezieht sich auf den Gegenstand:

„Nur in einem kleinen Kreise von Hörern, wenn er ganz sicher wußte, daß man ihn zu hören wünschte, konnte er zum Spielen veranlaßt werden. Und was für Empfindungen rief er dann wach! In welch glühende, melancholische Reverien goß er seine Seele hinein! Gewöhnlich gab er sich erst gegen Mitternacht dem größten abandon hin, wenn die großen Schmetterlinge des Salons davongeflattert waren, wenn die politischen Tagesfragen sattsam erörtert waren, wenn alle Klatschbasen ihre Anekdoten beendet hatten, wenn alle Fallen gelegt, alle Hinterlistigkeiten erschöpft waren, wenn man der Prosa überdrüssig war: dann gehorchte er der stummen Bitte irgendeines schönen, geistvollen Augenpaares, dann wurde er zum Dichter und sang die Ossianische Liebe der Helden seiner Traumwelt, ihre chevaleresken Freuden, den Kummer um das ferne Vaterland, sein geliebtes Polen, das immer zum Siegen bereit war und immer besiegt wurde. Aber ohne diese Vorbedingungen — daß er sie streng erfüllt sehen wollte, dafür müssen ihm alle Künstler danken — war es zwecklos, ihn zu drängen..... Ich erinnere mich eines schneidenden Wortes, das er eines Abends dem Hausherrn, bei dem er zum Diner geladen war, an den Kopf warf. Kaum hatte man Kaffee serviert, als der Hausherr an Chopin herantrat, ihm vorhielt, daß die Gäste ihn nie gehört hätten und hofften, er würde sich ans Klavier setzen und irgendeine Kleinigkeit spielen. Chopin entschuldigte sich in einer Art, die keinen Zweifel darüber ließ, daß er keine Lust zum Spielen hatte. Aber als der Gastgeber in beinahe beleidigender Weise auf seiner Bitte beharrte, wie ein Mann, der den Wert und den Zweck seines Diners wohl kennt, da brach

der Künstler den Disput kurz ab, indem er mit schwacher, gebrochener Stimme laut hustend sagte: „Ach, Verehrtester, . . . ich habe . . . so wenig gegessen."

Ein schwerer Schlag für Chopin war der im Jahre 1842 erfolgte Tod seines Jugendfreundes Johann Matuszynski. Nicht sehr lange darauf starb Nikolaus Chopin. Auf den ohnedies sehr schlechten Gesundheitszustand Chopins waren solch heftige Gemütserregungen von nachhaltigster Wirkung. Er litt häufig unter Halluzinationen, qualvollen Angstzuständen. G. Sand schreibt darüber:

„Das katholische Dogma häuft fürchterliche Schrecknisse auf den Tod. Mit der Vorstellung seines Todes verknüpfte er alle die abergläubischen Phantastereien der slawischen Dichtung. Als Pole lebte er unter dem Banne der heimischen Legenden. Die Phantome riefen ihn, packten ihn, und anstatt den Vater und den Freund aus dem strahlenden Himmel lächeln zu sehen — wie ihn der lutherische Glaube vorstellt — bildete er sich ein, daß neben seinem Lager ihre Totenschädel wären, suchte er sich dem Griff ihrer eisigkalten Hände zu entziehen."

Fast zehn Jahre lang meinten die Pariser Bekannten, es gehe mit ihm rasch zu Ende, und doch erholte er sich immer wieder. Der schwerste Schlag stand ihm noch bevor: der Bruch mit George Sand. Einstweilen jedoch war das Verhältnis wenigstens nach außen hin noch leidlich.

Die Briefe aus den Jahren 1845, 46 und 47 tragen alle eine auffallend gute Laune zur Schau; über seine Krankheit berichtet Chopin fast nichts. Fast scheint es, als ob er, um die Angehörigen nicht zu beunruhigen, eine lächelnde Miene aufsetzte, und doch hatte er gerade in diesen Jahren eine Fülle von körperlichen und seelischen Leiden auszukosten. So spricht er z. B. am 11. Oktober 1846 von häuslichen Kleinigkeiten, astronomischen Entdeckungen, von Schießbaumwolle und Musikautomaten, von der Oper in London und Paris, von Dumas, dem Maler Boulanger, der Rachel, Persiani, der Grisi und Viardot, erzählt Theatergeschichten, beschreibt Neuanschaffungen im Jardin des Plantes usw. Auch die Cellosonate, an der er lange arbeitete, wird wieder erwähnt: „Manchmal bin ich mit meiner Arbeit zufrieden, dann wieder unzufrieden. Ich werfe sie in die Ecke und hole sie nachher wieder vor." Über drei neue Masurkas (op. 63, 1847 erschienen) heißt es:

„Wenn man komponiert, dann scheint die Arbeit gut zu sein, wäre es anders, dann würde man überhaupt nichts schreiben. Dann aber kommt die Überlegung, man verwirft dies, behält jenes. Die Zeit ist der beste Richter, die Geduld der beste Lehrer."

Solche Sätze lassen auf die Mühe schließen, die Chopin auf seine Kompositionen wandte. Am 19. April 1847 schreibt er von seinem Porträt, das Ary Scheffer malte, erwähnt G. Sands Roman „Piccinino", den er mit Vergnügen hat vorlesen hören. In ganz ruhigem Ton erwähnt er auch G. Sands „Lucrezia Floriana", jenen Roman, in dem er selbst für die Hauptperson, den Fürsten Karl, Modell gestanden hat, wie die maßgebenden Zeitgenossen einstimmig berichten. Oder ist auch hier etwa eine Bemäntelung des Sachverhalts den Angehörigen gegenüber anzunehmen? Sollte Chopin allein nicht gesehen haben, was jeder um ihn sah? Sollte er nicht gemerkt haben, daß sein Verhältnis zu G. Sand den Kern des Romans bildet, daß Lucrezia Floriani, die liebensmüde Schöne, die wie eine Heilige nur in der Liebe zu ihren Kindern aufgeht und, in mütterlicher Zuneigung sich aufopfernd, ihren jungen Freund pflegt, daß diese Lucrezia G. Sand selbst ist? Lucrezia wird durch den Freund zu Tode gemartert, der sie wahnsinnig liebt, dem sie aber nur eine mütterliche Freundin sein kann. In Wirklichkeit spielte sich die Tragödie ähnlich wie im Roman ab, nur daß Chopin das Opfer war, nicht Lucrezia[71]).

Es ist nun an der Stelle, auf den Bruch zwischen G. Sand und Chopin einzugehen. Zweifellos sicher ist es, daß Chopin eine tiefe Liebe zu G. Sand hegte, und daß auch sie wenigstens in den ersten Jahren des Verhältnisses eine starke Neigung zu Chopin hatte. Nicht zu leugnen ist ferner, daß Chopin Jahre hindurch viele glückliche Stunden bei G. Sand verlebte. Karasowski erzählt, daß Chopin in früheren Jahren ernstlich daran dachte, G. Sand zu heiraten und die unglücklichen Verhältnisse verwünschte, die ihn davon abhielten. Daß G. Sand sich seiner in schweren Stunden angenommen und ihn sorglich gepflegt hatte, spricht auch zu ihren Gunsten. Aber Treue und Beständigkeit waren ihr fremd. Je schwächer und hilfsbedürftiger Chopin wurde, desto mehr strebte sie von ihm hinweg. Viele kleine und große Demütigungen mußte er in den letzten Jahren ertragen. Mit welchem Schmerz mußte es ihn erfüllen, als er merkte, daß die Frau, an der er noch immer mit Liebe hing, ihm gegenüber kälter und kälter wurde! Im Jahre 1847 war die innerliche Trennung schon so weit vorgeschritten, daß G. Sand nur nach einem Vorwand suchte, um mit Chopin vollständig zu brechen. G. Sand erzählt, daß Chopin mit ihrem Sohn Maurice (den er ohnehin nicht gut leiden mochte, wie aus Briefstellen hervorgeht) Streit bekam, daß sie die Partei ihres Sohnes nahm und Chopin daraufhin sich von ihr abwandte. So wenig stichhaltig wie ihre Verteidigung in betreff von Lucrezia Floriani, ist auch diese Erklärung. Der wahre Sachverhalt wird durch die Briefe klargestellt, in Verbindung mit den Berichten, die Niecks nach Liszts und Franchommes Mitteilungen gibt. Im Mai 1847 verheiratete G. Sand ihre Tochter Solange mit dem Bildhauer Clésinger. Kurz darauf fand ein heftiger Streit statt zwischen Clésinger und seiner Schwiegermutter. George Sand soll ihren Schwiegersohn geohrfeigt haben. Sie wies dem jungen Paar die Tür und schrieb an Chopin, der damals im Juni noch in Paris weilte, daß sie mit ihm nichts mehr zu tun haben werde, wenn er etwa Solange und Clésinger aufnehmen wollte. Trotzdem unterstützte Chopin Solange, zu der er eine tiefe Neigung hatte, und G. Sand machte daraufhin ihre Drohung wahr. Sehr zugunsten Chopins spricht es, daß Solange an ihn eine Reihe vertrauter Briefe richtete, die Chopin als väterlichen, treuen Freund erscheinen lassen. G. Sand kommt dabei allerdings sehr übel davon. Aus La Châtre schreibt Solange, daß sie krank wäre, und bittet Chopin, ihr zur Rückkehr nach Paris seinen Wagen zu leihen, der in Nohant war, den G. Sand aber verweigert hatte: „J'ai quitté Nohant pour toujours après les scènes les plus atroces de la part de ma mère". G. Sand stellte die Bedingung, daß Solange ihren Gatten verließe; dann würde sie ihr in Nohant wieder ihr Heim gewähren:

„Après cela je n'ai rien su à lui dire de tendre. . . . une mère qui installe un théâtre dans la chambre de noces de sa ‚fille chérie'." (G. Sand hatte in dem betreffenden Zimmer eine Komödienbühne eingerichtet.)

G. Sand hatte ihre Tochter der Not preisgegeben; Chopin lieh Solange 500 Fr. Clésinger scheint etwas energielos und leicht entmutigt gewesen zu sein. Auf Solanges Bitten mußte Chopin ihm mehrmals die Leviten lesen. Doch war das Verhältnis zwischen den beiden Männern später wohl ein gutes; kurze Briefe Clésingers an Chopin deuten durch ihren achtungsvollen, warmen Ton darauf. Solange war übrigens in der ersten Zeit ihrer Ehe glücklich. Vom 14. Mai 1849 ist ein Brief vorhanden, in dem sie über die Freuden ihrer Mutterschaft entzückt an Chopin berichtet. Dies war nach der Geburt ihres zweiten Töchterchens. Das erste Kind war kurz nach der Geburt gestorben; mit Bezug darauf schreibt sie über G. Sand:

„Mon Dieu, comment peut-elle être aussi peu tendre. Moi qui ai eu une fille et qui l'ai perdu quoique bien jeune, je ne puis la comprendre. C'est si affreux et si cruel de ne plus être mère. Oh, elle n'en sait rien."

