Bronislav v. Poznjak

CHOPIN

CHOPIN

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
424.
C/1/311

Zbiory Stowarzyszenia
I. F. C.



Frédéric Chopin
pinx. H. Lehmann (1847). Aus dem Chopin-Institut in Warschau. Photo: I. Mierzecka

BRONISLAW v. POZNIAK

CHOPIN

PRAKTISCHE ANWEISUNGEN FÜR DAS STUDIUM DER CHOPIN-WERKE

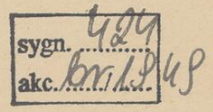
MITTELDEUTSCHER VERLAG

Das vorliegende Werk wurde in Zusammenarbeit
mit dem Deutschen Chopin-Komitee Berlin herausgegeben

Einband-Entwurf: Fr. Stein







Mitteldeutscher Verlag G. m. b. H. Halle (S), Geiststraße 47
Lizenz SMAD - 111 - 5408/49 - 7613/49
Alle Rechte vorbehalten · Copyright 1949 by Mitteldeutscher Verlag

Satz und Druck: C. G. Röder, Leipzig (M 306) - 37 640

Vorwort
Etuden
Balladen
Scherzi
Polonaisen
Walzer
Mazurken
Preludes
Nocturnes
Konzerte
Sonaten
Diverses
Nachwort

Meinen Söhnen Jan und Andreas

VORWORT

Das vorliegende Werk „CHOPIN, Anleitung zur Aufführung Chopinscher Werke" entspricht einem dringenden künstlerischen Bedürfnis, da die jüngere Pianistengeneration von der Chopinschen Tradition so gut wie nichts gehört hat.

Es ist das Verdienst des in dieser Chopin-Tradition aufgewachsenen Pianisten Professor Bronislaw von Pozniak, die Überlieferung der Interpretation bewahrt zu haben und in dem vorliegenden Werk den Pianisten Anweisungen im Sinne der altpolnischen Tradition zu geben. Professor Bronislaw von Pozniak, in Lemberg — der Stadt der bedeutenden Chopinschüler Karl Mikuli und Fürstin Marcelina Czartoryska — geboren, wuchs in dem Milieu der traditionsreichen Mikuli-Schule auf. Er hatte das Glück, die drei großen Chopinspieler Paderewski, Sliwiński und Michałowski wiederholt zu hören und durch sie das Chopinsche Werk in authentischer Darbietung zu erleben. Mit besonderem Fleiß und Eifer vertiefte er sich in das Studium der Meisterwerke des vor nunmehr 100 Jahren heimgegangenen größten polnischen Komponisten und schreibt in seinem Buche aus reichster Erfahrung, die er auf seinen Konzertreisen durch ganz Europa mehr und mehr vertiefte, nicht als Musikhistoriker und vom wissenschaftlichen Standpunkt aus, sondern aus der Praxis für die Praxis.

Die Einmaligkeit des Chopinschen Klavierstils verlangt ein Nachschaffen, das tatsächlich dieser Besonderheit gerecht wird, d. h. die Wiedergabe der Chopinschen Werke in unverfälschtem Geiste erklingen läßt. Diese stilgemäße Auffassung der Chopinschen Werke, die besonders in deutschen Pianistenkreisen mehr und mehr schwin-

det, soll mit diesem Werk wieder belebt werden. Die Zerlegung der Themengefüge in spielerisches Figurenwerk eines geradezu blendenden Klaviersatzes mit flüchtig dahinrauschenden Tonketten trägt für den Nachgestalter die Gefahr des Abgleitens ins rein Technisch-Virtuose in sich, eine Gefahr, die gleich käme einer Versündigung am Chopinschen Wesen, dessen musikalischer Ausdruck trotz einer virtuosen Technik immer beseelt ist von echtem, tiefempfundenen Künstlergeist, den aufzuspüren und nachzuschaffen wohl die schwierigste, aber schönste Aufgabe der Interpretation ist. Mit der Arbeit an diesem Werke, das aus ehrlicher Überzeugung und künstlerischer Verantwortung entstanden ist, versuchte Professor Bronislaw von Pozniak auch Linderung seines Schmerzes zu finden, des Schmerzes um den seit 1944 vermißten musikalisch hochbegabten Sohn Jan, dem er mit diesem Buche ein Erinnerungsmal setzt. Letzten Endes aber erstrebt dieses Werk nicht nur ein künstlerisches, sondern im Hinklick auf das schwergeprüfte Volk, das der Welt diesen großen Künstler geschenkt hat, auch ein politisches Ziel: Professor von Pozniak will als Künstler und Mensch mithelfen an der ideellen Wiedergutmachung des deutschen Volkes an den andern Völkern, und er will besonders eine Brücke der Verständigung schlagen zwischen dem deutschen und dem polnischen Volke.

Halle a. d. S., den 23. Mai 1949

Prof. Alfred HETSCHKO

I. ETUDEN

Selten sündigen die Pianisten — nicht nur die jungen, sondern auch Vertreter der älteren Generation — so viel wie bei der musikalischen Nachgestaltung der Chopinschen Werke, namentlich der Etuden. Vornehmlich in letzteren sieht man vielfach nur virtuose Blendwerke; man zieht die Stoppuhren auf, jagt nach Schnelligkeitsrekorden und übersieht dabei meist, daß ja Chopin diese herrlichen Werke unter ganz anderen Gesichtspunkten geschaffen, einen ganz anderen Zweck damit verfolgt hat. Freilich entstanden die Werke in der Blütezeit der sogenannten Virtuosenperiode. Die Menschen der damaligen Zeit bewunderten Kalkbrenner, Herz, Hünten und Konsorten, alle Welt ergötzte sich damals in Paris an deren Süßlichkeit, Mätzchen und Blendwerk, kurz, jenem musikalischen Makart-Stil*), der ein Kennzeichen des verflachenden Geschmacks jener Zeit war. Alle Welt, jedoch nicht Chopin! Leider scheint man dies selbst heute noch nicht klar erkannt zu haben. Unvergeßlich bleibt mir aus den Jahren des ersten Weltkrieges die Konzertbesprechung eines Breslauer Kritikers, der die Stirn hatte, Chopin zu den „Salon-Komponisten" zu zählen. Der Schöpfer der Sonaten, der Préludes, der Polonaisen ein „Salon-Komponist"! Welch entsetzliche Ahnungslosigkeit! Aber nicht nur dieser Kritiker, auch mancher von gedankenlosen Musikern irregeführte junge Pianist mißversteht häufig die Größe und Bedeutung Chopins. Wie sollte er sie aber erkennen, wenn man ihm falsche Tempi und andere virtuose Unarten, die das Urbild verzerren, überliefert? Chopin kann sich nicht mehr verteidigen, er ruht im Grabe nach einem tragischen und mühevollen Leben. So möchte ich einer derjenigen sein, die für ihn in die Schranken treten und den jungen Musikern zurufen: Erwacht, öffnet eure Herzen für die wahre

*) Makart, der Maler, war kein Zeitgenosse Chopins, er lebte später; aber damals schon begann jene Geschmacksrichtung, die dann nach ihm benannt wurde.

Schönheit und Größe der Werke Chopins! Nehmt euch die Mühe, sein Leben zu studieren, in seine Gefühlswelt einzudringen, seine Seele zu verstehen, und ihr werdet sehen, daß, um beispielsweise die Etuden zu nennen, gerade diese zwei Zyklen viel mehr sind als bloße „Kinkerlitzchen", als der „Gnomenreigen" von Liszt, das „Espenlaub" von Sauer oder der „Kreisel" von Leschetitzky.

Freilich war Chopin auch ein Virtuose. Er spielte wunderbar Klavier und verfügte über eine unfehlbare, frappierende Technik, die er jedoch nie zum Selbstzweck machte. Daß sich unter Chopins Werken auch manche mehr oder weniger belanglose Kleinigkeit findet, wer wollte es bestreiten, und bei welchem Komponisten gibt es so etwas nicht? Beachten wir jedoch auch diese Nebenwerke mit aufmerksamen Ohren und kritischen Herzen, so werden wir nirgends reine Salonmusik in der Art eines Moszkowski oder Scharwenka entdecken. Auch in einer Chopinschen Belanglosigkeit entdeckt der Suchende manch zierliche Schönheit, so daß nur ein Ignorant das Genie Chopins auf die gleiche Stufe mit Liszt und seinen Epigonen stellen kann. Ich will damit nicht die einzigartige Bedeutung und Verdienste Liszts schmälern. Aber Liszt war doch mehr Pianist und Virtuose, mehr der geistvolle Vorkämpfer mit einer ungemeinen Witterung für das Neue, Kommende, als der originale Schöpfer. Chopin jedoch war nur Schöpfer. Das Klavierspiel war ihm nicht Lebenszweck, wenn er auch sein tägliches Brot damit verdienen mußte. Sein Lebenswerk ist ganz in seiner schöpferischen Arbeit beschlossen, sie machte ihn zu einem Unsterblichen der Kunstgeschichte, der für ein Jahrhundert richtunggebend blieb, namentlich für die slawischen Komponisten. Hat er also eine Mission erfüllt, so hat man auch seinen Werken mit Ehrfurcht und Sorgfalt entgegenzutreten, ohne sich in eine nur auf Äußerlichkeiten reagierende Oberflächlichkeit zu verlieren. Mit Trauer beobachte ich immer und immer wieder, wie die Pianisten in ihren Konzerten vornehmlich an Chopins Etuden nur Sekundäres hervorheben, ihr Primäres aber, die zauberische, mimosenhaft zarte Musik, vernachlässigen. Jede einzelne Etude ist da ein „bijou"*) für sich, ein präzise, lieblich, funkelnd geschliffenes

*) Ich wähle absichtlich das französische Wort „bijou", denn so zärtlich wie das Wort klingt, sind die Chopinschen Etuden und manch anderes seiner Werke.

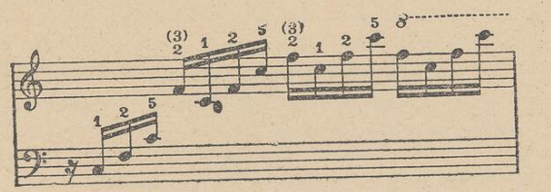
Juwel. Und wie man ein wahrhaft künstlerisch geschliffenes Juwel nicht in eine plumpe Fassung legen darf, genau so verlangen auch die Etuden die kultivierteste geistige Fassung. Da erst hören auch die „tauben Ohren" plötzlich eine Märchenwelt erklingen, und die schlanke, vornehme Gestalt Chopins, mit dem rätselvoll tiefen Blick, ersteht vor dem inneren Auge. Und ist es nicht, als ob er uns zuriefe: O ihr Menschen, die ihr Zerstreuung, zu blenden und zu herrschen sucht durch Phrasen und unechten Glanz, laßt euch von mir zeigen, wie ein wahres „bijou" aussieht. Als Sinnbild der ewigen Schönheit wird es euch für eine kurze Zeit die Sorge, das Unglück und die Not der Welt vergessen lassen.

ETUDEN OPUS 10

1. C-dur

Diese Etude ist zweifellos die schwächste der beiden Zyklen. Für sich allein wird sie in Konzerten nie gespielt. Sie bietet weder technisch noch musikalisch etwas sonderlich Verlockendes. Man hat den Eindruck, Chopin habe sie entweder nachträglich, ohne allzuviel Lust und Liebe, oder nur als eine Art Auftakt oder Einstimmung komponiert. Es sind gebrochene Akkorde, stellenweise etwas unbequem liegend. Am besten spielt man die Etude ohne viel Ausdruck, glatt, wie ein Präludium. Üben soll man sie zunächst möglichst langsam, man muß bequeme Fingersätze ausprobieren, je nach dem Bau der Hand, damit kleine Hände durch die weiten Spannungen keinen Schaden erleiden.

Als Beispiel der 11. Takt:



Hat man für das Werk das Muskelgefühl*) erreicht, dann ist allmählich das Tempo zu steigern. Die Hände müssen „schlangenhafte" Bewegungen durchführen, um glatt über die Spannungen hinwegzukommen, dies jedoch ohne Übertreibung, denn zu viel Bewegung hindert letzten Endes den glatten Lauf genau so wie der gegensätzliche Fehler der ganz ruhigen Hand und des feststehenden Handgelenkes. — Auf einen Fehler, den ich häufig beobachten konnte, möchte ich noch aufmerksam machen: die Etude darf auf keinen Fall in einem donnernden fortissimo enden, im Gegenteil: die Linie sinkt am Ende ab und schafft auf diese Weise durch den Pianissimo-Schluß die richtige Stimmung für die entzückende II., die a-moll-Etude.
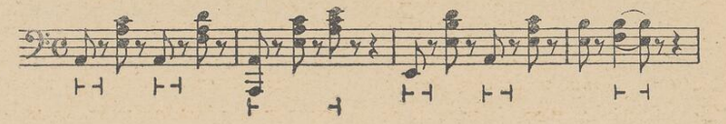
2. a-moll

Man hört sie schon häufiger für sich allein in Konzerten. Wenn sie nicht so populär geworden ist wie manche andere, so liegt es erstens an dem Umstand, daß man sie oft zu sehr „aufs Tempo" spielt, wodurch sie für manchen Spieler zu schwer wird, zweitens, daß bei dem Spielen in dieser Art das musikalische Bild verwischt wird und nun manche Spieler mit ihr nichts mehr anzufangen wissen. Ich spiele die Etude in einem ruhig fließenden, auf keinen Fall hurtigen Allegro, also eigentlich nur so, wie Chopin sie ganz richtig mit „Allegro" bezeichnet hat. Dieser ruhige Fluß ermöglicht erst das richtige musikalische Bild. Das liegt vielleicht in der Entstehungszeit dieser Etude begründet: es war die Atmosphäre des vormärzlichen Paris mit seinen verfeinerten Lebensformen, mit seinen ästhetisierenden Gesprächen in den Salons, mit seinem gewollt gedämpften Ton im gesellschaftlichen Leben. Begeisterung äußerte sich in einem Blick, in einem kurzen Händedruck, und die Leute verstanden sich gegenseitig, auch ohne zu schreien. — Nirgends fühlte sich Chopin so wohl wie in einem Kreis geistig hochstehender Menschen. In einem großen Konzertsaal mit einer fremden, häufig lauten Menge hatte er Lampenfieber, spielte matt, und jedes öffentliche Konzert kostete ihn so viel Nervenkraft, daß er häufig nach den Konzerten mehrere Tage zur Erholung benötigte. Dagegen war es ihm immer eine große Freude, in einem Kreis Auserwählter zu musizieren. Manche Köstlichkeiten entstanden zunächst als Improvisationen und wurden erst später von ihm druckfertig ausgearbeitet. Das muß man bei der a-moll-Etude beachten. Schöne, gepflegte Damen, Männer, Geister vom Format eines Liszt, Berlioz, Musset, Delacroix, Ary Schäffer! Und in diesem schöngeistigen Kreis musiziert Chopin mit jener Zurückhaltung, die dort den Ton angibt. Er spinnt gewissermaßen eine feinste Brüsseler Spitze, bei der jede Masche deutlich zu „hören" ist. Das ist der wahre Sinn dieser Etude. —
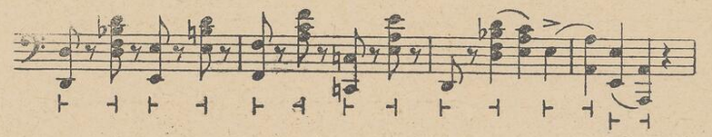
*) Siehe meine Definition im Kapitel: Scherzi.