G. Sand hatte sich lieblos, rücksichtslos und roh gezeigt, sowohl Chopin wie auch ihrer Tochter gegenüber. Nach den jetzt vorhandenen Dokumenten kann der Bruch zwischen ihr und Chopin mit Sicherheit in die zweite Hälfte des Jahres 1847 verlegt werden. Am Weihnachtstage 1847 schreibt Chopin darüber nach Hause. Das Schreiben wirft auf beide ein so helles Licht, daß es hier wenigstens teilweise einen Platz finden muß: . . .

„Man könnte glauben, daß sie ihre Tochter und mich gleichzeitig los werden wollte, weil wir ihr lästig waren. Doch wird sie mit ihrer Tochter korrespondieren: so wird ihr mütterliches Herz . . . wenigstens für den Augenblick besänftigt sein und ihr Gewissen eingeschläfert sein. Sie wird meinen, gerecht zu sein und wird mich ihren Feind nennen, weil ich zu ihrem Schwiegersohn gehalten habe, den sie nicht ausstehen kann, einzig darum, weil er ihre Tochter geheiratet hat. Und doch habe ich mich dieser Heirat, so viel ich konnte, widersetzt. Sonderbares Geschöpf bei aller ihrer Intelligenz! Eine fixe Idee ergreift sie, und sie zerstört ihr Leben, die Existenz ihrer Tochter. . . . Zu ihrer Entschuldigung möchte sie Fehler finden bei denen, die ihr wohlwollen, die an sie glauben, die sich niemals Gemeinheiten gegen sie erlaubt haben, und die sie nicht um sich dulden kann, weil sie der Spiegel ihres Gewissens sind. Darum hat sie kein einziges Wort mehr geschrieben, darum kommt sie diesen Winter nicht nach Paris, darum spricht sie kein Wort zu ihrer Tochter. Ich bereue es nicht, daß ich ihr die acht schwersten Jahre ihres Lebens habe ertragen helfen, jene Jahre, in denen ihre Tochter heranwuchs, in denen sie ihren Sohn groß zog. Ich beklage nicht, was ich gelitten habe, aber ich beklage, daß ihre Tochter, diese zarte Pflanze, die so sorgsam vor den Stürmen behütet war, in den Händen der Mutter gebrochen worden ist, und dies mit einer Unklugheit und Leichtfertigkeit, die man vielleicht einer Frau von 20 Jahren nachsehen könnte, aber nicht einer von 40. Was gewesen ist und nicht mehr ist, liest man nicht in den Annalen. Wenn sie sich später in ihre Vergangenheit versenken wird, dann wird Mme. S. in ihrer Seele nur gute Erinnerungen an mich finden können. Gegenwärtig steckt sie in dem seltsamsten Paroxysmus der Mutterschaft, und spielt die Rolle einer gerechteren und besseren Mutter, als sie in Wahrheit ist. Das ist ein Fieber, gegen das kein Heilmittel existiert, zumal wenn es einen so exaltierten Kopf erfaßt, der sich auf der schiefen Ebene gleiten läßt."



Chopin
Porträt aus dem Jahre 1847/48
gemalt von Chopins Freund Anton Kolberg, Paris

Am Schluß der Briefes erzählt er ruhig von G. Sands neuestem Roman: „François le champi" und von ihren Memoiren, über deren bevorstehendes Erscheinen man damals sprach:

„Eigentlich ist es dafür zu früh, denn die liebe Mme S. wird noch viele Abenteuer erleben, bevor sie altert; viele hübsche Dinge werden ihr noch passieren, wohl auch häßliche."

In den Jahren 1847 und 1848 spielte Chopin noch mehreremal öffentlich. Im März 1847 wirkte er in einer Soiree bei Mme. de Courbonne mit, wo er auch seine Schülerin Mlle. Camille O'Meara (später Mme. Dubois) auf einem zweiten Klavier begleitete; sie spielte sein E-Moll-Konzert. Chopins letztes Konzert in Paris fand am 16. Februar 1848 statt. Der Violinist Alard, der Cellist Franchomme, die Sängerin Antonia Molina di Mondi, der Sänger Roger waren Mitwirkende. Vorgetragen wurden ein Trio von Mozart, Chopins neue Cellosonate (ohne den ersten Satz), eine Anzahl Chopinscher Stücke. die Barkerole, Berceuse, Nokturne, Etüde, Préludes, Masurkas, Walzer, eine Arie aus Robert der Teufel und andere nicht näher bezeichnete Gesangsstücke. Jede Eintrittskarte kostete 20 Fr. Der Verlauf des Konzerts war wie bei früheren Gelegenheiten: das ganze vornehme Paris drängte sich dazu. Nach Chopins Angaben betrug die Einnahme etwa 6000 Fr.[72]) Am 11. Februar schrieb Chopin über das bevorstehende Konzert:



Gedenkstein für Chopin
in der Heil. Kreuz-Kirche zu Warschau

„Ich werde mich wie zu Hause fühlen und meine Augen werden sozusagen nur bekannte Gesichter treffen. . . . . Der König, die Königin, der Herzog von Orleans, der Herzog von Montpensier haben jeder auf zehn Plätze subskribiert, obgleich sie Trauer haben und keiner von ihnen kommen kann."

Über G. Sand fallen in dem Brief vom 10. Februar bittere Worte:

„Bis jetzt habe ich mich darüber (über den Bruch) noch nicht getröstet. Darum schrieb ich nicht an Euch; was ich anfange, verbrenne ich. Und schreiben soll ich doch! Warum? Ist es nicht besser, überhaupt nichts zu schreiben? Wie lange ist es her, seit wir (G. Sand und Chopin) ohne Kämpfe und Szenen miteinander auskamen?"

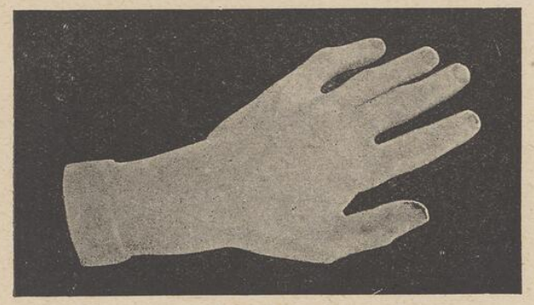
Im März 1848 fand noch ein Zusammentreffen Chopins mit G. Sand statt. Einzelheiten sind darüber vorläufig nicht bekannt. Ein zweites Konzert sollte im März stattfinden, doch der Ausbruch der Februarrevolution veranlaßte Chopin, das Konzert abzusagen. Im April trat er eine Reise nach England an, wohin ihn seine zahlreichen Bewunderer und Freunde schon oft eingeladen hatten. Über Chopins Erlebnisse in England sind wir gut unterrichtet, einmal durch eine Reihe seiner Briefe und dann durch Niecks' Nachforschungen.

In London wurde Chopin mit großer Achtung und Höflichkeit aufgenommen. Das große Publikum freilich wußte wenig von ihm, aber in den Kreisen der geistigen Elite fand er gebührende Würdigung. In einem acht große Druckseiten langen Brief (Edinburgh, 19. August 1848) schilderte er einige seiner Londoner Erlebnisse. So erfahren wir, daß er in einer Soiree bei der Duchess of Sutherland der Königin Viktoria vorgestellt wurde. Anwesend waren über 80 Personen der höchsten Kreise, die königliche Familie, der Prinz von Preußen (spätere Kaiser Wilhelm I ?), Wellington. Es

wurde ihm nahegelegt bei Hofe zu spielen; doch da er sich in der Sache nicht weiter bemühte, wurde nichts daraus.

Chopin war in London direkt auf Geldverdienst angewiesen. Seine Krankheit hatte ihn seit einiger Zeit verhindert, so viel zu unterrichten, als in früheren Jahren. Wenn wir in einem Brief vom 19. April 1849 lesen: „Gestern habe ich sieben Stunden gegeben", so können wir mit Sicherheit annehmen, daß nur die Notwendigkeit den todkranken Mann zu solchen Strapazen zwang. Zudem hatte er in den letzten Jahren sehr wenig publiziert. Ein undatierter kurzer Brief seiner Mutter muß gegen 1848 geschrieben sein. Chopin war in so drückendem Geldmangel, daß die Mutter ihm 1200 Fr. schickte: „O wie wünschte ich bei Dir sein zu können und Dich zu pflegen wie früher". Damit vergleiche man einen anderen Brief der Mutter, noch vor des Vaters Tode, also vor 1844 geschrieben, worin sie ihn bittet, ihr 3000 poln. Gulden zu senden, die sie jemandem schuldet — der Vater sollte nichts davon erfahren. Lediglich in der Absicht, Geld zu verdienen, veranstaltete er in London zwei Matineen bei Mrs. Sartoris und Lord Falmouth. Eintrittskarten kosteten 1 Guinee das Stück. Die Einnahme aus beiden Matineen betrug für Chopin 300 Guineen (ca. 6000 Mk.). In der italienischen Oper hörte er Jenny Lind als „Somnambula" und kurz darauf lernte er sie persönlich kennen. Über ihren Gesang spricht er sich sehr anerkennend aus. Die Einladung, in der Philharmonic Society zu spielen, lehnte er ab, einmal, weil er sich sehr schwach fühlte, und dann, weil nur eine Probe, noch dazu öffentlich, stattfinden sollte. Chopin bereitete immer jedes öffentliche Auftreten mit peinlicher Sorgfalt vor, und konnte sich also mit der üblichen Art des Probens nicht zufrieden geben: „Wir hätten sicherlich schlecht gespielt", schreibt er.

Anfang August 1848 reiste Chopin von London nach Schottland ab. Von Lord Torphichen, dem Schwager von Miß Stirling und Mrs. Erskine (Chopins Schülerinnen), war er eingeladen worden, auf dessen Landsitz Calder House in der Nähe von Edinburgh einige Zeit zu verweilen. Daß er sich dort behagte, ist aus vielen Äußerungen der Briefe ersichtlich. Er beklagt sich über seine Unfähigkeit zum Komponieren: „Nicht ein vernünftiger musikalischer Gedanke . . . ich bin wie ein Esel auf dem Maskenball, wie eine Violinsaite auf dem Kontrabaß — aus meinem Geleise heraus". Am 28. August spielte Chopin in Manchester. Man honorierte sein Auftreten mit £ 60. Neben ihm wirkten die Sängerinnen Signora Alboni, Signora Carbari und Signor Salvi mit. In Manchester war er auf kurze Zeit der Gast von Mr. und Mrs. Salis Schwabe. In Glasgow spielte er am 27. September öffentlich, in Edinburgh am 4. Oktober, immer nur seine eigenen Kompositionen. In Edinburgh verkehrte er viel mit seinem Landsmann, dem Arzt Dr. Lischinsky, dessen Gast er auch war.



Chopins Hand
(In Marmor im Museum zu Budapest)

Nach dem Konzert in Glasgow folgte er einer Einladung des Fürsten Alexander Czartoryski auf dessen Landsitz Johnstone Castle bei Glasgow:

„Ich schleppe mich von einem Lord zum andern, von einem Herzog zum andern. Überall finde ich neben liebenswürdiger und gastfreundlichster Aufnahme vorzügliche Klaviere, schöne Bilder, ausgesuchte Bibliotheken; auch gibt es Jagden, Pferde, Hunde, endlose Diners und Weinkeller, was mich alles wenig angeht."

Über Stirling Castle (Keir Perthshire), wo er auch als Gast weilte, schreibt er:

„Obgleich ich von dem Fenster, an dem ich schreibe, den schönsten Blick auf Stirling Castle habe — es ist derselbe, an welchem sich, wie Du wohl weißt, Robert Bruce ergötzte — und Berge, Seen, einen herrlichen Park, kurz, die durch ihre Schönheit berühmteste Aussicht Schottlands vor mir habe, so sehe ich doch nur dann etwas, wenn der Nebel der Sonne auf kurze Zeit weichen muß. Der Besitzer dieses Schlosses heißt Stirling, ist der Vetter unserer beiden Schottinnen (Jane Stirling und Mrs. Erskine) und das Oberhaupt der Familie. Ich lernte ihn in London kennen. Er ist ein reicher Junggeselle und besitzt eine sehr schöne Gemäldegalerie, die sich besonders durch Werke Murillos und anderer spanischer Meister auszeichnet. Er hat jetzt sogar ein höchst interessantes Buch über die spanische Schule herausgegeben; er ist viel gereist (besuchte auch den Orient) und ist ein sehr intelligenter Mann. Alle bedeutenden Engländer, die nach Schottland kommen, gehen zu ihm; er hat stets offenes Haus, so daß täglich durchschnittlich 30 Personen bei ihm zu Mittag sind. Bei dieser Gelegenheit bekommt man die verschiedensten englischen Schönheiten zu sehen .... an Herzögen, Earls und Lords sieht man hier jetzt mehr als je zuvor, weil die Königin sich in Schottland aufhält."



Calder House, Mid-Lothian,
wo Chopin während seines Aufenthalts in Schottland 1848 wohnte

Chopin war um diese Zeit so schwach, daß sein Diener ihn wie ein Kind in sein Schlafzimmer tragen, an- und auskleiden mußte. Husten, Asthma, heftige Kopfschmerzen, Schlaflosigkeit quälten ihn, und dazu kam eine tiefe Niedergeschlagenheit, ein Sinken des Lebensmutes. Gegen Anfang November reiste er nach London zurück. Unter ärztlicher Pflege erholte er sich dort so weit, daß er am 16. November am polnischen Ball und Konzert teilnehmen konnte. Bei diesem Fest spielte er zum letztenmal öffentlich. Erschütternd ist eine Stelle des Briefes an Grzymala (London, 17.—18. Nov.): „Ich habe niemals jemand verflucht, aber jetzt bin ich des Lebens so überdrüssig, daß ich nahe daran bin, Lucrezia zu verfluchen. Aber auch sie leidet, und leidet desto mehr, da sie in ihrer Bosheit täglich älter wird". Wie sehr ihm G. Sand verhaßt war, zeigen auch andere Stellen der Londoner Briefe. Einmal heißt es:

„Als Mme. S. in Nohant angekommen war, wurde sie von den Bauern sehr schlecht empfangen, weil sie bei allen diesen niederträchtigen Geschichten die Hand im Spiele gehabt hatte. Sie mußte nach Tours flüchten ..... man schreibt ihr die abscheulichen Proklamationen zu, die den Bürgerkrieg entfacht haben."

Obgleich man Chopin in England überall mit großer Achtung aufgenommen hatte, waren ihm dennoch das Land und die Leute im allgemeinen nicht sympathisch. Bis zum Januar 1849 hielt er es in London aus, wenn auch mit Widerstreben und immerwährender Sehnsucht nach Paris. Unmittelbar vor seiner Abreise schreibt er an Grzymala: „Einen Tag länger hier und ich werde verrückt oder sterbe. Meine schottischen

Damen sind gütig, aber so langweilig, daß — Gott erbarme Dich unser!" Mit seinem Landsmann Niedzwicki machte Chopin die Reise nach Paris zusammen. Als sie bei Boulogne vorbeikamen, sagte Chopin zu seinem Reisegefährten: „Sehen Sie das Rindvieh auf der Wiese dort? Ça a plus d'intelligence que les Anglais"[73]).

In Paris bezog Chopin seine Wohnung Square d'Orleans 9. Im August 1849 wechselte er noch einmal Quartier und zog nach der Rue Chaillot Nr. 12, gegen Oktober schließlich von da nach Place Vendôme Nr. 12, seiner letzten Wohnung. Das letzte Jahr seines Lebens war mit Leiden aller Art gefüllt. Zu der Krankheit kam noch die mißliche Vermögenslage. Alle Einnahmequellen waren gesperrt, er konnte weder komponieren, noch Konzerte geben oder unterrichten. Ersparnisse hatte er nicht gemacht, und er wäre in die traurigste Notlage gekommen, wenn sich die Freunde nicht seiner angenommen hätten. Sie halfen ihm in so zartfühlender Weise, daß er oftmals gar nicht wußte, daß fremde Leute für seine Bedürfnisse sorgten. So bezahlte z. B. die Gräfin Obreskoff einen großen Teil der Miete in der Rue Chaillot[74]). Chopin sagte man, daß die Wohnungen im Sommer sehr billig seien. Am wirksamsten half Jane Stirling. Sie ließ bei dem Pförtner des Hauses für Chopin ein Paket abgeben, enthaltend 25000 Fr. (nach anderen 20000 Fr.), ohne jedoch ihren Namen zu nennen. Das Geschenk eines unbekannten Wohltäters anzunehmen, wäre Chopin wohl leichter geworden, mochte sie geglaubt haben. Einige Tage später klagte Chopin jedoch über drückenden Geldmangel, und als die Freunde, darüber erstaunt, Nachforschungen anstellten, ergab sich, daß Chopin das Geld nicht erhalten hatte. Es wurde schließlich in der Pförtnerwohnung versteckt gefunden. Diese Entdeckung war merkwürdigerweise der Angabe eines be-



Chopins Wohnzimmer in seiner letzten Wohnung, Place Vendôme 12
(Nach einem Aquarell von Kwiatkowski)

rühmten Hellsehers Alexis oder Alexandre zu verdanken, den man in der Angelegenheit befragt hatte. Chopin soll nur einen Teil der Summe angenommen haben.

Ergreifend ist der letzte Brief, den Chopin an die Seinigen schrieb (25. Juni 1849). Wenigstens die Anfangssätze seien hier mitgeteilt: „Meine Geliebten! Wenn Ihr es könnt, dann kommt. Ich bin krank und kein Arzt wird mir helfen, wie Ihr. Wenn Euch Geld fehlt, dann borgt es; wenn es mir besser geht, werde ich leicht Geld verdienen und es dem zurückgeben, der es Euch geliehen hat, aber jetzt sitze ich zu sehr auf dem Trockenen, um Euch etwas senden zu können." Immer noch spricht er die Hoffnung auf Genesung aus, macht Späße, täuscht eine vergnügte Laune vor. Dieser Brief war es, der seine Schwester Luise bewog, mit ihrem Gatten und ihrer Tochter nach Paris zu eilen, um des Bruders Pflege zu übernehmen[74a]).



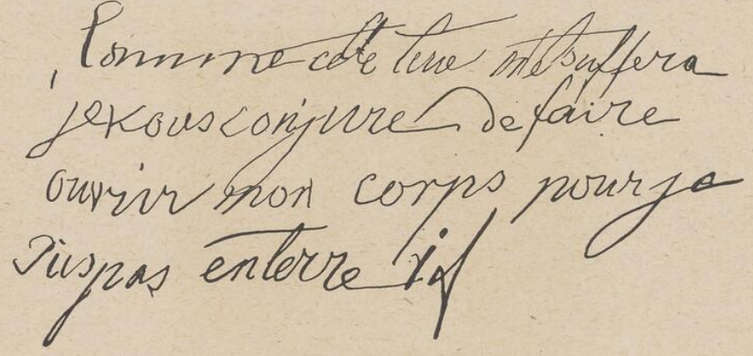
Chopin auf dem Totenbett
(Skizze von Kwiatkowski)

Über Chopins letzte Lebenstage sind eine Anzahl von Legenden bekannt. Auch Niecks' Bericht ist nicht glaubhaft. Die einzige authentische Darstellung stammt von Chopins Nichte, die mit ihrer Mutter an seinem Krankenbett weilte[75]). Sie veröffentlichte diese Darstellung, um den poetisch aufgeputzten Beschreibungen entgegenzutreten, die von Karasowski, Gavard u. a. verbreitet wurden. Chopin empfing bis kurz vor dem Ende viele Bekannte. Er hoffte noch immer, den Winter im Süden zubringen zu können, und erst in den allerletzten Tagen war er von der Hoffnungslosigkeit seines Zustandes überzeugt. Er nahm am 16. Oktober die Sterbesakramente. Der polnische Abbé Alexander Jelowiecki war täglich bei ihm, obschon man ihn zuerst dreimal fortgesandt hatte. Seit vielen Jahren hatte Chopion nicht gebeichtet. Er war ein durchaus unkirchlicher Mensch, und die ganze Beichtszene war von den frommen Damen sehr gegen Chopins Willen inszeniert, wohl mit Ausnutzung seines leidenden Zustandes. Wie Liszt von dem Abbé erfuhr, habe Chopin nach der Beichte den Abbé umarmt und ausgerufen: „Dank, Dank! Nun werde ich wenigstens nicht wie ein Schwein sterben." Unter denen, die sich um die Pflege Chopins besonders bemühten, ist neben der Schwester die Fürstin Marcelline Czartoryska an erster Stelle zu nennen. Einige Tage vor dem Tode ereignete sich die so oft ausgeschmückte Szene: Die Gräfin Delphine Potocka, die Chopin ein kurzes Liebesglück in den ersten Pariser Jahren verdankte, sang auf sein Bitten mehrere Gesänge, — es war wohl die letzte Musik, die er hörte. Chopin drückte


Totenmaske Chopins (von Clésinger abgenommen)

den Wunsch aus, daß sein Herz nach Polen gebracht werde. Seine letzten Worte waren: „Matka, moja biedna matka!" (Mutter, meine arme Mutter!) In der Nacht zum 17. Oktober gegen ½3 Uhr nachts verschied er schmerzlos. Nach dem Tode nahmen die Züge einen verklärten Ausdruck von Reinheit, Ruhe und jugendlicher Schönheit an, wie Liszt berichtet. Am 17. Oktober nahm Clésinger die Totenmaske ab; auch Kwiatkowski entwarf eine Skizze des Kopfes, eine zweite Tuschskizze stammt von Fürstin Wanda Czartoryska. Sie kam vor einigen Jahren in den Besitz des Verfassers dieses Buches.