Um sie technisch zu bewältigen, rate ich, die Etude zunächst längere Zeit auf „mittelstarke Hämmerchen" zu üben. Obwohl mein Buch „ABC des Klavierspielers" wieder erschienen ist, möchte ich hier den Ausdruck „Hämmerchen" erklären. Wir heben den Finger unmittelbar vor dem Anschlag in die Höhe, um die Taste von oben, wie mit einem Hämmerchen, anzuschlagen. Man achte darauf, daß immer nur der Finger gehoben wird, der dazu bestimmt ist. *Alle anderen Finger ruhen auf den Tasten.* Die Finger müssen so trainiert werden, daß sie auch beim schnellsten Tempo, das naturgemäß die Höhe der erhobenen Finger verkleinert, vor dem Anschlag angehoben werden. Ich unterscheide als Grundarten dieses Trainings „leichte und starke Hämmerchen". Die Stärke des Tones wird von zwei Faktoren abhängig sein: von der Schnelligkeit, mit der der Finger herunterschlägt, und von dem Grad des Fixierens des Fingers. Beherrscht man die beiden Arten, so muß man auch ihre Zwischenstufen, die verschiedenen „Färbungen", trainieren. Diese Art des Trainings ermöglicht mit der Zeit ein müheloses, durchsichtiges Beherrschen solcher Werke wie der genannten a-moll-Etude.
Mit dem steigenden Tempo verringert man das Anheben der Finger und damit gleichzeitig auch die Stärke der Tongebung. Im Schlußstadium spielt man die Etude mit fast „schleichenden" Fingern und achtet peinlichst darauf, daß *nie* auch die geringste Versteifung der Hand eintritt. Die vorgeschriebenen crescendi macht man mehr mit dem geschickt angewandten Pedal als mit der physischen Kraftanwendung der Hand. Und wenn man schon die physische Kraftanwendung bevorzugen will, so ist *ein Druck auf alle Fälle zu vermeiden.* Die Tonentwicklung wird vielmehr durch eine Gewichtsverschiebung beeinflußt. Man muß das Gefühl haben, als ob sich vom Oberarm das Gewicht sanft auf die Fingerspitze konzentrieren würde, um bald wieder „abzufließen".
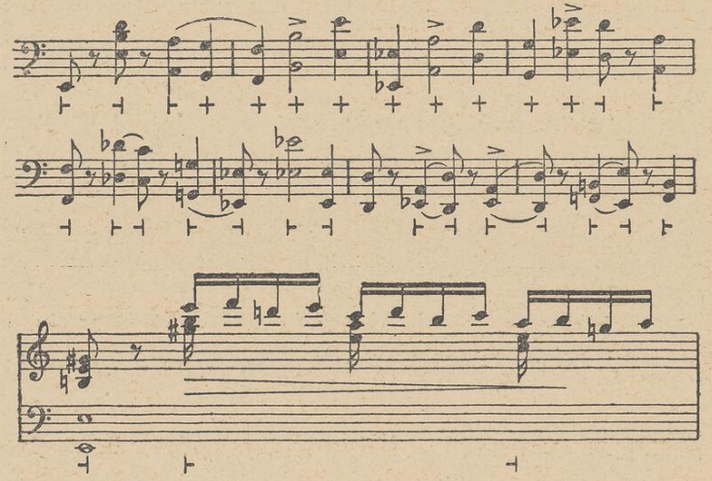
Eine wichtige Sorge bei dieser Etude ist das Pedal. Ich pedalisiere folgendermaßen:*)



Ab 15. Takt



Ab 24. Takt
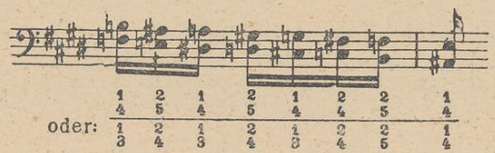


*) Ich bediene mich immer der Pedalbezeichnungen von Prof. Wiehmeyer. Sie sind, was Klarheit anbelangt, hundertprozentig. Die von Prof. Wiehmeyer herausgegebenen Werke sind im Verlag Heinrichshofen, Magdeburg, erschienen. Wiehmeyer bezeichnet Pedale folgendermaßen:
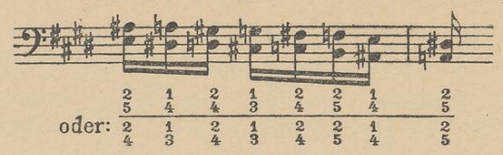
├ statt der alten Bezeichnung Ped.
┤ Aufhebung des Pedals
┼ Pedalwechsel (synkopieren)
╞╡ Pedalstaccato.

INSTITUT FÜR ... BIBLIOTEKA

3. E-dur

Diese Etude ist zweifellos eine der schönsten und meist gespielten, wenn auch leider nicht selten mißhandelten Chopin-Etuden. Schlechte Dilettanten greifen nur zum 1. Teil, zu der unbeschreiblich schönen und ergreifenden Kantilene, kapitulieren aber vor dem Mittelsatz. Wie wird dafür die Kantilene mitunter verzerrt und verzeichnet! Dieser Fehler der Überromantisierung läßt sich leider gelegentlich sogar bei Berufspianisten beobachten. Es ist bekannt, daß Chopin selbst das Werk liebte. Kurz vor seinem Tode ließ er sich die Etude vorspielen und rief mit Tränen in den Augen: „Oh, ma patrie." Chopin verband also mit dieser Kantilene eine Erinnerung an seine Heimat. Die schlichte Vornehmheit seines Elternhauses, die naive Singfreudigkeit der polnischen Bauern, die er als Junge nachweisbar immer belauschte, — sie spiegeln sich klar in diesem Teil der Etude. *Je schlichter die Melodie gesponnen wird, um so überzeugender und ergreifender wirkt sie.* Keine Sentimentalität, kein Parfüm! Chopin war trotz seiner mimosenhaften Empfindlichkeit ein gesunder Mensch, dem alles Sentimentale widerwärtig war. Man braucht nur das bekannte Bild Ary Schäffers anzusehen, um feststellen zu können, daß er immer gepflegt, aber niemals aufdringlich oder übertrieben gekleidet war. Und wie er sich kleidete, so lebte er auch: schlicht, einfach, doch in schöner Würde. So und nicht anders müssen auch seine Kantilenen gespielt werden. Der Zuhörer muß im Innersten bewegt werden, darf jedoch nicht vor Überschwang das echte Empfinden verlieren.
Ganz anders gestaltet sich der Mittelsatz der Etude. Hier bäumt sich der Genius zu gigantischer Größe auf. Es klingt, als ob eine verwundete Seele um Hilfe riefe, um dann resigniert zu der tröstenden Melodie wieder zurückzusinken. Und wenn am Gipfel der Steigerung das Wort „con bravura" verzeichnet steht, so übersetze man es nicht mit dem äußerlichen „bravourös", sondern mit „heldisch". Heldisch-tragisch soll die Steigerung erklingen. Damit will ich sagen: bitte das Tempo nicht übereilen, sonst geht die Größe dieser Episode verloren!
Technisch gesehen möchte ich die Anwendung folgender Fingersätze empfehlen:
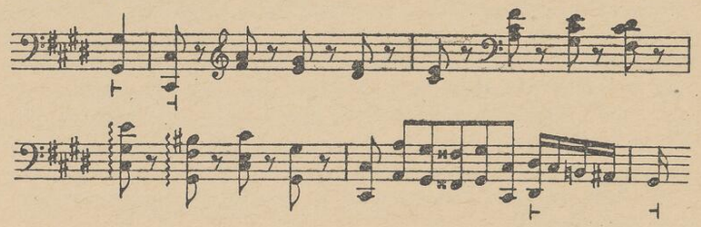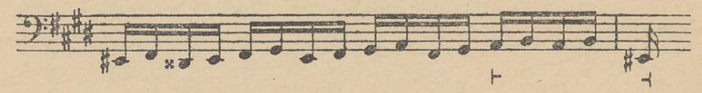




Die Figuren erklingen dadurch glatter, während bei der Anwendung des Daumens mehrere Male nacheinander, wie es meist vorgedruckt ist, die Figuren allzuleicht ungleichmäßig herauskommen.

4. cis-moll
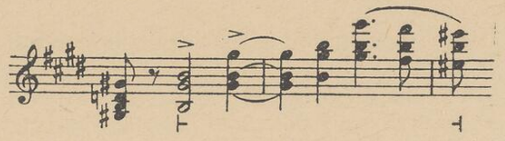
Die Etude bietet uns das klassische Beispiel einer strahlend virtuosen Leistung im besten Sinne des Wortes. Überall nur Licht, nirgends Schatten. Beide Hände wetteifern im Glanz des rollenden Figurenwerkes. Nur hüte man sich vor zu dicker Tongebung: der Anschlag muß „schlank" sein. Um das zu erreichen, darf man die Hand nie einschalten. Alles muß sich von den Grundgelenken aus abspielen. (Die Grundgelenke verbinden den Handteller mit den Fingern.) Man muß hier die „Hämmerchen" anwenden. Geht man sparsam mit dem Pedal um, so bleibt die „schlanke Tongebung" erhalten. Wenn man nicht den Fehler macht, sich an den Klangmassen zu berauschen, dann kommt man auch nie in die Verlegenheit, die Figuren zu überdrücken. Ich rate zu folgender Pedalisierung:
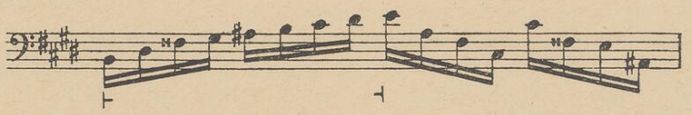


13. Takt:
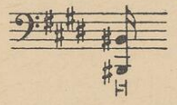


33. Takt:
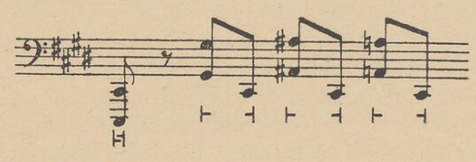


41. Takt:
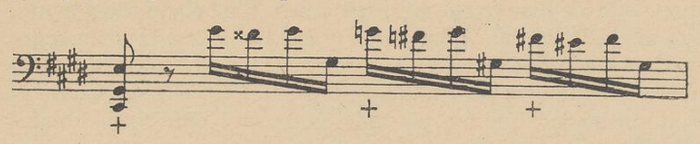


Takt 47:



Baut man dagegen die Koda auf
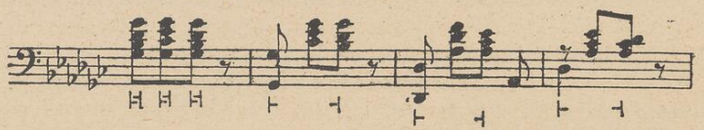


und später sogar Wechselpedale,



so spart man die letzte Klangentfaltung und damit auch die Schlußsteigerung bis zum letzten Moment noch auf und kommt dadurch nicht müde und abgekämpft, sondern mit strahlenden Kräften zu dem musikalischen End- und Höhepunkt.
Um die nötige Durchsichtigkeit des Figurenwerkes zu erlangen, empfehle ich, die Etude recht oft auf fallende Fingerstaccati zu trainieren. Fallendes Fingerstaccato geht von demselben Prinzip aus wie die Hämmerchentechnik. Der Finger läßt jedoch die Taste sofort nach dem Anschlag los und *bleibt auf der Taste liegen,* um für das neue Anheben vor dem nächsten Anschlag bereit zu sein.

5. Ges-dur

Diese Etude ist zweifellos eine der bekanntesten. Schon der Umstand, daß sie sich rechts nur auf den schwarzen Tasten abspielt, hat ihr eine sensationelle Popularität verliehen. Abgesehen davon, umwebt sie ein Zauber von Zartheit, Zierlichkeit und chevalereskem Glanz. Nirgends findet man Gefallsucht, nirgends Effekthascherei, alles ist in Schönheit gehüllt.
Um diese Reize herauszuholen, empfehle ich auch hier, ähnlich wie bei der a-moll-Etude Nr. 2, auf keinen Fall das Tempo zu überhetzen. Chopin wußte ganz genau, warum er die Etude Nr. 4 mit Presto, diese dagegen nur mit Vivace bezeichnete. Auch hier entscheidet, wie so häufig bei Chopin, der scharf pointierte Rhythmus und nicht die schwindelerregende Schnelligkeit. Die linke Hand betont und zeichnet die rhythmische Linie, die rechte umspielt nur die rhythmische Struktur. Und steigert sich die Linie, dann darf man gerade nicht eilen; es ist dann im Gegenteil notwendig, die Spule zurückzuwickeln, das Tempo ein kleinwenig zurückzuhalten, damit sich der erste Kulminationspunkt (ab Takt 33) in strahlender Ruhe entfalten kann. Kommt die Reprise haarscharf im ersten Zeitmaß und nicht rascher, als der Anfang war, wieder, so wirkt sie ungemein schön. Die „delicato-Stelle" vor der Koda rate ich, als ein streng im Tempo ausgeführtes glissando zu machen. Das wirkt ungemein reizvoll.
Das Trainieren der Etude empfehle ich, auf starke-leichte Hämmerchen, fallende Fingerstaccati einzustellen. Eine besonders günstige Trainingsart ist das Üben der rechten Hand mit verschiedenen rhythmischen Betonungen. — Erst wenn die rechte Hand funktioniert, sollte man die linke hinzuziehen. Übt man die Etude zu früh mit beiden Händen, so schleichen sich leicht Unebenheiten ein, die nachher schwer auszumerzen sind.
Die Pedalisierung empfehle ich folgendermaßen:



Denjenigen Spielern, die bei dieser Etude doch ein besonders scharfes Tempo vorziehen sollten, rate ich, das Werk fast ohne Pedal zu spielen. (Siehe die diesbezügliche Fußnote in meiner Chopin-Ausgabe der Edition Peters.)

6. es-moll
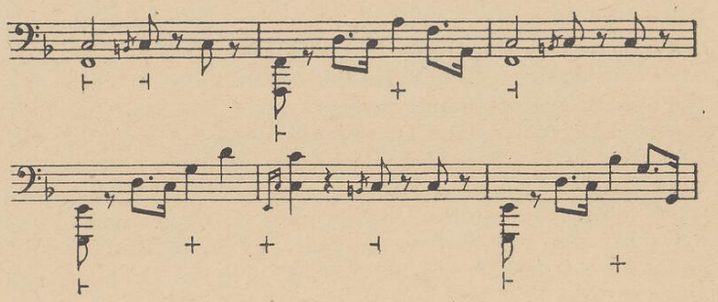
Es ist schade, daß man diese herrliche Etude so selten in Konzerten hört. Der Charakter dieses Werkes ist für op. 10 überraschend reif. Diese Stimmung finden wir bei den Préludes sonst erst viel später. Wie ergreifend ist doch die Deklamation der heruntersteigenden Sechzehntel mit dem darauf folgenden Fes der rechten Hand! Auch bei dieser Etude möchte ich die Spieler vor einer Übertreibung des Ausdruckes warnen. Die Melodie an sich ist schon so ergreifend schön, daß ein Pianist sich keine Mühe machen sollte, sie womöglich noch schöner zu gestalten. Man braucht nur schlicht und einfach zu empfinden, dann gestaltet sich das Werk von selbst. — In der linken Hand sollte man „nicht angehobene Finger, mäßiges legato" (siehe mein Buch) anwenden. Gehen die Sechzehntelfiguren nachher in die rechte Hand über, wo sie mit der Kantilene zusammengespielt werden, so heißt es, das Gewicht der Hand gut auszubalancieren. Die kantilenespielenden Finger müssen schwerer sein als die, welche die Sechzehntelfiguren spielen.