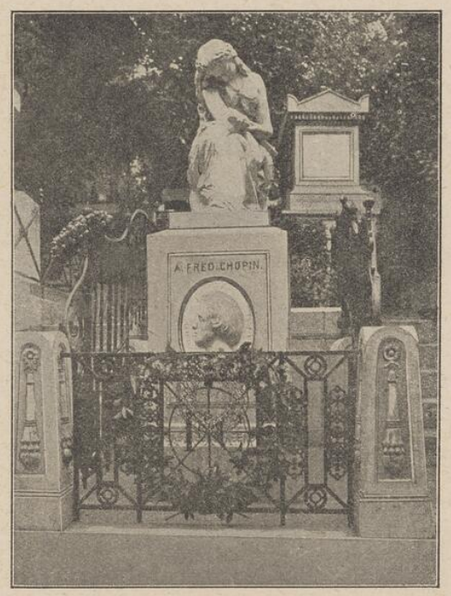
Das Begräbnis fand erst am 30. Oktober statt. Die Trauerfeier in der Madeleine hatte eine ungeheure Menschenmenge herbeigelockt. Eine besondere Vergünstigung war es, daß die Geistlichkeit gestattete, Sängerinnen in der Kirche singen zu lassen. Unter der Leitung Girards wurde vom Orchester und Chor des Konservatoriums Mozarts Requiem aufgeführt. Die Soli wurden von der Viardot-Garcia, der Mme. Castellan, von Lablache und Alexis Dupont gesungen. Auch eine Anzahl Chopinscher Komposi-


Die letzten Zeilen von Chopins Hand

tionen wurde während der Zeremonie gespielt, der Trauermarsch aus der B-Moll-Sonate (von Henri Reber für Orchester gesetzt), und die Préludes Nr. 4 und 6, auf der Orgel vom Organisten Lefébure-Wély vorgetragen. Bei der Überführung der Leiche zum Friedhof Père Lachaise schritten Fürst Adam Czartoryski und Meyerbeer an der Spitze des Zuges, Fürst Alexander Czartoryski, Delacroix, Franchomme und Guttmann trugen die Zipfel des Bahrtuches, wie Liszt berichtet. Andere Berichterstatter jedoch erwähnen auch Pleyel und nennen Meyerbeer unter den Trägern des Bahrtuches. Als der Sarg in das Grab gesenkt wurde, schütteten die Freunde einen Becher gefüllt mit polnischer Erde darüber aus, denselben Becher, den Chopin beim Abschied von Polen empfangen hatte. Auf dem Père Lachaise liegt Chopin in unmittelbarer Nähe von Bellini, Cherubini, Boieldieu, Grétry, nicht weit entfernt sind die Gräber von Ignaz Pleyel, Kreutzer, Méhul, Paër. Chopins Herz wurde nach Polen gebracht; es wird in der Heilig-Kreuz-Kirche in Warschau aufbewahrt.

Kurz nach Chopins Tode bildete sich mit Delacroix an der Spitze ein Komitee, das für ein Denkmal auf dem Grabe Sorge trug. Am 17. Oktober 1850, dem Jahrestage von Chopins Tod, wurde es enthüllt, Clésinger, der Gatte von George Sands

Tochter, hatte es entworfen. Es ist dasjenige, das noch jetzt steht. Andere Gedenksteine und Tafeln wurden in der Heilig-Kreuz-Kirche in Warschau und in Chopins Geburtsort Zelazowa Wola errichtet, auch in Krakau und Reinerz, in Marienbad am Haus „zum weißen Schwan", wo Chopin 1836 gewohnt hatte, und am Sterbehaus in Paris, Place Vendôme Nr. 12. Schließlich sind zwei neuere Pariser Denkmäler zu nennen, das eine von Fromont-Meurice im Park Monceau, das andere, eine Büste, im Luxemburg-Garten.



Chopins Grabmal von Clésinger auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris

Anhang

[1]) Die Dokumente, Eintragungen im Kirchenbuch der Pfarrkirche in Brochowie, wo Chopins Eltern getraut, Chopin selbst getauft wurde, und einer Warschauer Kirche findet man in Karlowicz' Buch S. 387—90. Niecks berichtet fälschlich, daß Graf Friedr. Skarbek Pate Chopins war; ein Freund Nikol. Ch.s, Franciszek Grebecki, war Pate, Graf Skarbek war zur Zeit in Paris. Siehe Hoesick, S. XVI.

[2]) Die glaubwürdigsten Nachrichten über Nik. Chopin finden sich in den Memoiren (Pamiatki) seines Zöglings Graf Friedr. Skarbek. Ausführliches siehe bei Hoesick, S. 9 ff., daselbst über die polnischen und französischen Vorfahren Ch.s.

[3]) Viele Züge aus der Jugendzeit berichtet Karasowski nach Mitteilungen der ihm befreundeten Familienangehörigen.

[4]) Adalbert Zywny, geboren 1756 in Böhmen, war während der Herrschaft des Königs Stanislaus August Poniatowski (1764—95) Klavierspieler in Diensten des Fürsten Casimir Sapieha. Später war er in Warschau ein beliebter Klavierlehrer. Bis an sein Lebensende (1842) gehörte er zu dem engeren Freundeskreise der Chopinschen Familie.

[5]) Siehe Hoesick, S. 105. Autograph im Besitz von Herrn Aleksander Polinski.

[5a]) Niecks gibt fälschlich 1824 an anstatt 1823 für Ch.s Eintritt in das Lyzeum, siehe Hoesick, S. XVII u. 161.

[6]) Hoesick weist eine Anzahl Zeichnungen Chopins und Malversuche nach, in Albums der Bekannten u. dgl.

[7]) Bisher ungedruckte Briefe Chopins über die Erlebnisse in Szafarnia und auf den Ausflügen teilt Hoesick mit, S. 258—262.

[8]) Es seien genannt der schon erwähnte Rektor Dr. Samuel Bogumil Linde, Bibliothekar an der Nationalbibliothek, Verfasser eines umfangreichen Wörterbuchs der polnischen Sprache und vieler philologischen Arbeiten; der Universitätsprofessor Waclaw Alexander Maciejowski, als Historiker bekannt; der Literat Casimir Brodzinski, dessen Namen als Dichter und Kritiker die polnische Literaturgeschichte mit Auszeichnung nennt; der Maler Brodowski; Graf Friedrich Skarbek, Professor der Nationalökonomie, früher Schüler von Nik. Chopin; Anton Barcinski, Lehrer am Chopinschen Institut und an der polytechnischen Schule, später Gatte von Chopins Schwester Isabella; die Musiker Zywny, Elsner und Josef Javurek; der Zoologe Dr. Jarocki u. v. a.

[9]) Hoesick teilt aus den Schulprogrammen lange Auszüge mit, die uns mit dem damaligen Lehrplan und der Unterrichtsmethode genau bekannt machen. Niecks berichtet, daß die Schlußprüfungen für Chopin weniger günstig ausfielen, als die Prüfungen der früheren Jahre. Diese Behauptung läßt sich durch nichts stützen. Siehe Hoesick, S. XVII.

[10]) Siehe Hoesick, S. 296 f. Von diesem Breslauer Aufenthalt weiß Niecks nichts. Er berichtet vielmehr (I, 58), daß Chopin von Reinerz aus in Strzyzewo und von da in Antonin beim Fürsten Radziwill Besuche abstattete. Diese Annahme ist irrig. Erst im folgenden Sommer 1827 war Chopin in Strzyzewo und Antonin. Siehe Hoesick, S. 353 f.

[11]) Siehe Hoesick, S. 379, 427.

[12]) Niecks Mitteilungen über die Studienzeit bei Elsner sind vielfach ungenau und lückenhaft, Einzelheiten siehe bei Hoesick.

[13]) Niecks setzt die Konzerte Hummels in Warschau fälschlich ein Jahr später an, 1829. Siehe Hoesick, S. 372 ff.

[13a]) In Züllichau trug sich die oft als Anekdote erzählte, wahrscheinlich reichlich ausgeschmückte Szene zu: Chopin spielte auf dem alten Klavier des Postmeisters, um sich die Zeit zu vertreiben; sein Spiel lockte alle Hausgenossen herbei und veranlaßte sie zu begeisterter Huldigung.
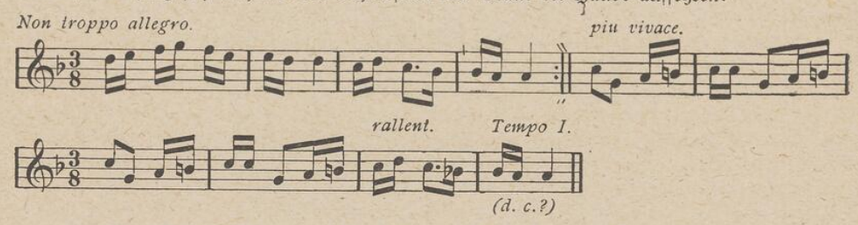
[14]) Chopins Freund Fontana studierte damals in Warschau die Rechte und war gleichzeitig Schüler von Elsner. Später wurde er Pianist und Musiklehrer. Noch in den vierziger Jahren stand er zu Chopin in freundschaftlichen Beziehungen. Er war es, der nach Chopins Tode eine Anzahl der nachgelassenen Kompositionen herausgab.