7. C-dur

Bei dieser Etude hat mir einmal mein Lehrer Heinrich Barth den Rat gegeben, die Hand so einzurichten, daß sie die Bewegung eines Seifenschaum schlagenden Barbiers vollführt. Ich habe den Rat fleißig befolgt, ohne dadurch mein Ziel zu erreichen. Einige Jahre später nahm ich mir die Etude noch einmal vor. Dem Busonischen Ratschlag folgend, man solle erst über die Ursache des Mißlingens nachdenken und den Primäraffekt erforschen, bevor man mit dem Üben beginne, dachte ich auch diesen Fall durch und kam zu dem Ergebnis, daß die völlige Entspannung, die bei dem Barthschen Rat bis über die Grundgelenke ging, an dem Mißlingen des Unternehmens schuld war. Ich suchte weiter und fand folgende Lösung: Man muß sich die Hand als einen neuen Gummischläger vorstellen. Ich betone das Wort: neu, denn darin liegt der Kern der Sache. Ist der Gummi noch frisch und elastisch, so ist der Gummischläger als Waffe gefährlich. Im ausgeleierten Zustande verliert die Waffe die Wirksamkeit. So fand ich das Primäre: die Hand muß im Handgelenk wie ein neuer Gummiknüppel wirken. Sie springt elastisch, jedoch kurz; die Fingerspitzen sind fixiert, der Arm sonst völlig entspannt. So erreichte ich bei dieser Etude mein Ziel. Bei dieser Spielweise ermüdet die Hand nicht, und das Werk klingt durchaus gut.

8. F-dur

Bei der F-dur-Etude möchte ich meine Ratschläge von der Gesdur-Etude wiederholen. 1. Es ist nur Allegro und nicht Presto vorgeschrieben, wenn auch veloce. 2. Es ist notwendig, recht lange mit der rechten Hand allein zu trainieren und starke Hämmerchen, fallende Fingerstaccati, verschiedene Rhythmisierungen, ja sogar abgestoßene staccati zu versuchen (der Finger liegt auf der Taste, stößt die Taste ab und fällt entspannt auf die Taste zurück). 3. Die linke Hand führt, indem sie den Rhythmus hervorhebt und von der rechten Hand sich umspielen läßt. 4. Erst allmählich ist das Tempo zu beschleunigen, bis die deutliche veloce-Bewegung erreicht ist. Und spielt man die Etude öffentlich, muß man immer das Empfinden haben: ich könnte sie noch rascher bewältigen, ich tue es aber nicht, ich lasse eine gewisse Kraftreserve im Hintergrund. 5. Man muß sparsam im Pedalgebrauch sein, damit man sich an den Klangmassen nicht berauscht und dadurch die Möglichkeiten einer Klangsteigerung falsch disponiert. Ich pedalisiere die Etude folgendermaßen:



9. f-moll

Auch diese Etude in ihrer dämonischen Dramatik könnte schon in die Nähe der Schaffensperiode der Préludes gestellt werden. Wie unheimlich wirken die Portamenti der Kantilene! Aber gleich zeigt sich bei dem Versuch, die Dramatik zu gestalten, die Gefahr, daß der Ton etwas hart klingen könnte. So möchte ich empfehlen, die Steigerungen der Linie dadurch zu erstreben, daß man das Handgelenk mit zunehmender Steigerung immer höher

anhebt. Ich verweise hier wieder auf mein Buch „ABC des Klavierspielers", wo ich einen Unterschied zwischen den „halben staccati" mit tief- und hochstehendem Handgelenk festlege. Bei tiefstehendem Handgelenk kommt eine kleine Bewegung vom Ellenbogen aus; je höher das Handgelenk angehoben wird, desto größer wird die Bewegung bis zu einer weit vom ganzen Arm ausholenden Funktion. Operiert man mit diesen zwei Techniken geschickt, so ergeben sich großartige Möglichkeiten einer mühelosen Klangsteigerung, die bei dieser Etude sehr am Platze sind. — Sonst bietet das Stück kaum Schwierigkeiten, weder in musikalischer noch in manueller Hinsicht. Höchstens, daß bei kleinen Händen die mögliche Ermüdung der linken Hand zu beachten wäre. In einem solchen Falle rate ich, bei der linken Hand die Bewegungen möglichst klein zu halten.

Ebenfalls sparsam soll man in der linken Hand mit der Tongebung sein. Ich möchte hier an den Rat Hans v. Bülows erinnern, der zu predigen pflegte: siehst du ein crescendo, denke dir zunächst als Ausgangspunkt ein pianissimo. Beginnt man die Etude, die im ersten Takt mit piano bezeichnet ist, *in der linken Hand* pp und geht im 3. Takt (con forza) auf ein mf über, so spart man die Kraftanwendung eines ff in der linken Hand für die Takte, die mit appassionato bezeichnet sind. Die kluge Disposition der Klangentfaltung ermöglicht auch kleinen Händen das Spielen dieser Etude ohne Gefahr für die linke Hand. Dieselbe Disposition erfordert auch die Bezeichnung „molto agitato". Wenn der Spieler von Anfang an zu sehr drängt, verlassen ihn die Kräfte vor der großen Steigerung. Man muß bei dieser Etude von Anfang an daran denken, daß immer wieder ein accelerando, immer wieder ein stretto auftaucht. Und darum muß man Kräfte sparen, damit man bis zum Ende frisch bleibt.

10. As-dur

Diese Etude bietet in technischer Hinsicht wenig Geheimnisse. Freilich haben kleine Hände gewisse Schwierigkeiten, um die Sextengänge auf die Dauer zu bewältigen, aber bei guter Entspannung, bei gleichzeitiger Fixierung der Fingerspitzen wird man mit der Zeit mit dieser Schwierigkeit fertig. Das Hauptpro-

blem dieser Etude liegt in der Befolgung der genauen Angaben der Phrasierung und Artikulation, die häufig von den Pianisten mit oder ohne Absicht übersehen werden. Und dabei bezeichnet Chopin gerade diese Etude äußerst genau. Erst laufen lange Bögen mit unterzeichneten kleinen Bögen. Er will damit sagen, daß man trotz kleiner Betonung der Einzelnoten doch an die großen Schwingungen der Kantilene denken muß. Nun wird die gleiche Phrase plötzlich staccato bezeichnet. Der E-dur-Teil folgt daraufhin ohne Bögen, Chopin schreibt aber darüber legatissimo. Das erscheint dem unerfahrenen Spieler als ein Widerspruch. Die Bezeichnung ist jedoch richtig. Hier erreicht die Etude ihren ersten Höhepunkt, der in pastoso-Tongebung vorgetragen werden muß. Zwei Takte vor dem As-dur-Teil steht piano, damit treten logischerweise wieder kleine Bögen auf. In der zweiten Hälfte des letzten Taktes enden die Bögen. Es ist schon richtig, denn von neuem beginnt eine kleine Steigerung der Linie. Zwei Takte vor dem zweiten E-dur sinkt die Phrase auf sotto voce und piano, und nun sind auch die Bögen wieder da, um in der zweiten Hälfte des letzten Taktes plötzlich zu einer Rundung zu gelangen. Und jetzt kommt die Überraschung: das pianissimo in E-dur wird plötzlich nicht mit kleinen Bögen versehen, ein Zeichen, daß Chopin hier mit einer Lockerung des legatissimo rechnet. Damit ist wieder eine neue Färbung gegeben. Zwei Takte vor As-dur abermals kurze Bögen, ein Takt keine, As-dur mit dem crescendo ohne Bögen, kurz vor dem Kulminationspunkt plötzlich Bögen über dem halben Takt, wieder der Halbtakt und der Kulminationspunkt ohne Bögen. Das heißt, der Spieler soll die kleinste Nuance der Bogenführung beachten, denn jede Schattierung ist in dem Werke genauestens vom Komponisten erstrebt und eingezeichnet. Beachtet man die Feinheiten der Phrasierung und der Färbung, so schillert dieses kleine „bijou“ in den edelsten Farben.
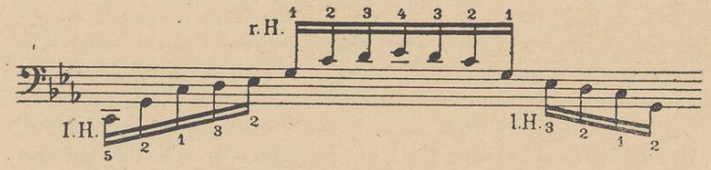
11. Es-dur

Auch bei dieser Etude ist m. E. nicht viel zu sagen. Hier entscheidet Geduld! Zunächst will das Werk, namentlich bei kleinen Händen, absolut nicht gelingen. Doch mit Zähigkeit kommt man weiter, und ist der Bann einmal gebrochen und stellt sich das rechte Muskelgefühl ein, dann gelingt diese Etude fast immer gut und glatt.
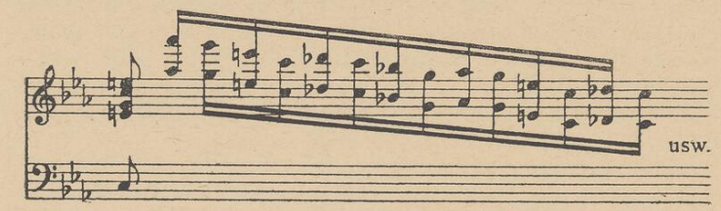
12. c-moll

Bekanntlich wurde diese Etude als erste komponiert, aber als letzte des Zyklus op. 10 herausgegeben. Chopin schrieb sie in Stuttgart auf der Reise von Wien nach Paris. In dieser Zeit brach der polnische Aufstand aus. Warschaus Vorort Praga fiel. Die Nachricht verbreitete sich schnell durch Europa. Chopin litt unter diesen Berichten nicht nur als ein guter polnischer Patriot, sondern auch aus rein persönlichen Gefühlen, aus Angst um das Schicksal seiner Eltern und Geschwister. So spiegelt dieses Werk seine Unruhe, seine damalige trostlose Gemütsverfassung wieder.
Wie schwer ist es für einen warm empfindenden Musiker, beim Training dieser Etude die für die Kleinarbeit so nötige Kühle und Selbstbeherrschung zu bewahren! Und doch muß man sich überwinden, sonst droht leicht die Gefahr der Überanstrengung der linken Hand. Daher empfehle ich dem Studierenden, die Etude in mehrere Teile zu zerlegen und sich zunächst auf die Einzelteile zu beschränken; diese ökonomische und psychologische Maßnahme wird sich bezahlt machen. „Starke Hämmerchen“ müssen lange Zeit angewendet werden, konsequent wie eine Maschine muß die linke Hand trainieren, immer und immer wieder. Die rechte Hand darf sich erst einschalten, wenn das richtige Muskelgefühl der linken absolut gesichert ist. Vorsicht beim Pedal! Man muß immer daran denken, daß zu viel Pedal den Spieler dynamisch berauscht. Und hat er sich einmal an den Klangmassen erhitzt und will die Linie noch weiter steigern, so überdrückt er die Figuren und bekommt entweder eine schmerzende Hand, oder er muß vor dem Schluß kapitulieren. Ich pedalisiere die Etude folgendermaßen:
1. und 2. Takt ohne Pedal
3. Takt auf 1 staccato-Pedal
4. Takt ohne Pedal
5. Takt auf 1
6.—10. Takt ohne
11. Takt auf 1 nehmen, 4 loslassen
12. Takt ohne
13. Takt 1—4
14. Takt ganz auf Pedal nehmen
15. Takt auf 1 wegnehmen, auf 2 neu treten, 3 wechseln
16. Takt 1 und 3 wechseln
17. Takt auf 1 wegnehmen, dann
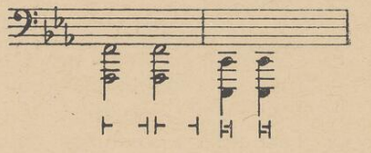
17.—26. Takt kein Pedal
27. Takt 1—3
28. Takt stacc.
29. Takt 1—4
30—33 simile
34. Takt auf 1 ein staccato-Pedal, auf 2 nehmen, 3 loslassen
35. Takt simile
36. Takt ohne Pedal,
37. Takt ganzer Takt Pedal
38. Takt auf 1 wechseln, auf 3 loslassen.
Wieder ist es notwendig, an den Ratschlag Bülows zu erinnern: Wenn du ein crescendo siehst, denke dir zunächst pp, auch wenn der Komponist nur p, ja sogar f bezeichnet.
Zum Schluß noch ein paar kleine Episodenratschläge:



ruhig mit beiden Händen spielen. Erstens klingt es besser, zweitens entlastet es für einen Augenblick die linke Hand. Den 3. und 4. Takt vor dem Schluß spielte Anton Rubinstein folgendermaßen:



Ich persönlich empfehle diese Lösung. Sie steigert ungemein das Appassionato der letzten Takte und sichert einen grandiosen Schluß. Die beiden letzten Takte sind folgendermaßen zu pedalisieren:
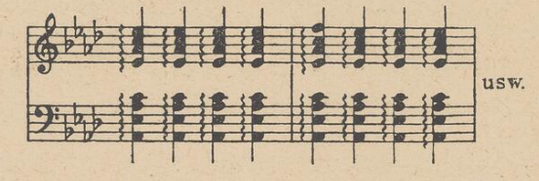


ETUDEN OPUS 25

1. As-dur

Manche Menschen nennen die Etude „Sternenregen". Ob diese Bezeichnung original oder in der nachromantischen Zeit, ähnlich wie die unglückselige Benennung der cis-moll-Sonate von Beethoven als „Mondschein-Sonate", entstanden ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Sie bleibt für alle Fälle fragwürdig und verführt den Spieler, ein Feuerwerk aufzuziehen, bei dem er in Gefahr gerät, die edle Melodieführung außer acht zu lassen. Daß aber Chopin auf eine ruhige, sanfte Melodieführung ausdrücklich hinweist, übersehen manche Pianisten. Das geht schon aus dem Unterschied der großen und kleinen Noten hervor, ferner aus der Bezeichnung „Allegro sostenuto" und aus den langatmigen Phrasierungsbögen. Beim Studium der Etude ist als erstes Klarheit über die Phrasierung anzustreben, um so mehr, als hier das rubato beachtet werden muß. Über das Chopinsche Tempo rubato ist mancher Spieler nicht genügend orientiert und versteht darunter unrhythmische Ungebundenheit. Das ist aber grundfalsch. Das Chopinsche Tempo rubato muß bei aller Freiheit doch die Rhythmik bewahren. Es muß, auf Orchesterverhältnisse übertragen, *absolut auszudirigieren sein.* Der Dirigent schlägt die einzelnen Zählzeiten zwar untereinander in geringer organischer Schwankung, aber ihre Summe muß wieder gleich sein. Ein so gestaltetes Tempo rubato wirkt nie maniriert, nie ungesund, nie (um mit Schumann zu reden) „wie der Gang eines Betrunkenen". Übertragen wir diesen Rat auf die As-dur-Etude, so müßte z. B. der Dirigent die ersten drei Takte „klein"schlagen, im vierten fängt er an, die Ausschläge länger auszudehnen, vergrößert sie noch durch den 5., 6., 7., 8. Takt, im 9. Takt ziehen sich gewissermaßen die Wände wieder zusammen, damit dann die Bewegung wieder neuen Anlauf nehmen kann. Und ähnlich verfährt man auch weiterhin mit dem Werk. Das Tempo rubato spielt um die eigene Achse wie eine Waage, frei und doch rhythmisch ausbalanciert. Maß halten sei jedoch hier das erste
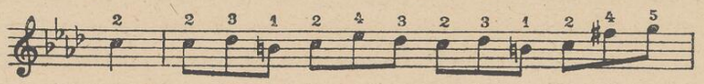
Gebot! Daher empfehle ich die Etude zunächst arpeggiert zu spielen:



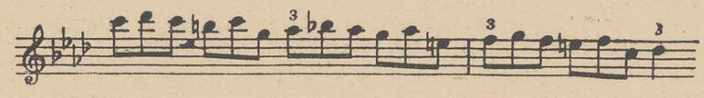
Übersieht der Spieler diesen Ablauf richtig, so ergibt sich mit Leichtigkeit auch bei vollständiger Wiedergabe das richtige Bild.