[15]) Über das „Souvenir de Paganini" siehe Warschauer Echu muzyczne, Nr. 6, 1881 und Hoesick, S. 426.

[16]) Unter den Freunden und Bekannten Chopins aus der Jugend finden sich die folgenden: Celinski, Hube, Marylski, Franz Maciejowski (eine Neffe des Prof. Maciejowski), Dziewanowski; über diese wie die folgenden siehe Näheres bei Hoesick, S. 428—537. Stephan Witwicki und Dominik Magnuszewski, die sich als Literaten einen Namen gemacht haben, verkehrten noch später in Paris mit Chopin freundschaftlich. Chopin komponierte später mehrere Gedichte von Witwicki. Außerdem werden genannt Stanislaus Kozmian, später in Posen ansässig, dort Präses des wissenschaftlichen Vereins, und Wilhelm Kolberg, später Staatsrat. Unter den jungen Musikern hatte Chopin wohl viele Bekannte, doch wenig intimere Freunde, ausgenommen Fontana, der damals noch Dilettant war, den jungverstorbenen Pianisten Alexander Rembielinski; Chopins Mitschüler Ignaz Felix Dobrzynski wird wenigstens von einer Seite (in Sowinski: Les musiciens polonais) unter Chopins Freunde gerechnet, obschon sonst wenig von ihm die Rede ist. Die vertrautesten Freunde waren der schon genannte Titus Wojciechowski, später Gutsbesitzer in Poturzyn; Johann Matuszynski, studierte Medizin in Warschau, promovierte in Tübingen, später in Paris, wo er eine Zeitlang mit Chopin gemeinsam wohnte, starb dort 1842 als Professor an der Ecole de Médecine: der schon genannte Fontana; Grzymala, Schriftsteller und Journalist, in Paris mit Chopin sehr vertraut. Schließlich sind zu nennen die Brüder Wodzinski, aus vornehmem Hause, Pensionäre des Vaters Chopin; ihre Schwester Maria entflammte später Chopins Liebe. Viele andere Namen, die sich in der Korrespondenz finden, haben kein allgemeines Interesse.

[17]) Siehe Karasowski, S. 61.

[17a]) Karasowski teilt S. 69 die Melodie mit. Sie war in Polen als Hochzeitslied weit verbreitet; man sang sie, während die Schwestern der Braut die Haube aufsetzten:



[18]) Über Mariolka schweigen alle früheren Biographen vollständig. Erst Ferd. Hoesick hat Mitteilungen über sie gebracht.

[19]) Die nämliche Faust-Musik, die noch bis in die neueste Zeit bei Faust-Aufführungen verwendet wurde.

[20]) Siehe darüber Hoesick, S. 722. Niecks weiß nichts von der „Hulanka", setzt auch mit Karasowski das Abschiedsmahl fälschlich zu spät an; es fand nicht in Wola, sondern in Warschau statt.

[21]) Hoesick teilt S. 724 den Text der Kantate mit. Elsner selbst spricht darüber in seinen Memoiren: „Kantate für gemischten Chor mit Gitarrenbegleitung, geschrieben aus Anlaß des Abschieds meines Schülers Chopin, zur Ausführung durch seine Mitschüler in den Kompositionsklassen des Konservatoriums, in einem Gasthaus bei Wola . . ."

[21a]) Siehe Hoesick, S. 836.

[22]) Über die zweistimmige Fuge schreibt Jane Stirling (Rev. mus. 1904, p. 42): „La fugue a peu de valeur. Franchomme est certain qu'elle n'est pas l'oeuvre de Chopin, mais qu'elle a été copiée par lui des oeuvres de Cherubini." Die Fuge ist von der Pianistin Natalie Janotha als Chopinsches Werk herausgegeben worden.

[22a]) Über die polnischen Lieder siehe Hoesick, S. 856ff. In einigen Ausgaben finden sich nur 16, in anderen 17 Lieder. Das 17. ist das sogenannte Polenlied, in seiner dumpfen Monotonie eins der eindruckvollsten Lieder der Sammlung. Woher es stammt, wann und von wem es der Sammlung einverleibt wurde, ist mir unbekannt, daher erwähne ich es erst jetzt im Anhang. Die deutsche Übersetzung der Texte von Gumbert ist nicht sehr wortgetreu. Von dem litauischen Lied wenigstens findet man eine genauere Übersetzung (von Kalbeck) in den Ausgaben der Lieder, Edition Peters.

[23]) Karasowski bezieht diese Stelle fälschlich auf den langsamen Satz des E-Moll-Konzerts. Der Brief ist datiert: 3. Oktober 1829, die Komposition des E-Moll-Konzerts fällt jedoch erst in

das Jahr 1830. Chopin schätzte seine Konzerte bis in die letzten Lebensjahre hinein sehr hoch. Lenz gibt darüber interessante Mitteilungen in einem Artikel der „Berliner Musikzeitung" (Bd. XXVI). Der kleine Filtsch, einer der begabtesten Schüler Chopins, spielte zu Anfang der vierziger Jahre das E-Moll-Konzert zur großen Zufriedenheit seines Meisters. Während des Studiums durfte der Schüler immer nur ein Solo vorspielen, da Chopin meinte, der ganze Inhalt des Werkes stecke in jedem einzelnen Solo, und da er außerdem von seinem eigenen Werk zu stark ergriffen wurde, um viel davon zu hören. Als Filtsch den ersten Satz stückweise gründlich studiert hatte, durfte er ihn endlich im ganzen spielen, und für Chopin war dies ein Ereignis. Lenz berichtet von einer feierlichen Szene: George Sand und die bevorzugtesten Schülerinnen Chopins waren geladen. Chopin war tief ergriffen und spielte auf dem zweiten Klavier hinreißend schön. Als der Vortrag beendet war, verabschiedete sich Chopin schnell von den Damen und ging mit Filtsch, dessen älterem Bruder und Lenz in Schlesingers Musikalienhandlung. Dort schenkte er dem kleinen Filtsch die Partitur von Beethovens Fidelio und schrieb als Widmung das Folgende hinein: „Ich bin in Deiner Schuld, Du hast mir heute eine große Freude bereitet. In glücklicheren Tagen schrieb ich das Konzert. Empfange, mein lieber junger Freund, dies große Meisterwerk. Lies darin so lange Du lebst und denke auch manchmal an mich."

[24]) Dieser Brief des Vaters (29. Juni 1831) ist zweifellos die Antwort auf den zitierten Jammerbrief und daraus scheint zu folgen, daß dessen Datierung bei Karasowski und Niecks (Juli 1831) nicht richtig ist. Er dürfte eher in den Juni verlegt werden.

[25]) Das Material zu dieser Schilderung der Erlebnisse Chopins in Wien ist fast ganz und gar Chopins Briefen aus Wien entnommen. Nur zum Schluß konnten auch die neuen Briefe verwendet werden.

[26]) Über den Stuttgarter Aufenthalt wußte Niecks so gut wie gar nichts zu berichten. Siehe darüber Hoesick, S. 800f.

[27]) Elsners Brief an Chopin (14. Dezember 1831) und Chopins Antwort mitgeteilt von Karasowski, S. 210ff.

[28]) Das Programm dieses Konzertes aufzufinden, war Niecks nicht gelungen. Karlowicz hat es gefunden und teilt es auf S. 384 seines Buches mit. Als Datum ist der 15. Januar angegeben, da das Konzert aber bis zum Februar verschoben wurde, so sind einige Abänderungen des Programms im Konzert erklärlich.

[29]) Siehe Karasowski, S. 238.

[30]) Siehe Liszt, S. 231.

[31]) Bei Karlowicz, S. 282—84, findet man vier Briefchen von Berlioz an Chopin, Einladungen zu Zusammenkünften, zur Hauptprobe von Berlioz' „Symphonie militaire", zu einem Schmaus Montmartre, Rue St. Denis 10, wo Hiller, Liszt und de Vigny als Gäste Berlioz' genannt sind.

[32]) Mitteilung von Franchomme an Niecks, siehe Niecks I, 265.

[33]) Niecks (I, 272). Mitteilung von Hiller, der aber, wohl irrtümlich, den Verleger Pleyel anstatt Schlesinger nannte. Der Walzer erschien bei Schlesinger.

[33a]) Niecks teilt den Brief, wie auch Rellstabs gehässige Kritik mit (I, 279).

[34]) Liszt berichtet (Chopin, S. 301), daß Chopin den Wunsch ausgesprochen habe, neben Bellini begraben zu werden. Niecks erklärt diese Erzählung zwar für eine Legende, doch außer Liszts Zeugnis spricht für ihre Wahrheit die Tatsache, daß Chopin tatsächlich in unmittelbarer Nähe von Bellini beerdigt ist. Oder ist die Legende erst durch die eben erwähnte Tatsache entstanden? Ferner erzählt Liszt, daß der Wunsch, diesen großen Meister (Bellini) kennenzulernen, Chopin bestimmte, 1831 von Wien durch Paris zu kommen, obschon er eigentlich nach London wollte.

[35]) Siehe Hoesick, S. XLIV, über die Beziehungen Chopinscher Werke zu den Dichtungen der polnischen Romantiker. Vgl. auch Hoesick, S. XXXVIII über den polnischen Klub in Paris.

[36]) Von Caroline Hoffmann erzählt auch Spohr in seiner Selbstbiographie. Er hatte sie als Kind in ihrer Vaterstadt Münster bei Kolmar kennengelernt und hielt viel von ihrem Talent; sie hatte auch bei Liszt und Pixis Unterricht.

[37]) Siehe Niecks, I, 289.

[38]) Den interessanten Bericht von Fanny Hensel über ihr Zusammentreffen mit Chopin möge man in Hensels „Die Familie Mendelssohn" nachlesen, Bd. II, S. 17.

[39]) Siehe Niecks, I, 293.

[40]) Siehe Niecks, II, 169, Mitteilung von Franchomme.

[41]) Lenz „Die großen Klaviervirtuosen unserer Zeit", siehe Niecks, II, 163. Einen höflichen Brief Meyerbeers an Chopin teilt Karlowicz, S. 308, 9, mit.

[42]) Siehe Niecks, II, 163.