2. f-moll

In einem Anfall von guter Laune sagte Chopin einmal, die Etude gleiche der Maria Wodzińska: sie sei schön und glitzernd, aber es stehe nichts dahinter. Dieses Scherzwort kennzeichnet die Stimmung der kleinen Köstlichkeit. Die Etude muß so zärtlich wie möglich gespielt werden. Der Spieler darf nicht vergessen, daß Chopin die schöne Maria als junger Mensch geliebt hatte, er wollte sie heiraten. Die Liebe muß wohl nicht allzu tief gewesen sein, denn Chopin „starb nicht an gebrochenem Herzen", als er erfuhr, daß das schöne Mädchen dem Drang seiner Familie nachgegeben und einen reichen Grafen dem jungen Musiker vorgezogen habe. Das oben zitierte scherzhafte Wort, das ich aus mündlicher Überlieferung kenne, scheint dies zu bestätigen. Vielleicht hat der Leser die Gelegenheit, in einer Chopin-Biographie ein gutes Bild der schönen Wodzińska zu finden. Ihre fast zerbrechliche Schönheit muß auf die Etude übertragen werden. Nur ein einziges Mal in der Etude schreibt Chopin ein f vor. Und auch dieses forte muß so „schlank" wie möglich gestaltet werden. Sonst „flüstert" die Etude. Die crescendi werden mit Pedal vorsichtig wie ein Tupfer aufgetragen. So gespielt, klingt das Werk ungemein reizvoll.
Trainieren muß man die Etude mit starken Hämmerchen. Ist das Muskelgefühl da, so verkleinert man allmählich die Tongebung, geht auf fallende Fingerstaccati über und erst dann allmählich auf leichte Hämmerchen mit minimalem Anheben der Finger. Als Fingersatz rate ich aus Erfahrung dringend zu folgendem:
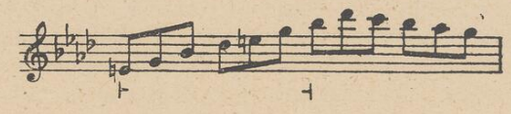


4. Takt:
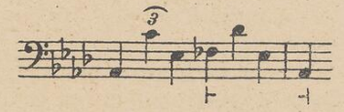


Das Pedal soll bei dieser Etude äußerst sparsam angewendet werden. Erste 6 Takte kein Pedal.

Der 7. Takt:
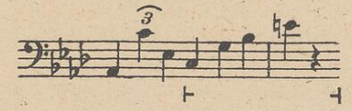


Und wieder 8.—15. Takt ohne Pedal.

16. Takt:
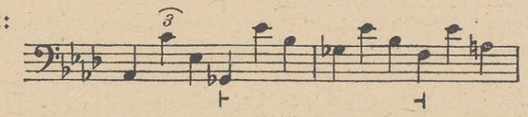


17. Takt simile.

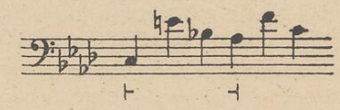
18. und 19. Takt:



37. und 38. Takt:
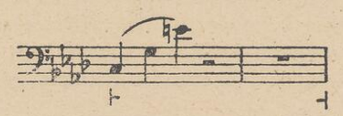


45. Takt:



46. Takt ohne Pedal.
47. und 48. Takt wie 44.

49. und 50. Takt:



Die Etude erfordert anfänglich ein sehr geduldiges Training. Immer und immer schleichen sich Spannungen ein. Da heißt es: sofort das Tempo verlangsamen! Jede Spannung verwischt das klare Bild. Und absolute Klarheit ist bei dieser Etude eine conditio sine qua non. Die geduldige Vorbereitung wird ihre Früchte tragen.

3. F-dur

Die F-dur-Etude hat weder musikalische noch technische Probleme, wenn sie auch nicht als leicht zu bezeichnen ist. Langsam und geduldig trainiert, bringt sie den Spieler in kurzer Zeit ans Ziel.

4. a-moll

Die erste Bedingung beim Umwerben der a-moll-Etude ist die Sorge um die linke Hand. Heinrich Barth hat mir seinerzeit den ausgezeichneten Rat erteilt, die Etude, *ohne auf die Hand oder auf die Tasten zu sehen,* so lange mit der Linken zu trainieren, bis die Hand unfehlbar funktioniert. Es ist selbstverständlich, daß man zu Anfang oft daneben trifft. Das schadet aber nichts. Die ungeduldigen Spieler verweise ich auf das übliche Blind-Üben der Schreibmaschinisten, die im Unterricht auch nicht auf die Tasten der Maschine sehen dürfen und mit der Zeit doch fehlerlos und gleichzeitig auf ein Stenogramm blickend schreiben. Als zweite Schwierigkeit kommt hinzu, daß die meisten Spieler bald der Kleinfingerballen der linken Hand schmerzt. Tritt das ein, so muß das Tempo ungefähr um das Dreifache verlangsamt und pp geübt werden. Ruht sich die Hand dabei aus, so kann man wieder zum mf und dem schnelleren Tempo zurückkehren. Sollte dies nicht genügen, so muß natürlich für ein paar Minuten das Training unterbrochen werden, bis das Unbehagen absolut abgeebbt ist. Nach einigen Tagen vorsichtigen Trainings verspürt man meistens keine Ermüdung mehr und kann weiterhin getrost auf „blinde Treffsicherheit" hin üben. — Bei der rechten Hand möchte ich die Spieler vor dem allzu häufigen stummen Wechseln des Fingers auf der Taste warnen. Dieser Wechsel ist in den meisten Ausgaben verzeichnet. Man war dadurch bemüht, die eingezeichneten Bindebögen genauestens zu befolgen. Was nutzt

aber das Streben nach einer genauen Bindung mit den Fingern, wenn die Sauberkeit der Melodieführung darunter leidet? Ich schlage deswegen vor, die Bindung mit dem Pedal durchzuführen. Da ich die Etude so gut wie ohne Pedal zu spielen empfehle, bindet ein plötzlich einsetzendes Pedal nicht minder gut als die Finger. Die staccato-secco-Stellen werden auf alle Fälle ohne Pedal gespielt, höchstens, daß man z. B. im 8. Takt auf das letzte tiefe E im Baß ein kurzes Pedal nimmt. Demgegenüber empfehle ich, eine unbequeme Bindung ruhig mit dem Pedalwechsel auszuführen. Geschickt angewendet, verwischt es die Linie auf keinen Fall.

5. e-moll

Auch diese Etude, ähnlich wie die in f-moll, bietet dem Spieler keine Probleme. Lediglich in dem E-dur-Teil möchte ich vor dem Überromantisieren der herrlichen Kantilene warnen. Ähnlich wie bei der E-dur-Etude op. 10 entscheidet hier die Schlichtheit der Linienführung. Man darf nicht in den Fehler des falsch verstandenen Tempo rubato verfallen! Die Melodie muß wie eine Cello-Kantilene schlicht und einfach vorgetragen werden, die rechte Hand umspielt möglichst rhythmisch die linke Hand. So heben sich die beiden Ecksätze mit ihrer scherzando-Stimmung wunderbar ab, und um so überraschender ist der dämonische Schluß.
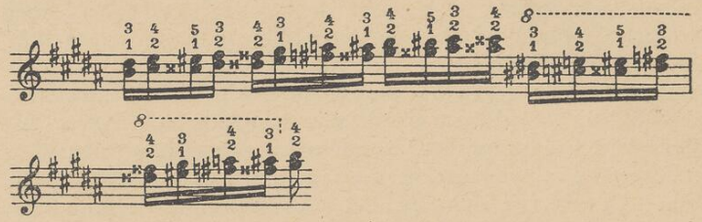
6. gis-moll (Terzen-Etude)

Als junger Mensch hatte ich Gelegenheit, Leopold Godowsky zu hören, wie er als eine seiner zahlreichen Zugaben die Terzen-Etude in einem rasenden Tempo zunächst mit der Rechten, dann mit der Linken spielte. So frappierend die Leistung vom technischen Standpunkt aus gesehen war, so traurig stimmte sie mich. Schon damals empfand ich diese Art von Akrobatik auf Kosten eines kostbaren Kunstwerkes als Blasphemie, die nicht zu entschuldigen war. Später hatte ich Gelegenheit, von einem Godowsky-Schüler noch andere Studien über Chopin-Etuden zu hören, z. B. das Gegeneinanderspiel zweier Etuden und ähnlichen Unsinn. Wozu tat man das damals? Das Konzertleben blühte auch ohne solche Freveltaten, und wollte man schon unbedingt impo-

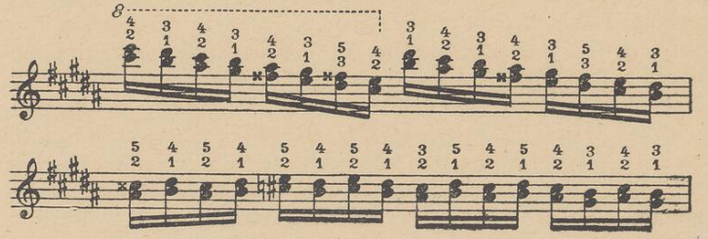
nieren und glänzen, so konnte man sich ja selber irgendwelche halsbrecherische Kompositionen bauen. Der Zweck wäre erreicht worden, ohne daß man sich an den schöpferischen Werken versündigt hätte. Es würde doch keinem ernsten Bildhauer beispielsweise einfallen, die Venus von Milo in einer Miniaturausgabe in eine alte Weinflasche einzubauen. Jeder vernünftige Plastiker würde sagen: meine Zeit ist zu kostbar, ich habe besseres zu tun. — Man könnte einwenden: Liszt hat auch Schubert-Lieder, die Tannhäuser-Ouvertüre, ja sogar Bachsche Orgelfugen für Klavier bearbeitet. Das war aber etwas ganz anderes. In der Lisztschen Zeit mußte man das Publikum für ernste Werke erst anwerben und erziehen, und darum heiligte der Zweck die Mittel. Auf diese Weise brachte Liszt manch unsterbliches Werk zu einer Renaissance, oder er machte es erst so populär, daß es zum Allgemeingut wurde. Das war jedoch bei den Godowskyschen Transkriptionen nie der Fall, sie waren Zirkusleistungen, unwürdig eines sonst so bedeutenden Pianisten. — Wenn ich dieses Beispiel hier besonders anführe, so tue ich es, um die jungen Leute zu warnen, in den Godowskyschen Fehler zu verfallen. Ich hatte seinerzeit Gelegenheit, im Rundfunk den Warschauer Chopin-Wettbewerb zu hören. Die zwölf Laureaten spielten das e- oder das f-moll-Konzert. Vom Chopinschen Geist war dabei leider wenig zu spüren. Einer spielte schneller, einer gottloser als der andere. Ich war erstaunt, daß die Herren der Jury, in der manch namhafter Musiker saß, diese „Interpretationen" überhaupt ertragen konnten, und wunderte mich, daß sich niemand fand, um „das Gesindel aus dem Kunsttempel zu jagen". Mit Freude las ich einige Zeit darauf einen Artikel des großen Chopin-Spielers Alexander Michałowski, der mit meiner Meinung fast wörtlich übereinstimmte. Das beruhigte mich, denn ich fand bestätigt, daß nicht ich irrte, sondern die meisten Spieler und auch ihre Kunstrichter. Eine zweite Bestätigung der Richtigkeit meiner Auffassung erlebte ich um dieselbe Zeit. Ich veranlaßte meinen Schüler Josef Wagner, der bei diesem Wettbewerb durch die Schlichtheit und Vornehmheit seiner Leistung besonders auffiel und einen Preis davontrug, Michałowski sein Programm vorzuspielen und ihn noch um die letzte Kontrolle zu bitten. Mit Freude hörte ich, daß Michałowski mit meiner und Wagners Auffassung restlos zufrieden war. Der Altmeister spielte daraufhin meinem Schüler einige Chopin-Werke vor, u. a. auch die Terzen-Etude. Wagner war gleich mir von der Auffassung Michałowskis begeistert, und ich hoffe nur, daß dieser hochbegabte Pianist, der dann in Amerika seinen Weg gemacht hat, von diesem Vorspielen vor dem größten Chopin-Interpreten sein ganzes Leben lang zehren wird. Wie duftig und rankenhaft, einer Brüsseler Spitze gleich, erklang unter Michałowskis Fingern diese seltsame Etude. Nichts war dabei auf Effekt berechnet, und vielleicht gerade deswegen war die Leistung von niemand übertroffen worden. Michałowski spielte aber die Etude nicht Presto, wie die Spieler es meistens tun, sondern im vorgeschriebenen Allegro. Er ging in dynamischer Hinsicht nie über das vorgeschriebene f hinaus. Die eingezeichneten Crescendi und Diminuendi waren nur angedeutet. So entstand dieser Zauber, den ich schon bei der a-moll-Etude op. 10 als typisch erwähnte. Michałowski sagte Wagner, daß er an diesem Werk 6 Jahre geübt habe, bevor er sich entschließen konnte, es zum ersten Male öffentlich zu spielen. Das ist Achtung vor einem Kunstwerk! Mit dieser Einstellung wird man nicht nur bei der Terzen-Etude, sondern überhaupt zum Meister.