[43]) Siehe Schumanns warme Würdigung Thalbergs. Ges. Schriften, herausgegeben von H. Simon, Reclam, Leipzig, III, 56, 57.

[44]) Chopins Geringschätzung von Thalberg geht aus mehreren Briefstellen hervor, die zum Teil schon zitiert sind, auch aus Mitteilungen von Chopins Freunden. Siehe Niecks, I, 301.

[45]) Niecks ist also im Irrtum, wenn er meint, Marie habe Chopins Antrag abgelehnt.

[46]) Siehe darüber Schumanns Brief an Heinrich Dorn vom 14. Sept. 1836. Ein Brief Schumanns, Leipzig, vom 8. Sept. 1836 an Chopin (Karlowicz, S. 316) zeigt Schumanns Haltung Chopin gegenüber: „Mein theurer und verehrter Herr! Nur ein „Ja" möchten Sie mir schreiben oder schreiben lassen, ob Sie nähmlich, wie ich eben höre, in Dresden sind. Im Begriffe, über Dresden nach meiner Heimath zu reisen, würde ich es mir niemals verzeihen können, in der Nähe des Herrlichen gewesen zu sein, ohne ihm ein Wort meiner Verehrung und Liebe zu sagen. Also bitte ich Sie nochmals sehnlichst um das „Ja" und Ihre Adresse." Chopin hat niemals die Wärme und Herzlichkeit Schumanns erwidert.

[47]) Über die Beziehungen Chopins zu Slowacki, überhaupt die ganze Wodzinska-Episode, hat Hoesick, S. XXX bis L sehr eingehende Mitteilungen von höchstem Interesse gemacht.

[48]) Über op. 22 siehe Brief Chopins vom 18. Sept. 1830, Karasowski, S. 132.

[49]) Op. 22 erschien bei Breitkopf & Härtel, neu instrumentiert v. Xaver Scharwenka.

[50]) Eingehendes über G. Sands Lebensgeschichte bei Niecks, I, 314—315; in ihrer Histoire de ma vie; siehe auch bei Liszt das Kapitel VII, S. 248ff.; Heinrich Heine, Kunstberichte aus Paris, sämtliche Werke XI, 282—307, das Kapitel: George Sand. Überhaupt kann man sich bei Heine, wie auch in Grillparzers Tagebuch aus dem Jahre 1836 (Sämtl. Werke, Bd. 10) über das Pariser Milieu einigermaßen unterrichten.

[51]) Auch Keßler und Moscheles haben Préludes geschrieben, ob durch Chopin angeregt oder umgekehrt?

[52]) Zaluski weiter über die Préludes: „Anderswo rollen Orgeltöne im weiten Domesraum, oder es erzittern im fahlen Mondlichte Friedhofsklagetöne, während Irrlichter geisterhaft vorbeihuschen. Dort wandelt der Sänger am Meeresufer und der Atemzug des bewegten Elementes umweht ihn mit unbekannten Stimmungen aus fernen Welten".

[53]) Huneker, in seinem Buche: Chopin the man and his music, London, William Reeves 1901, schreibt über das D-Moll-Prélude: „Es ist lauttönend, tragisch, durchzogen von fieberhaften Visionen, kapriziös, unregelmäßig, massiv in der Anlage. Gleich dem ungeheuren Anprall von riesigen Meereswogen an der unwirtlichen Küste einer fernen Welt ist dies Prélude. Trotz seines fatalistischen Grundklanges ist die Note der Verzweiflung darin nicht niederdrückend. Sein Ausdrucksgehalt ist größer, unpersönlicher, von elementarerer Gewalt als der der übrigen Préludes. Es ist eine wahrhafte Appassionata, aber ihr Schauplatz liegt auf dem Welttheater, nicht mehr hinter den geschlossenen Türen von Chopins Seelenkämmerlein. Der „Seelenschrei" des Stanislaus Przybyszewski ist hier zu finden, Ausbrüche von Wut und Empörung; nicht Chopin leidet, sondern seine Landsleute".

[54]) Hier ins Deutsche übersetzt aus dem englischen Text, den Niecks, Anhang III, mitteilt. Wo diese Erinnerungen ursprünglich erschienen sind, ist mir unbekannt.

[54a]) Von Beginn des Pariser Aufenthalts an bis kurz vor seinem Tode war Chopin fast unausgesetzt als Lehrer tätig. Verwunderlich mag es erscheinen, daß er keinen einzigen Schüler heranbildete, der auch nur entfernt einen Vergleich mit ihm selbst als Pianist aushalten konnte. Zu erklären ist dies teilweise dadurch, daß Chopin besonders von den Damen der vornehmsten Pariser Gesellschaft überlaufen wurde, und daß er verhältnismäßig wenige Berufsspieler unterrichtete; diese waren zum größten Teil nicht hervorragend begabt. Er hatte einen Schüler von phänomenalen Fähigkeiten, den „kleinen Filtsch", auf den er die allergrößten Hoffnungen setzte. Wie Lenz berichtet („Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit"), sagte Liszt einst über Filtsch zur Komtesse d'Agoult: „Quand le petit voyagera, je fermerai la boutique". Filtsch, ein Ungar

aus Hermannstadt, starb jedoch schon im Jahre 1845 in Venedig ganz jung, kaum älter als 15 Jahre. In London und Wien hatte der Knabe durch sein Spiel schon Aufsehen erregt. Ein anderer der begabtesten Schüler Chopins, Paul Günsberg, starb gleichfalls in jungen Jahren, ebenso die vielversprechende Karoline Hartmann aus Münster bei Kolmar. Chopins Lieblingsschüler war Adolf Guttmann aus Heidelberg. Guttmann war 15 Jahre alt, als ihn sein Vater im Jahre 1834 zu Chopin brachte. Er blieb bis zu Chopins Tod in engstem Verkehr mit seinem Meister. Guttmann gab später die Virtuosen-Karriere auf, unterrichtete viel, zog sich als wohlhabender Mann nach Florenz zurück und verbrachte viel Zeit mit einer von ihm erfundenen Methode, mit Ölfarben auf Atlas zu malen. Er starb im Jahre 1882 in Spezia. Andere Schüler Chopins waren die Engländer Brinley Richards und Lindsay Sloper, der Norweger Telleffsen (1823—74), Karl Mikuli aus Czernowitz, später Herausgeber von Chopins Werken, Georg Matthias, später Lehrer am Pariser Konservatorium, Lysberg (eigentlich Samuel Bovy) aus Genf u. a. Unter den Damen, deren Beruf das Klavierspiel wurde, schätzte Chopin am höchsten Frl. Friederike Müller, später Frau des Wiener Pianofortefabrikanten Streicher (sie hat interessante Erinnerungen an Chopin hinterlassen; ihr ist das Konzertstück op. 46 gewidmet, dessen Manuskript Chopin ihr schenkte); ferner Mlle. O'Meara, von irischer Abkunft (ihr Vater war Arzt Napoleons I. in St. Helena), später als Mme. Dubois eine der geschätztesten Klavierlehrerinnen in Paris; Mme. Rubio, geb. Vera de Kologrivof, in späteren Jahren Hilfslehrerin bei Chopin. Von den vornehmen Dilettantinnen nahm vielleicht den höchsten Rang als Künstlerin die Fürstin Marcelline Czartorysska ein. Liszt schreibt von ihr (Brief vom 23. Mai 1863): „Du findest in der Fürstin C. eine seltene Verstandesbildung .... einen lieblich eifernden Mozart-, Beethoven- und Chopin-Kultus .... eine ernstlich liebenswürdige, geistig wie musikalisch vielfach bevorzugte Frau .... Sie spielt das kleine Stück (Liszts Berceuse) entzückend". Eine andere war: Frau Peruzzi, Tochter des russischen Generalkonsuls in den Vereinigten Staaten, Gemahlin des toskanischen Gesandten in Paris. Zu ihrer Hochzeit schrieb Chopin für sie einen Walzer (aus op. 70?). Sie und ihr Gatte brachten Paganini zu Chopin. (Niecks II, 194.) Die Fürstin Chimay, die Gräfinnen Esterhazy, Potocka, Branicka und viele andere wären noch zu nennen.

Fragmente zu einer „Méthode des Méthodes", für die auch „les trois nouvelles Etudes" geschrieben sind, wurden im Manuskript von Chopins Schwester nach dessen Tode der Fürstin M. Czartorysska übergeben, beide Manuskripte ehemals im Besitz von Natalie Janotha. In Kleczynskis: Chopins größere Werke, Leipzig 1898, Breitkopf & Härtel, sind S. 3—5 diese Fragmente einer Klavierschule abgedruckt. Es sind nur ein paar Sätze, deren jeder jedoch zu einem Kapitel könnte ausgeweitet werden. Für Pianisten von großem Interesse:

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

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

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

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

Da keine abstrakte Methode existiert, um dieses Studium zu verfolgen, so ist alles, was man tun kann, um die Noten eines ganzen oder halben Tons Entfernung zu spielen, Zusammensetzungen oder Bruchstücke von Tonleitern anzuwenden oder Triller zu üben.

2. Dann die Noten von mehr als einem oder einem halben Ton, anfangend mit der Entfernung von anderthalb Ton; die Oktave geteilt in kleine Terzen, infolge dessen jeder Finger einen ganzen Ton beanspruchend; und den vollkommenen Akkord in seinen Umkehrungen.

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

Unnötig ist es, das Studium der Tonleitern mit C-Dur zu beginnen, welche am leichtesten zu lesen, aber am schwersten zu spielen ist, da sie der Stütze entbehrt, die die schwarzen Tasten gewähren. Es wird gut sein, zu allererst die Ges-Dur-Tonleiter zu spielen, welche die Hand regel-

mäßig leitet, indem sie die langen Finger für die schwarzen Tasten benutzt. Der Studierende gelangt dann fortschreitend zur C-Dur-Tonleiter, indem er immer einen Finger weniger für die schwarzen Tasten braucht.

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

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

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

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

Es scheint mir, daß der Zweck eines gut ausgebildeten Mechanismus nicht der ist, alles mit gleichmäßigem Ton zu spielen, sondern eine schöne Art des Klanges gut zu nuancieren.

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

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

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

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

[55]) Vgl. Hoesick, S. 838, Kleczynski, S. 65.

[56]) Kleczynski gibt einige interessante Beispiele hinsichtlich der richtigen Pedalverwendung S. 9—12. Vgl. auch Hans Schmidts Werk über das Pianoforte-Pedal, S. 57.