Nach dieser allgemeinen Beleuchtung noch einige praktische Ratschläge! Als das Wichtigste ist folgendes zu beachten: Der Spieler muß das Gefühl haben, daß sein Arm um so entspannter wird, je höher der Terzengang klettert. In 99% Fällen beobachtete ich bei meinen Schülern aber genau das Gegenteil. Das ist gefährlich, denn schleicht sich auch nur die geringste Spannung in den Arm ein, so ist es um die Etude geschehen. Diese oben geforderte Entspannung muß sich im Schultergelenk abspielen. Je höher der Terzengang klettert, desto mehr muß sich das Schulterblatt senken. Das ist das Geheimnis beim Spielen dieser Etude; man darf natürlich nicht in den gegenteiligen Fehler einer übertriebenen Lockerung, die sich bis über die Grundgelenke, also bis in die Fingerspitzen erstreckt, verfallen. Dann sprechen nämlich nicht alle Terzen an. Die Fingerspitzen bzw. die Finger muß man fixieren, sonst verflüchtigt sich die Aktivität der Tongebung, und einzelne Töne sprechen nicht an. — Besondere Aufmerksamkeit möchte ich in der Wahl des Fingersatzes empfehlen. Man sollte keinenfalls mit dem Fingersatz $\begin{smallmatrix}1&2\\3&4\end{smallmatrix}$ beginnen, um erst, wie es in manchen Ausgaben steht, im 3. Takt auf den einzig möglichen Fingersatz $\begin{smallmatrix}4&5\\1&2\end{smallmatrix}$ überzugehen. Durch das Wechseln des Fingersatzes beobachtete ich zu oft bereits in den ersten Takten eine Ent-
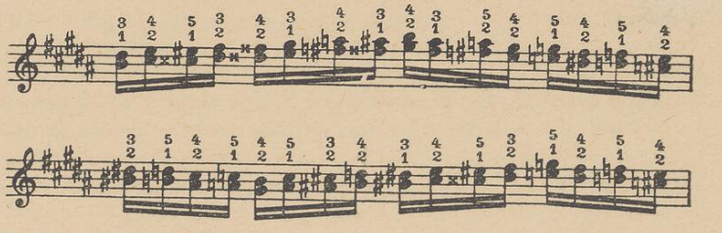
gleisung. Kommt der chromatische Lauf nach oben, so empfehle ich folgenden Fingersatz:
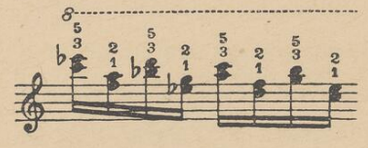


Er schaltet das zweimalige Wiederholen des Daumens nacheinander aus und erzeugt eine vollkommene Bindung. Im 11. und 12. Takt rate ich zu folgendem Fingersatz:



Im 17. und 18. Takt logischerweise:
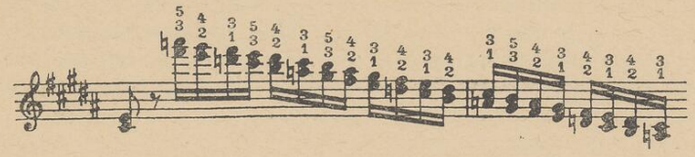


Im 29. und 30. Takt:
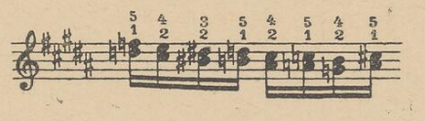


auch wenn es im ersten Augenblick unbequem erscheint. Auf die Dauer ist dieser Fingersatz sicherer, da er unkomplizierter ist.
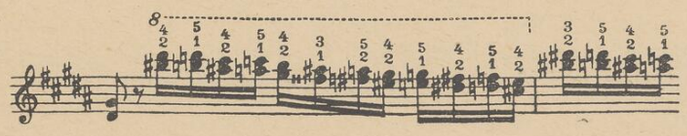
Nach der Rückkehr der gis-moll-Stelle im Takt 13 und 14:



Im Takt 18:



Takt 23:



Ich pflege die Etude folgendermaßen zu pedalisieren:
Erste 4 Takte ohne Pedal,
den 5. Takt auf 1 nehmen, 2 loslassen,
6. Takt: 1 nehmen, 2 loslassen,
7., 8. Takt wieder ohne Pedal,
9. Takt wie der 5.,
10. Takt wie 6,
11. Takt auf 1 nehmen, 2 loslassen,
12. Takt ohne, oder auf 1 nehmen, 2 loslassen,
13. Takt wie der 11.,
14. Takt 1 nehmen, 2 loslassen, 3 nehmen, 4 loslassen,
15. Takt auf 1 nehmen, 3 wechseln, 4 wechseln,
16. Takt wechseln und den ganzen Takt durchhalten,
17., 18. Takt ohne Pedal.

7. cis-moll

Auch diese Etude habe ich einmal als Bearbeitung gehört, und zwar für Cello. Diese Übertragung gefiel mir sehr gut, sie klingt auf dem Cello fast so schön wie im Original. Und trotzdem kann man bei ihr das Klaviermäßige dieser Etude nicht ver-

gessen. Die große Steigerung z. B. in der Mitte des Werkes, die bis zum fff führt, klingt auf dem Cello lange nicht so grollend und titanisch wie auf dem Klavier. Das Variable des pianistischen Anschlages mit dem Wechsel der „nicht angehobenen Finger" und der „Hämmerchen", Pedalfeinheiten usw., das alles ist auf dem Cello nicht zu erreichen. Dafür ist das vibrato des Streichinstrumentes, um das wir Pianisten die Streicher immer beneiden, nicht zu ersetzen. — So bleibt die Frage, ob in diesem Falle eine Transskription zu entschuldigen oder abzulehnen ist, offen. Die Pianisten sollten sich m. E. jedoch in acht nehmen, die Etude allzu cellomäßig zu empfinden. Eine solche Suggestion erzeugt leicht Sentimentalitäten, Süßlichkeiten, die das klare Bild des Werkes trüben. Je klarer und schlichter die Melodielinie verläuft, desto schöner wirkt sie. Wie oben erwähnt, bringen der variable Anschlag, die Verlagerung der Gewichtsverteilung und Pedalfeinheiten die Schlichtheit des Werkes ans Licht. Das, was ich über die E-dur-Etude op. 10 sagte, gilt auch hier.

8. Des-dur (Sexten-Etude)

Bei dieser Etude empfehle ich, meinen Rat für die Terzen-Etude zu befolgen. Auch hier heißt es, den ganzen Arm restlos entspannen, die Fingerspitzen jedoch fixieren. Auch hier gilt die Anmerkung: steigt die Linie der chromatischen Gänge nach oben, muß der Spieler die Empfindung haben, daß im gleichen Maße die Entspannung des Oberarmes zunimmt und die Schulterblätter herabfallen. Befolgt man diese Voraussetzung nicht, so ermüdet man, und es stellt sich ein schmerzendes Gefühl in der Hand ein. Besondere Sorgfalt erfordert auch hier der Fingersatz. Ich gehe von dem Standpunkt aus, daß bei den Sexten der rechten Hand die Bindung der oberen Noten wichtiger ist als die Bindung der unteren. Daher bevorzuge ich folgenden Fingersatz:



Ich glaube, damit nicht gegen die Intentionen des Komponisten zu verstoßen, und nehme an, daß der in den Ausgaben üblich gedruckte Fingersatz nicht von Chopin stammt. — Freilich muß

man, um den Daumen für die nächste Lage frei zu machen, an manchen Stellen kurz atmen. Ein solcher winziger „Sospir", um mit Leopold Mozart zu reden, wird jedoch nur an den Stellen angewandt, an denen ein neuer Bogen beginnt, und man muß selbstverständlich bei der Anwendung des Atems die nötige Geschicklichkeit aufbringen.
Die Vermeidung jeder unnötigen Bewegung ist gerade bei dieser Etude höchstes und wichtigstes Gebot. Ich warne ausdrücklich vor den leider so „beliebten" und so falsch verstandenen „Schwimmbewegungen" übertriebener „Breithauptianer"! Diese Schwimmbewegungen, wie ich sie nenne, sind ausgezeichnet als Übungen bei verkrampften Spielern, also gewissermaßen als Theorie, sie sind aber absolut fehl am Platze in der Praxis, wo es darauf ankommt, jede „Kalorie" zu sparen.

9. Ges-dur

Die Hauptbedingung für das Studium dieser Etude ist die richtige Wiedergabe der Linie. Wie oft habe ich bei den Studierenden beobachtet, daß sie aus Versehen die Linie folgendermaßen empfinden:



Das ist grundfalsch. Die Linie geht so:



Deswegen empfehle ich, die Etude zunächst ohne die Oktave zu üben. Erst wenn sich der Wille und die Hand des Spielers auf diese Linienführung eingestellt haben, darf die Oktave dazu genommen werden.
Nun ein Zweites: das Tempo. Es steht kein Presto, lediglich ein Assai allegro vorgezeichnet. Wird das entzückende Werk überhetzt gespielt, verliert es seinen charmanten Humor. Und gerade er ist m. E. das Merkmal dieser Etude. Auch die Appassionatostelle muß in überschäumender Laune gespielt werden. Daher möchte ich an dieser Stelle eine nur kleine Dehnung (rubato) vorschlagen. Auf keinen Fall darf man, wie das so üblich ist, die C-Oktave der rechten Hand oder die untere Oktave auseinander

schlagen! Das sind unnötige Mätzchen, die für meinen Geschmack leicht unkultiviert wirken.
Und sind wir schon einmal bei der Erörterung von Geschmacksentgleisungen, so möchte ich dringend warnen, am Schluß der Etude das tiefe Ges noch einmal anzuschlagen. Ich habe ein
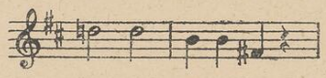


Konzert Paderewskis erlebt, in dem der sonst so große Meister diese unverständliche Geschmacklosigkeit beging. Eine Erklärung dafür fand ich einige Jahre später, als Paderewski bei Phonolaaufnahmen in der As-dur-Polonäse einen anderen Akkord spielte, als er bei Chopin verzeichnet steht. Damals hatte der Komponist Franz Brzeziński den Mut, den „König der Pianisten" auf den Fehler aufmerksam zu machen. Paderewski war über sein Versehen aufrichtig entsetzt, kontrollierte sofort das Notenbild und sagte lächelnd: so spiele ich den Akkord seit 20 Jahren, warum sagt mir kein Mensch, daß ich hier einen Fehler mache. — Er spielte daraufhin die Aufnahme noch einmal. Ich bin fest davon überzeugt, daß Paderewski, der bekanntlich leider sehr viel auswendig übte, auch bei dieser Etude wohl irgendeinmal aus Versehen den Ton gegriffen und von da ab immer wieder gespielt hat. Kein Mensch wagte es, ihn darauf aufmerksam zu machen, und die übereifrigen Anhänger machten ihm sogar den Fehler aus Begeisterung nach. So verpflanzte sich dieser merkwürdige Fehler, den ich oft in Konzerten beobachtete, von einem Spieler auf den anderen und ist zu einer richtigen „Tradition" geworden. Dabei ist er ein Unsinn. Chopin hatte freilich für einmal komponierte Werke häufig kein Interesse mehr und bezeichnete sie dann mangelhaft. Diese unzureichenden Vorschriften beziehen sich jedoch *nur* auf dynamische Zeichen, nicht auf die Noten. In dieser Hinsicht ist von ihm *nie* ein Fehler übersehen worden. Man darf also mit Bestimmtheit sagen: hätte Chopin das tiefe Ges als Schluß gewollt, so hätte er es ganz bestimmt eingezeichnet. Außerdem braucht man nur den Schluß kritisch und aufmerksam anzusehen, dann wird man erkennen, daß gerade dieser Schluß ohne das schwere tiefe Ges leicht und witzig und ein besonders entzückender Zug des Werkes ist.

Technisch ist die Etude gefährlich. Ich habe manchmal Spieler gesprochen, die beim Training unangenehme, schmerzvolle Störungen in der Muskulatur hatten. Deswegen möchte ich dringend empfehlen, bei dieser Etude meinen alten Rat: gut Ding will Weile haben, zu befolgen. Man muß sich für diese Etude recht viel Zeit gönnen. Das Erarbeiten fängt in einem *mehr als mäßigen Tempo* an, in einem Zeitmaß, bei dem man ohne die geringsten Beschwerden die Etude durchhält. Ganz allmählich beschleunigt man ihren Pulsschlag, bis sich nach einigen Wochen das richtige Tempo einstellt. Daher heißt es, nicht eher das Werk öffentlich spielen, bevor man das Empfinden hat: ich könnte die Etude noch rascher nehmen, und zwar 3—4 mal nacheinander, ohne zu pausieren. Hat man es so weit gebracht, so macht sie Freude und verliert ihre Gefährlichkeit.

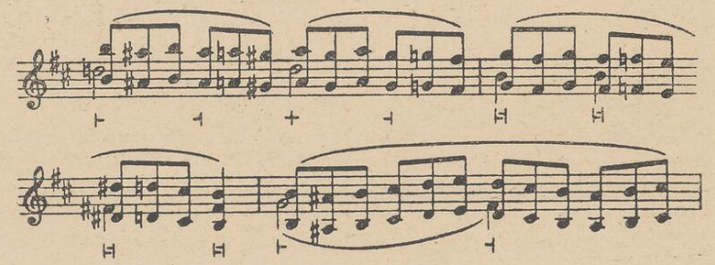
10. h-moll (Oktaven-Etude)

Nach einer Reihe von zierlichen Etuden kommt nun wieder das dramatische Element zum Vorschein. Grollend schleichen die Oktavengänge, bis im 5. Takt in die Oktave hinein, ein markantes Thema poltert daher. Die Stimmung steigert sich, aus den Parralleloktaven entwickeln sich dissonierende Oktavengänge, die Klangmassen werden immer gewaltiger, bis sie im vor- und im letzten Takt vor der H-dur-Stelle ihren Höhepunkt erreichen. Aber auch die H-dur-Stelle bringt die seelische Entspannung nicht. Aus dem scheinbar ruhigen Anfang entwickelt sich bald eine Unruhe, ein Kampf mit dem Schicksal. Die Linie wird immer aufgeregter, unruhiger, und schon vor der Rückkehr der h-moll-Stelle bricht von neuem der Sturm los. Die fünf letzten Takte, forte possibile, bringen eine schier unmenschliche Steigerung. Ob der unglückselige Breslauer Kritiker, von dem im Vorwort die Rede war, diese Etude je erlebt hat? Ich bezweifle es, sonst hätte er von einem „Salon-Komponisten" nicht reden können. In diesem Werk, wie auch in den letzten beiden Etuden, erleben wir nun den gigantischen Chopin der Sonaten, Balladen, Polonaisen. Wie ein Schlachtenmaler entwickelt er hier Riesenbilder al fresco. Hier gibt es keine „bijous" mehr, hier ertönen Kampffanfaren: eine bei Chopins Vaterlandsliebe verständliche Stimmung. Hier durchbraust der Schlachtruf eines Mächtigen die Welt und verkündet das Schicksal seines Vaterlandes.
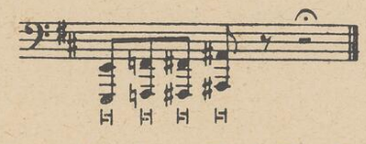
Je wuchtiger, je dramatischer das Werk gestaltet wird, desto größer wird die Wirkung beim Zuhörer sein. Um aber das Mächtige zur Steigerung zu bringen und nicht vorzeitig zu erlahmen, heißt es, hier mit den physischen Kräften hauszuhalten. So rate ich den jungen Spielern, die Etude nicht im vorgeschriebenen p, sondern in pp auf dem Dämpfer zu beginnen. Den 5. Takt reduziert man auf ein grollendes mf, das erste ff auf ein f, das fff vor der H-dur-Stelle auf ein hartes ff. Das dreifache fff spart man sich bis zu den letzten sechs Takten auf. Hier gehen die Handgelenke immer und immer höher, um das Gewicht der Hände nach unten zu lenken. Dadurch entsteht erst die restlose Ausnutzung der gewechselten Pedale, um durch volle Entfaltung der Kombinationstöne die dämonische Stimmung zur rechten Entwicklung zu bringen. Die drei letzten Akkorde schlägt man nicht von oben an, sondern geht von den Tasten aus und entfaltet so das ganze Gewicht der Arme. Bei dem Herausheben des Themas



empfiehlt es sich, auch mit der begleitenden Oktave etwas zu zögern. — Bei der ganzen Etude bevorzuge ich das mehr oder weniger hochstehende Handgelenk. Erstens klingt es besser, zweitens schont es die Hände. Aus dem gleichen Grunde möchte ich in der H-dur-Stelle ebenfalls den in fast allen Ausgaben vorgeschriebenen Wechsel der Finger auf der Taste $\overset{4}{5}$ $\overset{3}{5}$ $\overset{4}{5}$ vermeiden. Das Pedal des modernen Flügels bindet ohnedies anders und ausgiebiger als das des Chopinschen Flügels. Und sind wir schon bei der Pedalfrage, so darf ich raten, auch hier ökonomisch vorzugehen. Die ersten vier Takte ohne Pedal, dann



Den letzten Takt vor H-dur:
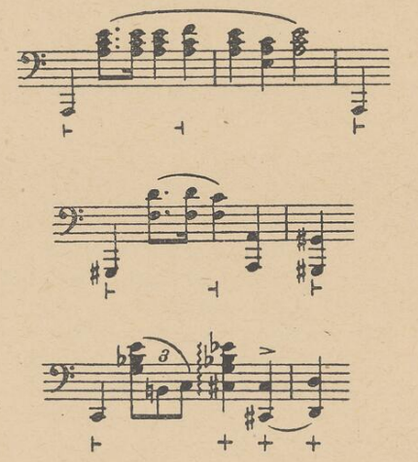


Bei dieser Etude, wie auch bei manch anderem Werk Chopins, fragte ich mich oft: wie klangen diese gewaltigen Werke auf dem damaligen Instrument? Die einzige Antwort fand ich in der Vermutung, daß Chopin, ähnlich wie Bach, manches Werk an seinem Schreibtisch niedergeschrieben haben wird, ohne dabei das Klavier zu berühren. Und probierte er es dann auf dem vorhandenen Instrument, so wird ihn vermutlich dieselbe rastlose Unlust befallen haben wie Bach. Wir brauchen nur an den Streit Bachs mit Silbermann zu denken. Die Genies haben einfach manches Werk ohne Rücksicht auf die „elenden" Instrumente ihrer Zeit (vgl. Beethovens mürrischen Ausspruch über Schuppanzighs „elende Geige") in traumsicherer Vorahnung unserer modernen Flügel geschaffen. Erst unsere heutigen Instrumente geben auch den Chopinschen Werken die nötige Resonanz und Kraft. Die modernen Instrumentenbauer haben diese Klangwerkzeuge aus dem Phantasieland unserer Meister in den irdischen Konzertsaal herabgezaubert.