[57]) Siehe Ernest Legouvé: 60 ans de Souvenirs. Von Liszt erschien am 2. Mai 1841 in der „Gazette musicale" ein langer Artikel über dieses Konzert. Den sehr interessanten Bericht möge man bei Niecks II, 90f. nachlesen.

[57a]) Liszts Studie erregte unter den Freunden Ärger. Jane Stirling (siehe „Rev. mus." 1904, Nr. 1, p. 38, auch Karlowicz Buch) schreibt am 4. März 1852: „On raconte, qu'il a écrit cette étude dans le but de plaire à Mme. Sand, mais il a manqué ce but, car Mme. Sand est très mécontente". Die Behauptung Liszts, daß der Fürst Radziwill für Chopins Erziehung Geld hergegeben habe, wird als falsch zurückgewiesen. „De la manière toute nouvelle de toucher le piano, qui en fit un tout autre instrument, Liszt ne parle pas ou ne veut pas parler."

[58]) Vergebens hatte Liszt versucht, durch Chopins Schülerin Mme. Rubio Chopins Verzeihung seines „Junggesellenstücks" zu erbitten. Siehe Niecks II, 171.

[59]) Über das Leben in Nohant möge man G. Sands autobiographische Schriften und ihre Korrespondenz einsehen; auch Liszts Schriften enthalten einige Angaben; Charles Rollinats bei Niecks abgedrucktes: „Souvenir de Nohant" („Le Temps", 1. Sept. 1874) enthält sehr interessante Einzelheiten, ist aber nicht ganz glaubwürdig.

[60]) In seinem Tagebuch spricht Delacroix auch mehreremal von seiner Freundschaft mit Chopin. Siehe Eugène Delacroix: Mein Tagebuch. Deutsche Bearbeitung von Erich Hencke. Bruno Cassirer, Berlin 1903.

[61]) Über diese Einzelheiten siehe Niecks II, 133ff., und G. Sands Briefe und Schriften. Im Jahre 1841 wurde der 10jährige Anton Rubinstein in Paris Chopin vorgestellt, er durfte ihm das 1. Impromptu vorspielen. Siehe Rubinstein: „Meister des Klaviers", Schlesische Verlagsanstalt, Berlin, S. 77, Beschreibung dieses Ereignisses; er erwähnt den Flügel als Geschenk Louis Philippes.

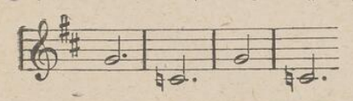
[61a]) Niecks II, 265. Zu Nokt. op. 48, Nr. 2. Nach Guttmanns Mitteilung habe Chopin über den Vortrag des Mittelsatzes sich geäußert: „Ein Tyrann befiehlt, der andere bittet um Gnade".

[62]) Siehe Liszt, S. 237.

[63]) Über die polnischen Tänze und Volkslieder siehe eine vorzügliche Abhandlung von Feliks Starczewski in den Sammelbänden der internat. Mus. Gesellsch. 1902.

[64]) Vgl. auch Johannes Schreyer: Von Bach bis Wagner, Dresden 1903, Holze u. Pahl, vorm. E. Pierson, wo S. 65—71 eine Anzahl Chopinscher Kompositionen einer geistvollen harmonischen Analyse unterwofen werden.

[65]) Siehe Kleczynski, „Chopins größ. Werke" über op. 33, 4. Diese Masurka hat zwei Kommentare: ein Gedicht von Ujejski: „Der Dragoner" (tragisch), ein Gedicht von Zelenski (komisch). Bei Ujejski singt der Dragoner, der, von seinem Mädchen sich verschmäht fühlend, in den Tod gehen will: „Läute, Glocke, läute, trag', mein Roß, mich in die Fluten"; bei Zelenski singt der Bauer nach dem Streit mit seiner Frau: „Käthe, Käthe, komm, jetzt wird Ruhe", beides bezüglich auf:



usw. am Schluß. Über die Masurka „Kleiner Jude" (op. 17, 4) siehe Kleczynskis humorvollen Kommentar, S. 65.

[65a]) Vgl. Hoesick, S. 807.

[66]) Der berühmte polnische Literat Casimir Brodzinski hat die polnischen Tänze anschaulich beschrieben. Niecks zitiert, was Brodzinski über den Krakowiak, Masurka, die Polonäse mitteilt. (Siehe Niecks, II, 233, 234, 241, 242 f., eine sehr interessante Stelle aus Mickiewicz' „Pan Tadeusz": die anschaulichste Beschreibung einer Polonäse.)

[67]) Karasowski (S. 366) über die Polonäse-Fantasie: „Sie soll das Bild der nationalen Streitigkeiten und Kämpfe schildern und endet mit einem pompösen, hymnusartigen Triumphgesang" — wohl als Ausdruck der Hoffnung auf den schließlichen Sieg der polnischen Nation.

[68]) Hoesick teilt S. 76 den Text des betreffenden Weihnachtsliedes mit: „Lulaj-ze Jezuniu, moja perelko, Lulaj-ze Jezuniu, mie piescedelko. Lulaj-ze Jezuniu, lulaj-ze lulaj, A ty go matulu w placzu utulaj".

[68a]) Siehe Hoesick, S. XLIV. Vgl. zw. Chopins 4. Ballade und Slowackis Balladen.

[69]) Siehe Karlowicz, S. 194.

[70]) Abgedruckt bei Karasowski, S. 298.

[71]) Liszt zitiert mehrere Stellen aus Lucrezia Floriani; man vergleiche auch in der Calman-Levyschen Ausgabe des Romans S. 15, 16, 18, 19 „plus aimable qu'amant", 21 „intolérance d'esprit", 22, 30, besonders 37, 38, dann S. 53, 66 usf.

[72]) Brief vom 11. Februar 1848 bei Karlowicz.

[73]) Mitteilung von Niedzwiecki an Niecks.

[74]) Mitteilung an Niecks von Mme. Rubio und Franchomme.

[74a]) Der letzte Brief Chopins ist für seine Ausdrucksweise so charakteristisch, daß noch einige Teile daraus hier angeführt sein mögen:

„Bemüht Euch also um einen Paß .... Bringet also, Mutter Ludwika und Tochter Ludwika, einen Fingerhut und Stricknadeln mit. Ich werde Euch Taschentücher zum Zeichnen und Socken zu machen geben, und ihr werdet hier in frischer Luft ein paar Monate mit Eurem alten Bruder und Onkel verleben ..... Ich weiß selbst nicht, weshalb ich so auf die Ludwika versessen bin, aber es ist so, als ob ich ein armes Weib in anderen Umständen wäre .... Ich hege die Hoffnung, daß der Familienrat sie mir schickt; wer weiß, ob ich sie nicht zurückbegleiten werde, wenn ich besser bin. Da würden wir uns alle umarmen, wie ich schon schrieb, nur noch ohne Perücken und im Besitz unserer Zähne. Die Frau ist immerhin dem Manne Gehorsam schuldig, man muß also den Mann bitten, daß er die Frau herbringt. Also bitte ich ihn sehr darum ....." Am Schluß: „Nun los, Herr Calasante, dann werde ich Dir eine mächtige, vorzügliche Zigarre dafür geben; ich kenne jemand, der großartige Zigarren raucht, notabene im Garten ..... Ich will an all dies nicht denken, denn es wird mir ganz heiß davon, und ich habe Gott sei Dank keine Hitze, was alle gewöhnlichen Doktoren verwirrt und ärgert".

[75]) Siehe darüber Hoesick, S. XXff. Niecks hat seiner Darstellung hauptsächlich den Bericht Gavards neben anderen zugrunde gelegt. Nach der Erklärung von Chopins Nichte ist der Hergang ein ganz anderer gewesen, als Niecks ihn darstellt. Niecks kannte die Darstellung von Chopins Nichte gar nicht, obschon sie schon vor Abfassung seines Werkes erschienen war. Die Szene mit der Gräfin Delphine Potocka spielte sich wesentlich anders ab. G. Sand hatte keinen Boten gesandt, um Erkundigungen einzuziehen, sie hatte nur einmal an Luise geschrieben. Chopin starb nicht in Guttmanns Armen, dieser war überhaupt zur Zeit in Paris nicht anwesend. Auch Franchomme und Frl. Gavard waren beim Tode nicht zugegen.

Verzeichnis der Werke Chopins

Die im folgenden Abschnitt aufgezählten Kompositionen sind von Chopin selbst nie veröffentlicht worden. Eine Anzahl der Jugendkompositionen wurde nach seinem Tode teilweise mit, teilweise ohne Opus-Nummer herausgegeben, andere sind in den Supplementbänden der Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) zu finden, noch andere sind überhaupt nie gedruckt worden. Die Entstehungszeit ist nicht immer mit völliger Sicherheit festzustellen.

op.		Erschien.	Entstanden	Besproch. S.
4	Sonate (C-Moll)	1851	1828	31
66	Fantasie-Impromptu (Cis-Moll)	1855	wahrscheinlich 1839	81, 106
67	4 Mazurkas	1855	1835 1845 1835 1846	30, 97
68	4 Mazurkas	1855	1830 1827 1830 1848	30, 97
69	2 Walzer	1855	1836 1829	102
70	3 Walzer	1855	1836 1840—41 1830	102
71	3 Polonäsen	1855	1827 1828 1828	105
72	Nokturne (E-Moll) Marche funèbre 3 Ekossäsen	1855	1827 1827 1826	30
73	Rondo f. 2 Klav. (C-Dur)	1855	1828—29	30
74	16 (17) Polnische Lieder	1855	3. größten Teil vor 1831	34, 62

Ohne Opus-Nummer erschienen nach Chopins Tode:
Polonäsen: B-Moll (1826), Gis-Moll (angebl. 1822)
Variations „sur un air allemand"
Walzer: E-Dur (1829), E-Moll (?), Es-Dur, As-Dur (1829—30)
Mazurkas: A-Dur (?), G-Dur, B-Dur (1825), D-Dur (1829), D-Dur (1832), C-Dur, A-Moll (1833)

Eine Anzahl anderer Kompositionen:
- Variationen: Souvenir de Paganini
- 4händige Variationen (1827) über ein Lied von Moore (1826)
- " " Lento (1830?)
- Andante dolente (1827)
- einige frühe Polonäsen, Walzer und Mazurkas

sind zum größten Teil nicht gedruckt und sehr wenig bekannt.