11. a-moll

Man nennt dieses Stück, ähnlich wie op. 10 Nr. 12, wohl wegen der Andeutung einer im p und als Echo im pp gestalteten Fanfareneinleitung „die Revolutionsetude". Auf diesen fernen oder unterdrückten Anruf bricht dann auch der Sturm los! Hier wie in der h-moll-Etude, herrscht die kämpferische Stimmung, nur daß sie hier im Gegensatz zu dort siegreich ist. Trotzdem möchte ich auch hier vor einem zu scharfen Tempo warnen. Chopin schreibt deutlich und unzweideutig nur Allegro, nichts schnelleres vor. Freilich Allegro con brio, aber das „con brio" beschleunigt den Begriff des Allegro nicht, sondern kennzeichnet lediglich die feurige Stimmung. Mir bleibt die Interpretation dieser Etude durch Heinrich Barth unvergeßlich. So wie er diese Etude spielte, hat sie wohl bisher noch niemand gestaltet. Kristallklar, kaum pedalisierend, entstand das Werk unter seinen Händen in einer so gemessenen, stolzen Sieghaftigkeit, daß uns Zuhörern erst damals dieser großartige Optimismus klar wurde.

Man erkennt, daß nicht das Tempo, sondern der Rhythmus den Ausdruck entscheidet. Ich machte in meiner Konzertlaufbahn häufig die Erfahrung, daß Konzertbesucher mir bekannten, das Tempo irgendeines Werkes erschiene ihnen zu rasch; bei genauer Prüfung stellte es sich dann aber heraus, daß gerade die Interpellanten selbst ein metronomisch sogar noch schnelleres Tempo eingeschlagen hätten. Und was war der Grund? Hört man im Saal alle Töne genau, so wirkt das gespielte Werk, selbst bei gemäßigtem Zeitmaß, schnell. Das Geheimnis dieser Erscheinung liegt in der Klarheit des Figurenwerkes und in erster Linie an dem möglichst scharf profilierten Rhythmus. Befolgt man meinen Rat und spielt die Etude mit scharf profilierendem Rhythmus und absoluter Klarheit, so wird sie rascher gespielt erscheinen als bei einem anderen Spieler, der ein schnelleres Tempo einsetzt, aber nicht energisch rhythmisiert und noch dazu das Figurenwerk verwischt. Um das zu erreichen, empfehle ich folgende Pedalisierung:
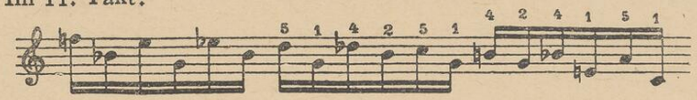


Auch in der Entfaltung der physischen Kraft rate ich dringend, die Chopinschen Bezeichnungen genau zu befolgen. Der Tonsetzer wußte sehr wohl, warum er den Anfang nur mit f bezeichnete. Meistens nämlich fangen die ungeduldigen, übertemperamentvollen Spieler die Etude im ff an und wundern sich, daß in der Mitte des Werkes die Kräfte nachlassen, ja sogar die Hand

anfängt, bedenklich zu schmerzen und zu erlahmen. Ich betone noch einmal: nicht die physische Kraft entscheidet über die Wirkung der Etude sondern die geistige, dargestellt durch Klarheit und Rhythmus.
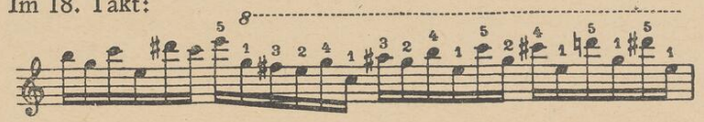
Noch einige kleine Erfahrungen: im 4. Takt des Allegro nehme ich folgenden Fingersatz:



Im 11. Takt:



Im 18. Takt:



Im Takt 44 ist auf das letzte cis unbedingt der 4. Finger zu nehmen. Es sind Kleinigkeiten, aber auch sie helfen mit.

12. c-moll

Versucht man die Stimmung der letzten drei Etuden festzuhalten, so wird man in der h-moll-Etude den Ausdruck verzweifelter Kampfstimmung bei bereits verlorener Schlacht wiederfinden. Demgegenüber steht die hoffnungsgewisse Grundstimmung der Etude in a-moll. Und als Krönung der drei Kampfbilder erklingt als letzte die Etude in c-moll. Chopin weiß, daß sein Vaterland Polen besiegt und geteilt ist. Aber er glaubt an sich und an sein Volk. Zyklopisch türmen sich die gebrochenen c-moll-Akkorde bis zum strahlenden optimistischen C-dur des Schlusses übereinander. — Das Leben ist ein harter Kampf, aber das letzte Wort behält der Geist. Staaten verschwinden von der Weltkarte, der Geist eines Volkes aber lebt in den Werken seiner Großen weiter. Das ist der tiefere Sinn des Werkes! In technischer Hinsicht ist zu dieser Etude nicht viel zu sagen. Man hüte sich, die Tasten zu „schlagen"! Gut entspannte Arme regulieren das Eigengewicht. Das ist das einzige, was der Spieler hier technisch zu beachten hat.

II. BALLADEN

Hans Joachim Moser gibt folgende Bestimmung des Begriffes Ballade: Französisch-italienisch ballata, vom italienischen ballo — Tanz, ursprünglich volkstümliches Tanzlied erzählenden Inhaltes mit Chorrefrain und wechselndem Vorsang, daher mit Rondo nahe verwandt. So im 14. und 15. Jahrhundert in der ars nova Frankreichs und Italiens eine durch Reimverhakung recht komplizierte und stark variable Form des kunstfachen Sololiedes mit Instrumenten, von dem die Frottola abstammt. Das epische Element von der Volksliedballade her wirkt sich im schwankhaften Chorlied des 16. und 17. Jahrhunderts unter Reihung wechselnder Strophenweisen aus (so bei Lasso, Hassler, Widmann), derselbe Formgedanke, der je nach Handlung und Stimmung wechselnden Melodien, lebt in den Vertonungen von Gellerts Fabeln wieder auf. Mit dem neuen Erblühen der Balladendichtung wird die Balladenvertonung für Solostimme mit Klavier kantatenhaft durchkomponiert oder bleibt primitiv in Strophenform gehalten. Carl Löwe als Klassiker der Gattung findet den Mittelweg: von der tanzhaften Wechselperiode ausgehend, gestaltet er eine Fülle von Großformen durch variationsmäßige Kombination der verschiedenen Begleitungstypen und Melodien. Eine Auflösung der Balladenform droht immer wieder durch Abgleiten ins Stimmungsgemälde. Übertragung der Solobesetzung auf Chor und Orchester führt zur modernen Chorballade, a cappella-Besetzung zum Balladenchor. Ein Instrumentalabkömmling ist die Klavier- bzw. Orchesterballade, meist in großer Lied- oder freier Fantasieform, die wesentlich nur die Gedichtsstimmung „von alten Helden" übernimmt. Während die Ballade mythisch-heroisch gefärbt ist, wirkt die ebenfalls epische Romanze mehr chevaleresk-elegisch.

Zu dieser Moserschen Formulierung möchte ich noch eine Erinnerung aus meiner Studienzeit anfügen. Als der Unterschied zwischen Ballade und Rhapsodie besprochen wurde, sagte der Lehrer der Musikgeschichte zu uns: Der Unterschied zwischen einer Ballade und einer Rhapsodie besteht darin, daß bei einer Rhapsodie das Schwert, bei einer Ballade aber Dolch und Gift eine Rolle spielen. Diese Definition erscheint mir willkürlich, denn die Rhapsodie hat mit der Erzählung einer Handlung nichts zu tun, sondern heißt eigentlich „Bruchstück-Gesang". Will man Ballade und Rhapsodie auf einen Nenner bringen, so könnte man

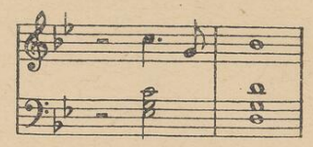
höchstens sagen: die Ballade ist eine geschlossene, die Rhapsodie durch ihr fragmentarisches Wesen eine offene Form. Aber im praktischen Gebrauch hat sich dieser ursprüngliche Sinn der Rhapsodie meist verflüchtigt. Trotz allem mußte wohl die Definition meines Musikgeschichtslehrers auf einer alten Tradition beruhen, der sich auch Chopin anschließt. Man beobachtet nämlich, daß in den Chopinschen Balladen überall eine mehr höfisch-schauerliche Stimmung überwiegt; für kriegerische Stimmungen wählte Chopin jedoch in erster Linie die Form der Polonaisen. —

Die Anregungen zu den Balladen entstammen wohl der Lektüre des polnischen Dichters Adam Mickiewicz, der in seinem „Konrad Wallenrodt" und in der „Switezianka" zwei grundverschiedene balladeske Stimmungen angeschlagen hat. Die vier Balladen entstanden nicht in geschlossenem Zyklus; die erste wahrscheinlich im Jahre 1830, die zweite in den Jahren 1838/39, also gleichzeitig mit den meisten Préludes, die dritte im Jahre 1842, die vierte 1843. Diese Spanne Zeit, in der die Werke geschaffen wurden, spiegelt sich auch deutlich in der Form und in der Intensität des Ausdrucks der einzelnen Balladen wider. Die 1. in g-moll ist noch absolut jugendlich-reckenhaft, die 2. in F-dur schon, namentlich in den Mittelsätzen, sehr dämonisch, die 3. in As-dur höfisch-schauerlich, die 4. in f-moll erfüllt von so viel unsagbarem Schmerz, daß sie zu den ergreifendsten Werken des Meisters gezählt werden muß. Nur eines haben sie gemeinsam: ihre Vollendung, die kein Komponist der Instrumentalballaden nach Chopin wieder erreicht hat. Sowohl in der kompositorischen Form wie auch pianistisch sind die vier Balladen Meisterwerke erster Ordnung. Und das ist das Geheimnis ihrer Popularität.
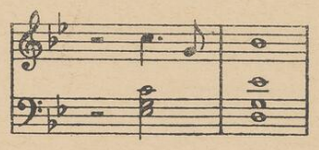
1. g-moll

Im Largo pesante erhebt sich die vorbereitende Linie, um im 3. Takt abzusinken. Zwei Achtelpausen drücken die Spannung der Erwartung aus (bitte die zwei Achtelpausen genau auszählen!). Nun antwortet aber nicht die zweite Person, wie es bei den alten Balladen der Fall ist, sondern dieselbe Stimme spinnt den Gedanken weiter. Wieder eine stimmungsvolle Pause, und dann geht der Prolog mit einem Schlage in das Hauptthema über. Hier möchte ich von vornherein auf eine Variante, die angeblich von
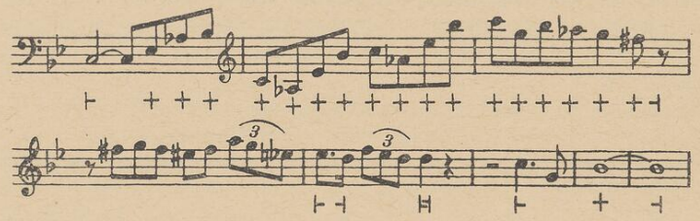
Liszt stammen soll, aufmerksam machen. Chopin hat m. E. folgenden Übergang komponiert:
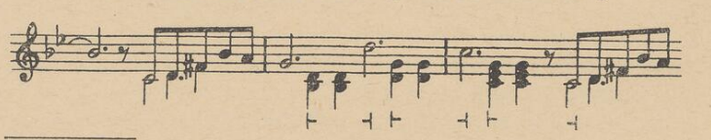


und nicht, wie in vielen Ausgaben steht:



Dieses allzu raffinierte Es erscheint mir doch unwahrscheinlich, vor allem, wenn wir bedenken, daß Chopin beim Komponieren dieser Ballade erst etwa 25 Jahre alt war.
Beim Prolog empfehle ich, der Pedalfrage besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Ich pedalisiere die Einleitung folgendermaßen:



Im Moderato-Tempo, also nicht zu rasch, fängt die Erzählung an. Es sei dringend vor der in allen Ausgaben eingezeichneten Pedalisierung*) gewarnt, denn sie verdickt von Anfang an die Linie. Empfehlenswert erscheint folgende Pedalisierung:
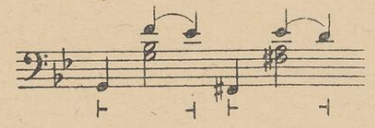


*) Selbst der Nachweis, daß sie von Chopin ist, würde nur die völlig von unseren Konzertflügeln verschiedene klangliche Voraussetzung der damaligen Instrumente beweisen.
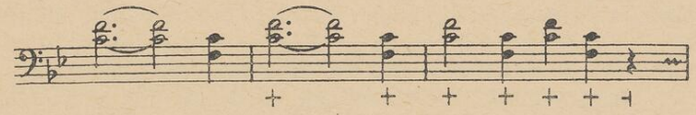
Durch dieses Pedal behalten wir eine schlanke Linie bis der erste Aufschwung



mit nun einsetzendem Wechselpedal eintritt.
Jetzt heißt es, das folgende „a tempo" wieder äußerst vorsichtig zu pedalisieren:
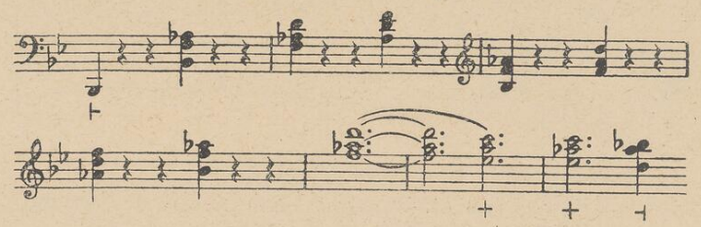


damit wir wieder die Steigerungsmöglichkeit bis zu der Stelle vor „meno mosso" haben. Hier ist das Pedal zu wechseln: zweimal einen Takt, einmal einen Takt, jedoch vor meno mosso wie folgt:



Sonst „verschwimmt" die Stelle. Meno mosso wird mit Dämpfer gespielt. Ich brauche wohl nicht zu betonen, daß das sogenannte zweite Pedal (Dämpfer) nicht zur Erzeugung eines piano bzw. pianissimo dient. Man muß bekanntlich manches fortissimo mit Dämpfer, dagegen manches pianissimo ohne Dämpfer spielen, je nach der Farbe, die gebraucht wird. Der Dämpfer ist ungefähr die Sordine der Streichinstrumente. So tritt auch in diesem Falle plötzlich eine gedämpfte Stimmung ein, die Spannung vor dem Sturm, die bis kurz vor der großen Steigerung anhält. Läßt man den Dämpfer kurz vor der Fortissimostelle los, so ergibt sich ein starker Kontrast. Die Fortissimostelle wird selbstredend mit Wechselpedal gespielt, damit sich die Kombinationstöne voll entfalten können. Wenn hier jemand an die Pedalbezeichnungen der ältesten Chopin-Ausgaben erinnern will, so möchte ich darauf erwidern, daß Chopin selbst das „Wechselpedal" noch nicht kannte. Diesen Pedaleffekt verdanken wir einem unbekannten ostpreußischen Musiker, der ihn Liszt zeigte, und Liszt erst machte diese Art des Pedalgebrauches zum Allgemeingut.

Die Stelle rate ich folgendermaßen zu pedalisieren:



Dadurch entsteht eine große Steigerung, die mit der Scherzandostelle sehr schön kontrastiert.
Und nun noch zur Koda. Junge Pianisten überhetzen meist das Presto con fuoco. Das ist nicht notwendig. Rhythmisiert man die Stelle scharf und achtet auf Deutlichkeit (vgl. meine Ausführungen über die a-moll-Etüde op. 25), so klingt sie rascher, als wenn man sie in schnellerem Tempo spielt. — Weiterhin sei auf den Übergang von den Achtelsextolen zu der als Sechzehntel bezeichneten Neununddreißigstelfigur aufmerksam gemacht (letzte Seite). Meistens merkt man in Konzerten den rhythmischen Unterschied nicht. Das ist jedoch nicht richtig, denn Chopin wußte ganz genau, warum er diese Stelle rhythmisch so und nicht anders aufzeichnete. Man muß die Sextolen ziemlich ruhig anlaufen lassen, damit die Neununddreißigstelfigur fast doppelt so rasch herauskommt. Die donnernden Schlußoktaven empfehle ich als Oktaven „mit hochstehendem Handgelenk"*) zu spielen.

2. F-dur

Vor einigen Jahren hörte ich diese Ballade von einem der namhaftesten deutschen Pianisten. Ich war richtig erschrocken, daß er das einleitende Andantino in charmanten Staccatis hüpfend nahm. Auf meine erstaunte Frage, warum er die Stelle so, und nicht wie Chopin sie bezeichnet, d. h. mit langen Bögen und in der linken Hand deutlich betont „il basso sempre legato" spiele,

*) Oktaven mit hochstehendem Handgelenk: Das Handgelenk wird hochgestellt, um das Gewicht auf die Fingerspitzen zu verlegen, wobei sich im Gegensatz zu den anderen Arten der Oktaventechnik das größte Gewicht und damit die Intensität der Tongebung auf den steil stehenden Daumen konzentrieren. Diese Oktaven übe der Studierende in einem saftig klingenden Forte.

antwortete er mir: Ich empfinde die Einleitung als einen Reigen der Kobolde. — Merkwürdig! Ob der Pianist hier an den Sommernachtstraum oder an die Undine dachte, weiß ich nicht. Richtig ist diese Auffassung auf keinen Fall. Im Gegenteil, aus diesem Andantino weht der typisch chopinsche bzw. slawische „żal". Was bedeutet das Wort? Liszt versucht es in seiner Chopin-Biographie folgendermaßen zu präzisieren:
„żal", seltsames Wort von seltener Vieldeutigkeit und noch seltsamerer Philosophie! Verschiedenen Beziehungen unterworfen, umfaßt es alle Rührungen und demütige Ergebung eines resignierten und klaglosen Schmerzes, wenn es direkt auf Tatsachen und Dinge angewandt wird. Sich sozusagen mit Sanftmut dem Gesetz einer göttlichen Schickung beugend, läßt es sich in diesem Sinne als „untröstlicher Schmerz nach einem unwiderruflichen Verlust" übersetzen. Sobald es jedoch auf den Menschen angewandt und seine Beziehung indirekt wird, es zugleich auch die Bedeutung einer Präposition annimmt, die sich gegen diesen oder diese richtet, ändert sich alsbald seine Physiognomie und weder in den romanischen noch in den germanischen Sprachen findet sich ein Synonym für dasselbe. Von erhabenem, edlerem, umfassenderem Sinn als das Wort „grief" bedeutet es das Gären des Hasses, den Aufruhr der Vorwürfe, den Vorsatz der Rache, die Drohung, die unversöhnlich im Innern grollt, sei es auf Wiedervergeltung lauernd, oder sich von unfruchtbarer Bitterkeit nährend. In Wahrheit, dieses „żal" färbt alle Arbeiten Chopins mit einem bald milden, bald glühenden Widerschein. Es spricht selbst aus seinen süßesten Träumereien. — So auch in dieser Ballade: In ihrem Andantino tanzen nicht die Kobolde, sondern es klagt „żal", um sich im Presto con fuoco zu einer „unversöhnlich im Inneren grollenden Drohung" umzuwandeln. Wie drohend grollen die zwölf Takte vor der Agitato-Koda! Wie schauerlich klingt der letzte Akkord vor dem letzten „Tempo primo"! Und wie wehmütig, ja mild und verzeihend dieses letzte Tempo primo selbst!
Merkwürdig ist der Umstand, daß die Ballade nach Angabe von Schumann ursprünglich ganz anders gestaltet war, als sie später im Druck erschien. Schumann will Chopin die Ballade selbst spielen gehört haben, doch soll sie damals noch nicht die „leidenschaftlichen Zwischensätze" gehabt und in F-dur, nicht in a-moll geschlossen haben. Da dieser Frage jedoch keine praktische Bedeutung zukommt, bleibt für uns einzig die zweite, von Chopin nochmals veröffentlichte Fassung maßgebend. Eines steht
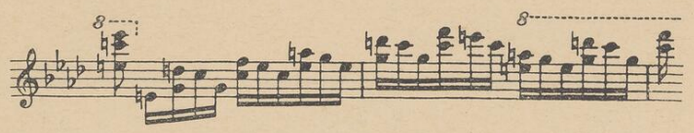
fest: Durch die leidenschaftlichen Ausbrüche hat Chopin das Werk für den Spieler nicht gerade leichter gemacht. Es empfiehlt sich daher für junge Pianisten, die Presto- und noch mehr die Agitatostellen sehr konsequent zu trainieren, bevor sie das Werk zum ersten Male öffentlich zum Vortrag bringen. Sonst laufen sie Gefahr, auf dem Podium an einem ungewohnten Flügel zu erlahmen, ja sich sogar die Hand zu überspielen. — Besonders schwierig erscheint mir die Befolgung der Bezeichnung des Presto con fuoco. Die rechte Hand diminuendiert, während die linke gleichzeitig crescendiert. Hier die nötige Balance zu finden, ist nicht einfach. Meist habe ich beobachtet, daß die Spieler bequemlichkeitshalber in beiden Händen crescendieren. Das ist natürlich falsch! Beachtet man die Chopinsche Bezeichnung genau, so ergibt sich eine phantastische Stimmung. — Was die Agitato-Koda anbelangt, so verweise ich auf meine Ausführungen über die C-dur-Etude Nr. 7 op. 10. Das Handgelenk muß wie frischer Gummi sein, der leicht, jedoch wohl diszipliniert anspringt. Macht man bei dieser Stelle zuviel Bewegung mit dem Handgelenk, so ermüdet man ungemein.

3. As-dur
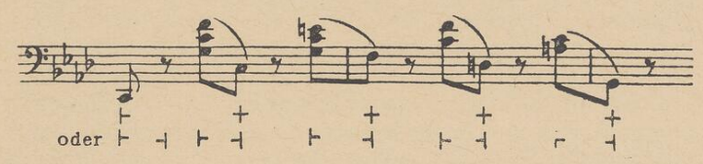
Die ohne Zweifel bekannteste aller Instrumentalballaden erreichte ihre große Volkstümlichkeit wohl dadurch, daß sie bei weitem die leichteste der vier Balladen ist, und zwar nicht nur in musikalischer, sondern auch in technischer Hinsicht. An dieses Werk können sich sogar getrost die Musikliebhaber wagen. Technisch unangenehm ist eigentlich nur die Stelle:
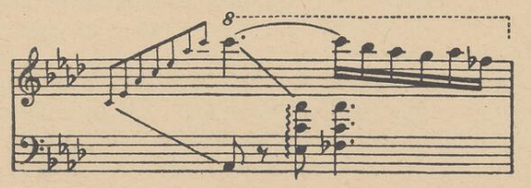


Aber einigermaßen geduldig trainiert, gelingt sie auch einem Liebhaber. Die Stimmung der Ballade ist, wie ich bereits erwähnte, höfisch-schauerlich. Ich habe als junger Mensch die Kopie eines Bildes gesehen, das sich „As-dur-Ballade von Chopin" betitelt und ein junges Mädchen, wohl eine Prinzessin, auf einem Schimmel reitend, darstellt. Der Maler wurde zu diesem Bilde wohl durch den merkwürdig trappelnden Rhythmus des Mittelsatzes angeregt. Wenn ein Pianist durch diese Deutung zu einer schönen Interpretation des Werkes inspiriert werden sollte, möge er sie getrost anwenden. Mir ist allerdings nicht bekannt, ob Chopin beim Komponieren dieser Ballade an reitende Prinzessinnen gedacht hat. Auf alle Fälle sollte der Spieler die Chopinschen Bezeichnungen genau beachten: im Prolog hat man, phrasierungsmäßig gesehen, sechs steigende und zwei den Prolog abschließende Takte. Und nun fängt die Erzählung an: der erste Takt f, schon der zweite nur mf und der dritte sogar p. Meistens hört man es anders, und schon ist der erste Fehler da. — Die Stelle:



ist recht frei zu gestalten, die linke Hand ist hervorzuheben. — Im zweiten Teil empfehle ich folgende Pedalisierung:



Das erste klingt entschieden weicher, und man vergißt den Pferdetrab. Zu Beginn des dritten Teils möchte ich den Spieler ausdrücklich darauf aufmerksam machen, daß bei Chopin *alles Melodie ist*. Meist ist zu beobachten, daß die Pianisten hier das Tempo scharf anziehen und die herrliche Stelle zu einer perlenden Etude degradieren. Das hat der Komponist aber keinesfalls gewollt, denn sonst hätte er diese Stelle nicht ausdrücklich mit „dolce" bezeichnet. Den dritten Takt teile ich folgendermaßen ein:
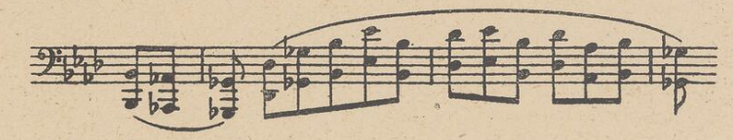


Ebenso den siebenten Takt. Das diesem Abschnitt folgende Sostenuto wirft bereits bei den zwei Trillertakten seine Schatten voraus. Beruhigt man die beiden Trillertakte — man „trillert" sich gewissermaßen aus —, so kommt das Sostenuto nicht so plötzlich und wirkt dadurch einheitlicher. Die große Steigerung vor der Koda empfehle ich ebenfalls zu beruhigen, gewissermaßen auszubreiten. Durch das stretto erreichen wir wieder das Tempo primo, und, ohne zu ritardieren, landen wir auf dem strahlenden Schlußakkord.

4. f-moll-Ballade

Um den Sinn dieser Ballade zu verstehen, muß sich der Spieler die Mentalität des Chopinschen Charakters verdeutlichen. Ich habe bereits bei der Besprechung der F-dur-Ballade auf die merkwürdige Eigenschaft mancher Slawen, den Begriff „żal", hingewiesen. Es ist eine der für manchen Mittel- oder Westeuropäer unverständlichen Eigentümlichkeiten dieser Rasse, mitten in der ausgelassensten Heiterkeit plötzlich in Tränen ausbrechen zu können, und fragt man den Slawen nach dem Grund, so weiß er ihn nicht zu erklären. Er sagt dann etwa: „mich hat der żal ergriffen". Ich habe diesen Stimmungsumschwung bei manchem Slawen beobachtet, aber auch Ärzte konnten diese Merkwürdigkeit nicht erklären. Der Slawe ist von Natur meist sehr gutmütig, erst wenn er gereizt wird, ist er aggressiv. Da kann er sogar tollkühn werden, schlägt aber dann augenblicklich in seiner Stimmung um, und bald packt ihn der bewußte żal, und er wird weich, ja sogar überschwänglich nachgiebig. In Mitteleuropa sagt man häufig von den Slawen, sie seien entweder himmelhoch jauchzend oder zu Tode betrübt. So war auch Chopin. Er konnte in der Gesellschaft, in der er sich wohl fühlte, der Ausgelassenste sein, um plötzlich durch den kleinsten Grund, manchmal sogar ohne jeden spürbaren Anlaß, in seiner Stimmung umzuschlagen und sich betrübt in eine Ecke zurückzuziehen. Seine Empfindlichkeit war übergroß. Das können wir am besten aus seinen Briefen an Titus Wojciechowski ersehen. Deshalb entstand auch das Märchen, Chopin sei nervenkrank. Aber davon ist keine Rede, denn Empfindlichkeit ist keine Krankheit. Chopin hatte eben nur als Erbgut seiner Rasse ein „zartes Nervenkleid" mitbekommen. Da er aber gleichzeitig ein hundertprozentiger Mann war (wir müssen
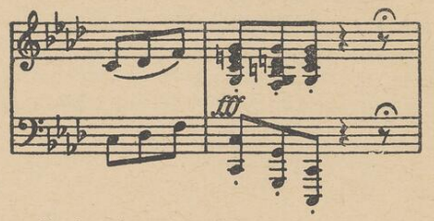
bedenken, daß er die weiblich-abnorme George Sand, wenigstens in den ersten Jahren seiner Verbindung mit ihr, absolut beherrschte), so ergaben sich immer wieder, nicht nur im täglichen Leben, sondern auch in seiner Kunst die geradezu pendelartig ausschlagenden Schwingungen seiner Seele. Chopin war, und das ist wieder eine typische Erscheinung der slawischen Menschen, im Grunde sehr zurückhaltend und verschlossen. Es waren nur ganz wenige Freunde, denen er sein Herz erschloß, und zu denen er das nötige Vertrauen hatte, um sich mit ihnen offen auszusprechen. Versuchte ein Fremder, in seine Seele einzudringen, so fand er einen sehr gewandten Weltmann, der sich jeder Zudringlichkeit entzog. Diese Verschlossenheit brachte es mit sich, daß er allein in der Musik das nötige Ventil für seine Stimmungen suchte und fand. So beobachten wir in seinen Werken eine ungewöhnlich große Skala von Stimmungen, die von den ausgelassensten in manchen Mazurken bis zu den melancholischen so vieler Präludien reicht.