Von Chopin selbst veröffentlicht:

op.		Erschien.	Entstanden	Besproch. S.
1	Rondo (C-Moll)	1825	1825	31
2	Variationen über ein Thema aus „DonGiovanni" mit Orch.	1830	vor 1830	31
3	Introduktion und Polonäse f. Klav. u. Cello	1833	1829	33
4	Sonate (C-Moll) (op. posth.)	1851	1828	31
5	Rondo à la Mazur		1828	33
6	4 Mazurkas	1832	wahrscheinl. vor 1831	97
7	5 Mazurkas	1832		97
8	Trio f. Klav., Viol. u. Cello	1833	1828/29	33
9	3 Nokturnen	1833	vor 1831	92
10	12 Etüden	1833	ca. 1828 bis 1833	67
11	1. Konzert (E-Moll)	1833	1830	35
12	Variationen üb. ein Thema v. Herold	1833	1833	58
13	Fantasie über polnische Melodien	1834	vor 1831	33
14	Krakowiak, Rondo de Concert mit Orch.	1834	vor 1831	33
15	3 Nokturnen	1834	zum Teil vor 1831	92
16	1. Rondo (Es-Dur)	1834	·	58
17	4 Mazurkas	1834		97
18	Grande Valse (Es-Dur)	1834	wahrscheinlich vor 1830	102
19	Bolero	1834		59
20	1. Scherzo (H-Moll)	1835	wahrscheinl. vor 1831	107
21	2. Konzert (F-Moll)	1836	1829	36
22	Grande Polonaise précédée d'un Andante spianato mit Orch.	1836	wahrscheinl. 1831 od. 1832	66
23	1. Ballade (G-Moll)	1836	wahrsch.	108
24	4 Mazurkas	1835	vor 1831	98
25	12 Etüden	1837	vor 1837	66
26	2 Polonäsen	1836		103
27	2 Nokturnen	1836	Nr. 1 1836	93
28	24 Préludes	1839	Nr. 2 u. 24 1831, die anderen c. 1838/39	76
29	1. Impromptu (As-Dur)	1838		105
30	4 Mazurkas	1838		97
31	2. Scherzo (B-Moll)	1838		107
32	2 Nokturnen	1837		93
33	4 Mazurkas	1838		99
34	3 Walzer	1838		102
35	Sonate (B-Moll)	1840	ca. 1839	110
36	2. Impromptu (Fis-Dur)	1840		106
37	2 Nokturnen	1840	ca. 1839	94
38	2. Ballade (F-Dur)	1840	1839 voll.	108
39	3. Scherzo (Cis-M.)	1840	ca. 1838/39	107
40	2 Polonäsen	1840	ca. 1838/39	104
41	4 Mazurkas	1840	ca. 1839/40	99
42	Walzer (As-Dur)	1840		102
43	Tarantella	1841	1841	86
44	Polonäse (Fis-Moll)	1841		104
45	Prélude (Cis-Moll)	1841	1841	78
46	Allegro de Concert	1842	vielleicht schon Anf. der 30er Jahre	86
47	3. Ballade (As-Dur)	1842		108
48	2 Nokturnen	1842		94
49	Fantasie (F-Moll)	1842		86
50	3 Mazurkas	1842	(?)	99
51	3. Impromptu (Ges-Dur)	1843		106
52	4. Ballade (F-Moll)	1843		109
53	Polonäse (As-Dur)	1843		104
54	4. Scherzo (E-Dur)	1843		107
55	2 Nokturnen	1844		94
56	3 Mazurkas	1844		99
57	Berceuse	1845		109
58	Sonate (H-Moll)	1845		111
59	3 Mazurkas	1846		97
60	Barkarole	1846		109
61	Polonäse-Fantasie (As-Dur)	1845		104
62	2 Nokturnen	1846		95
63	3 Mazurkas	1847		97
64	3 Walzer	1847		102
65	Sonate f. Klav. u. Cello	1847		112

alle in den vierziger Jahren.

op. 66—70 siehe S. 132.

Ohne Opuszahl veröffentlichte Chopin selbst die folgenden Kompositionen:

	erschienen:
Grand Duo Concertant über ein Thema aus Robert der Teufel f. Klav. u. Cello	1833
3 Etüden (F-Moll, As-Dur, Des-Dur)	1840
Variationen über einen Marsch aus Bellinis I Puritani	1841
Masurka (A-Moll)	1842

Um vielfache Wiederholungen im Text zu vermeiden, sei hier angegeben, daß eine Anzahl Illustrationen, nämlich die auf S. 9, 13, 14, 16, 17, 28, 31, 39, 45, 69, 118 mit freundlicher Erlaubnis von Herrn Hoesick aus dessen Werk herübergenommen sind, andere auf S. 10, 11, 15, 18, 35, 90, 119, 121, 122, 123 und S. 49, 63, 79, 92, 120 mit freundlicher Erlaubnis der Herren Verleger aus den Werken von Karlowicz (Jan Fiszer, Warschau) und Hadden (Dent & Co., London). Das Faksimile der Masurka in C-Dur S. 101 und die Illustration auf S. 117 stammen aus Kleczynskis genanntem Buche (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig), die Faksimiles des polnischen Liedes und des Briefes aus Karlowicz' Buch, das Faksimile des Prélude aus Hadden. Das Original des auf S. 73 wiedergegebenen Chopin-Bildnisses von Franz Winterhalter ist im Besitz des Herrn Dr. O. Wild in Zürich.

Beethovens Leben

von Professor Dr. Ludwig Nohl

Zweite Auflage neu bearbeitet von Dr. Paul Sakolowski

Vier starke Bände mit vielen Illustrationen und Kunst-Beilagen

Zu dieser ausführlichen und anerkannt vorzüglichen Beethoven-Biographie ist die umfangreiche Korrespondenz Beethovens eingehend berücksichtigt. Sie ist in liebevoller Verehrung des großen Meisters geschrieben, für jedermann verständlich und bietet eine Fülle von Anregung, Belehrung und künstlerischen Genusses.

Beethovens „Missa solemnis" von Professor Dr. Richard Sternfeld
Mit zahlreichen Notenbeispielen.

„Vossische Zeitung" schreibt: „Bei der technischen und ästhetischen Zergliederung der „Missa" sind der eindringende musikalische Scharfsinn und die liebevolle Genauigkeit nicht genug zu loben . . . In den Kapiteln „Geschichtliches" und „Zum Verständnis der Missa" wirft der Verfasser öfter seine Netze sehr weit aus, um Beziehungen einzufangen, Analogien herbeizuziehen, und das gibt seinen Ausführungen einen Gesichtskreis von weitem Umfang! **Sternfelds Buch ist weitaus das beste, was über die „Missa solemnis" bisher geschrieben worden."**

Joh. Seb. Bachs „Matthäus-Passion" von Professor Dr. S. Jadassohn
Mit zahlreichen Notenbeispielen.

„Kölnische Zeitung" schreibt: „In knappem Rahmen konnte Erschöpfenderes und Wertvolleres nicht geboten werden! Als Vorbereitung für das Anhören der Werkes wie zu nachträglicher Belehrung allen Musikfreunden zu empfehlen."
Professor **Emil Krause** schreibt: „Von allen Analysen des Werkes, die mir, angefangen mit der Schrift von J. Th. Mosevius (Berlin 1852), bekannt sind, **halte ich die Arbeit von Jadassohn für eine der besten!"**

Joh. Seb. Bachs „Hohe Messe" (H-Moll) von Dr. phil. Leopold Schmidt
Mit zahlreichen Notenbeispielen.

„Allgemeine Zeitung" schreibt: „Alles, was der Musiker und der gebildete Laie zum besseren Verständnis des Wunderwerkes nötig hat, enthält das Buch in vollstem Maße. Tief gegründete Sachkenntnis und fesselnde, von glänzender Diktion getragene Darstellungsweise!" Professor **Siegfried Ochs,** Dirigent des Berliner „Philharmonischen Chores" bezeichnete das Buch **als das beste, was über die H-Moll Messe geschrieben worden ist.**

Richard Wagner. „Melodik und Harmonik bei Richard Wagner" von Professor Dr. S. Jadassohn.

Über die Eigenart der Melodien und Harmonien einer so großen, eigenen Individualität wie Wagner, der sich seine eigene Sprache zum Ausdruck eigenartiger Gedanken bildete, einen Fachmann zu hören, der als Komponist und Lehrer der musikalischen Theorie einen Namen wie Jadassohn hat, ist zweifellos von höchstem Interesse. Die durch viele Notenbeispiele verdeutlichten Ausführungen bringen Wagners Musik dem allgemeinen Verständnis näher und vertiefen den Genuß an derselben

Richard Wagners Lebensgang in tabellarischer Darstellung. Mit einem Porträt Wagners und Anhang: Tabelle der hauptsächlichsten Opernwerke, nach den Jahren ihrer Erstaufführungen geordnet. Herausgegeben von Gustav Levy

Prospekte überallhin kostenlos

Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin W 35 Mu

Geschenk-Ausgaben

guter erzählender Literatur

Richard Voß: Das Opfer Neue Ausgabe —
Mit ganzseitigen Federzeichnungen und Buchschmuck von Kunstmaler Walter Thamm

Ein Werk von Richard Voß bedarf keiner besonderen Empfehlung. Es sei deshalb nur auf die vornehme, geschmackvolle Ausstattung und auf den reichen künstlerischen, illustrativen Schmuck hingewiesen, wodurch die neue Ausgabe sich besonders als Geschenkbuch empfiehlt.

Frances Külpe: Mutterschaft Ein baltischer Roman
Neue Ausgabe in schöner Geschenk-Ausstattung

Es ist ein Buch begeisterter Ethik, ein liebreiches, sympathisches und unterhaltendes,

ein echtes Frauenbuch!

Frances Külpe: Drei Menschen Neue Ausgabe
Echte Sittlichkeit und tiefe Frömmigkeit durchziehen das ganze Buch und machen es zu einer genußreichen Lektüre!

Adlersfeld-Ballestrem: Heideröslein
Roman / Mit ganzseit. Federzeichn. v. Hans Lindloff

Die Urteile lauten: Dies Buch der Treue und des innigen Empfindens, wie viele Tausende hat es schon erfreut und beglückt, es ist das Lieblingsbuch der deutschen Frau.

Ernst von Wolzogen: Leidige Schönheit
Neue Ausgabe — Ein Roman im Laufschritt
Mit ganzseitigen Zeichnungen von Rolf Niczky

Unsere Verlagswerke können durch jede Buchhandlung bezogen werden
Preisangaben und Katalogsendungen macht der Verlag überallhin kostenlos

Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin W 35 Mu




6979
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
B/1

Alc 38/81

Bernard P. McMackin, Jr.