Diese reiche Skala der Empfindungen ist auch in der f-moll-Ballade sehr stark ausgeprägt. Das sehnsüchtig klagende G in den Oktaven des Prologs wechselt mit der zärtlichen Stimmung des Hauptthemas, das aber bald durch geheimnisvoll schleichende Oktaven unterbrochen wird:
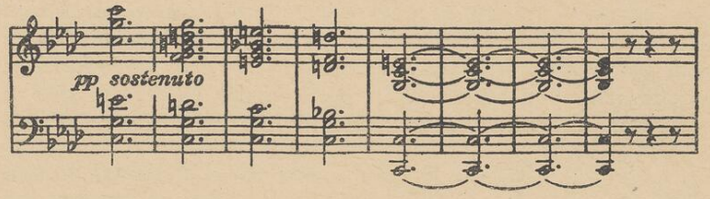


Kommt das erste Thema wieder, so bleibt von seinem ursprünglichen Charakter nicht mehr viel übrig. Der Gedanke klingt plötzlich erregt, ungeduldig, der erste Höhepunkt wird erreicht; doch gerade wenn man denkt, jetzt offenbare Chopin seine Seele, löst sich die Erregung in einer Kaskade leggiermente perlender Töne — wie im Leben, so entzieht sich auch hier Chopin dem zudringlichen Blick. — Das folgende a tempo ist vom „żal" beherrscht. Hier grübelt Chopin, bis seine gemarterte Seele wild aufschreit. Unerhörte Spannung und Ungeduld klingen aus den gebrochenen Akkorden, die denen der c-moll-Etude op. 25 stark

ähneln. Die Seccoakkorde in stretto steigern die Spannung, die hier ein gigantisches Ausmaß erreicht:



Wie eine Erlösung erklingt die herrliche Stelle



Die Koda jubelt männlich wie ein Sieger nach einer schweren Schlacht.
Meines Erachtens ist in diesem Werk am wenigsten balladeske Stimmung vorhanden. Das Wesen der Ballade ist doch, von *Fernem* zu erzählen, die f-moll-Ballade aber wirkt für meinen Geschmack zu *nah*, zu subjektiv, zu autobiographisch. Hier erzählt Chopin von einem Heroen, und dieser Heros scheint er — selbst zu sein. In technischer Hinsicht ist das Werk ungemein schwer und physisch anstrengend; es enthält jedoch für einen Pianisten keine technischen Rätsel. Weniger versierte Spieler sollten sich an diese Ballade nicht wagen.

III. SCHERZI

Seit Beethoven angefangen hatte, die Menuette seiner Sinfonien, Kammermusiken und Sonaten in übermütige Scherzi zu verwandeln, ist bis zu Chopin, der nun seine Scherzi zu selbständigen Kompositionen auftürmt, nur eine kurze Spanne Zeit verflossen, und doch hat die Entwicklung einen Riesensprung gemacht. Von Heiterkeit oder von einer Scherzandostimmung ist hier nicht das Geringste mehr zu merken. Hier könnte man eher

an das Wort jener Philosophen denken, das das menschliche Leben als einen bösen Scherz der Natur nennt. Und so war auch das Leben Chopins. Wieviel Krankheit, Sorge und Bitterkeit überfielen ihn, nach der sonnigen Jugend im Elternhaus, während der kurzen 15 Meisterjahre! Chopin war es nicht vergönnt, die Früchte seiner Arbeit und seines überragenden Genies zu ernten. Er starb im besten Mannesalter, starb enttäuscht, ohne die Liebe einer Frau, die seiner würdig war, und ohne das Gefühl der Vaterfreuden, starb in finanzieller Bedrängnis.
Diese Vorahnung seines Schicksals spricht erstaunlicherweise bereits aus dem I. Scherzo in h-moll.
Ein Zwanzigjähriger spricht hier schon vom Leben mit einer Verzweiflung, die erschreckend wirkt. Mit zwei schrillen Akkorden beginnt das Werk, und schon geht ein richtiger Hexensabbath los. Die dissonierenden Septakkorde überschlagen sich buchstäblich und ohne eigentliche Auflösung. — Um so überraschender wirkt daraufhin der Mittelsatz, der fast genau einem altpolnischen Weihnachtslied entnommen ist. Es ist ein Schlummerlied Marias für das Jesuskind:

Lulaj że Jezuniu moja perełko
Lulaj ulubione me pieścidełko.
Lulaj że Jezuniu, lulaj że lulaj
A ty go matulu w płaczu utulaj.
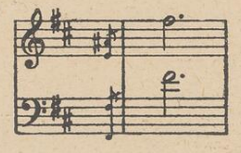
Deutsch:

Schlaf, mein Jesulein, schlaf mein Perlchen,
schlaf mein geliebtes Schmuckchen.
Und du, Mütterchen, liebkose ihn in seinem Weinen. —

Die Ruhe und die Innigkeit dieser schlichten Volksweise wirkt auf den Zuhörer nach dem Toben und Rasen der Ecksätze ergreifend.
Technisch ist das Werk nicht einfach zu bewältigen. Wie oft habe ich in Konzerten erlebt, daß sogar durchaus namhafte Pianisten bei den sich auftürmenden Gängen mit der rechten Hand immer und immer wieder falsch landeten. Hier ist guter Rat teuer. Immerhin möchte ich die Studierenden mit einem Ratschlag Heinrich Barths bekannt machen, der in solchen Fällen zu sagen pflegte: „Üben Sie es tausendmal!" Und wenn man freudig fragte: „Geht es dann?" Da antwortete Barth lächelnd: „Nein, und dann nochmal tausendmal!" Das ist natürlich übertrieben. Denn ein tausendmaliges kopfloses Durchpauken nutzt hier auch nicht viel. Hier hilft nur das Erzwingen durch das sogenannte Muskelgefühl. — Bei dieser Gelegenheit will ich dieses für manchen Leser so mysteriöse Wort, das ich immer wieder zur Sprache bringe, klarzu-

machen versuchen. Von frühester Kindheit an macht jeder Mensch, natürlich völlig unbewußt, gewisse Bewegungen, die mit der Zeit einen solchen Grad von Selbstverständlichkeit erreichen, daß sie gewissermaßen zur zweiten Natur werden. Genau so wie ein Mensch, der jahrelang denselben Weg geht, auch mit verbundenen Augen die Richtung einhalten und sein Haus finden wird, so muß auch die Hand konsequent ihren Weg zunächst bewußt, dann unbewußt, wie im Schlaf, finden. In dieser Beziehung sind z. B. die blinden Pianisten vorbildlich. Ich empfehle, sich mit meinem blinden Schüler und Freund Hans Johow näher zu beschäftigen. Bei ihm geht selbst der tollste Sprung so gut wie nie daneben. Und fragt man ihn, woran es liegt, so sagt er: „Ich habe die Entfernung genau im Gefühl." — Ich nenne dies ein „bewußtes Muskelgefühl" oder genauer ausgedrückt: ein ursprünglich bewußt erlerntes, später durch ausdauernde Übung immer stärker automatisiertes und schließlich unbewußt funktionierendes Gefühl für Richtung und Entfernung. Das Gehirn muß beim Üben zunächst bewußt den verlangten Weg abmessen. Zu Beginn — aber nur da — bedient sich die konzentrierte Aufmerksamkeit des Auges; ist der Weg ein-, zwei-, dreimal korrekt zurückgelegt, dann muß es mit geschlossenen Augen gehen! Und von nun ab konzentriert sich die gespannte Aufmerksamkeit auf eben jenes Gefühl, das sich aus unzähligen Einzelbewegungen der Gelenke, aus Muskelspannungen und Widerständen zusammensetzt. Im langsamsten Tempo soll der Spieler lernen, mit *diesem Gefühl* die richtige Entfernung abzuschätzen! Zwischen „zu viel" und „zu wenig", „zu weit" und „zu nahe" verringern sich die Fehlergrenzen ständig, bis man es schließlich richtig „trifft". Nicht das Treffen als solches gilt es also zu erlernen, sondern es ist notwendig, sich das „richtige", d. h. der bezweckten Bewegung angehörende „Gefühl" im Spielarm bewußt zu machen und bewußt festzuhalten. Ist das gelungen, so wird, wie oben erwähnt, ein fortgesetztes Training unter alleiniger Konzentration auf den „gefundenen" Empfindungskomplex den Bewegungsablauf immer mehr und mehr automatisieren, bis er endgültig „sitzt". Dann erst sollte man das Tempo der Bewegung ganz allmählich steigern. Erst so hat das Trainieren einen Sinn und Wert. — Deswegen möchte ich auch bei diesem Scherzo empfehlen, die gefährlichen Ecksätze nicht tausendmal kopflos zu üben, sondern nach der soeben geschilderten Methode zu verfahren. Ich brauche natürlich nicht zu

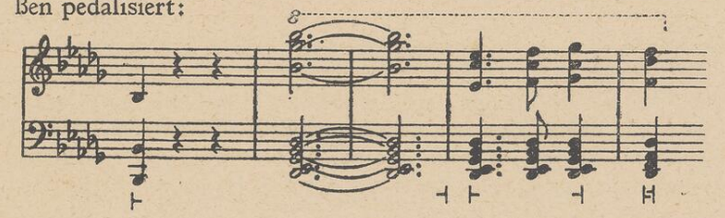
betonen, daß vor jedem Konzert ein vorsorgliches Memorieren der Bewegung eine unbedingte Notwendigkeit ist.
Nun möchte ich noch den „ritardando-Übergang" vor dem Agitato bzw. vor dem Mittelsatz besprechen, dessen Gestaltung nur mündlich überliefert ist. Chopin bezeichnet die Stelle immer gleich: erst piano, dann forte, diminuendo und dann wieder piano. Mir ist aber von der langjährigen Assistentin Karl Mikulis, Frau Johanna Laurecka, gesagt worden, daß Chopin angeblich vor dem Mittelsatz wie auch vor der Koda die Stelle sehr unruhig gesteigert habe, indem er sie crescendierte und stringendierte. Erst beim allerletzten Akkord vor dem Mittelsatz
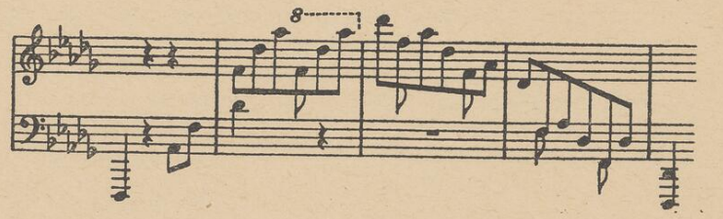


ging er zurück. Vor der Koda blieb die Steigerung bestehen, so daß sie in unheimlicher Wucht das Werk krönte. Die Pianisten der russischen Schule spielen den chromatischen Lauf für beide Hände geteilt als Oktaven, ähnlich wie ich es bei der c-moll-Etude eingezeichnet habe. So gespielt, steigert sich die Linie noch besser, und darum ist diese Lösung zu empfehlen.

2. b-moll
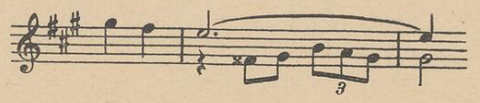
Wenn dieses Scherzo eines der populärsten und meist gespielten Werke Chopins geworden ist, so mag das zum Teil daran liegen, daß das Werk bis auf eine kurze Stelle sogar für den Musikliebhaber zu bewältigen ist. Und da es viel gespielt wird, möchte ich es etwas genauer besprechen, denn gerade an ihm wird sehr viel gesündigt. Der Anfang des Stückes ist aufs Genaueste zu rhythmisieren. Nur nicht gleich am Anfang durch falsch verstandene rubati das Bild verzerren! Die Phrase wird folgendermaßen pedalisiert:



Vom 18. bis 22. Takt muß man etwas drängen, um den fz-Effekt gut herauszubekommen! Das hohe f in Takt 49 würde ich mit dem 3. Finger anschlagen und dann auf den 5. umwechseln. Die Phrase:



würde ich, wie angegeben, auf beide Hände verteilen. Sie kommt dadurch leichter und zugleich gemeißelter heraus.
Auch die A-dur-Sostenutostelle ist rhythmisch genau zu spielen. Die erste Freiheit darf man sich erst bei der kleingedruckten „delicatissimo-Stelle" erlauben. Auch die folgende espressivo-Stelle
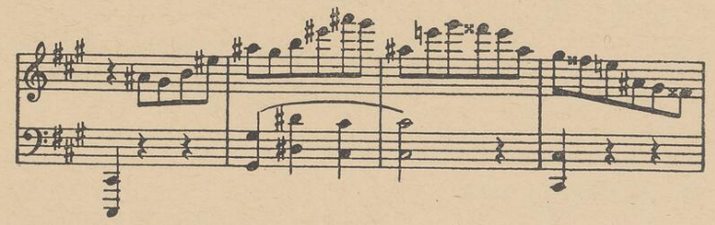


muß man genau rhythmisieren. Der Unterschied zwischen den Achteln und der Achteltriole muß deutlich zu hören sein.
Und nun möchte ich vor einem großen Fehler, den fast alle Spieler zu machen pflegen, warnen. Kommt die „a tempo leggierissimo-Strecke":
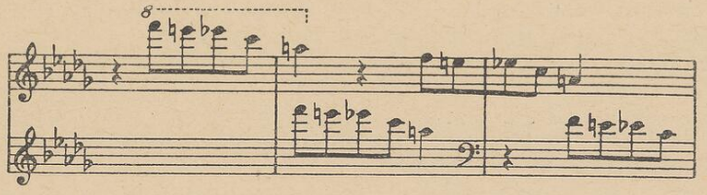


so fühlen sich die Spieler verpflichtet, plötzlich das Tempo meistens um das Doppelte zu beschleunigen. Das ist aber grundfalsch, denn man degradiert die entzückende Episode dadurch ohne jede Begründung zu einem kopflosen Geklingle. Bleibt dagegen die Phrase im Grundtempo, so entwickelt sich eine sehr innige Stimmung. Dann kann man getrost die kleine Steigerung
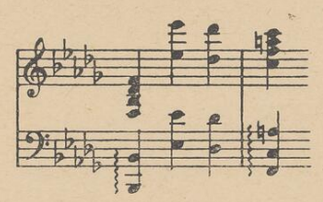
machen, die Chopin als animato bezeichnet, ohne dabei Gefahr zu laufen, bei der Schlußphrase erst das Zeitmaß stark zurückbremsen zu müssen, um das alte sostenuto-Tempo wiederzugewinnen.
Die Reprise der A-dur-Stelle muß, im Gegensatz zu ihrem früheren Auftreten, im strahlenden forte kommen. Auch hier ist das Tempo wieder genau zu halten. Dann wird nämlich die einzig gefürchtete Passage



nicht schwer erscheinen.
Vier Takte vor „sempre con fuoco"

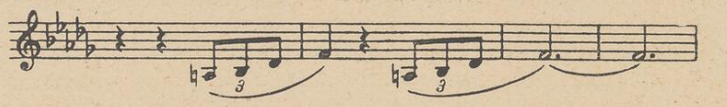


sollte man etwas zurückhalten, um das „sempre con fuoco", das man im Tempo etwas langsam nehmen kann, zur vollen Plastik zu bringen.
Die von Chopin merkwürdigerweise für beide Hände eingezeichneten gebrochenen Akkorde breche man nur in der linken Hand.



In beiden Händen gebrochen gespielt klingen sie, namentlich bei weniger geschickten Spielern, zu verschwommen.

Kommt das erste Thema wieder zurück, darf man die kleine Nuance nicht übersehen
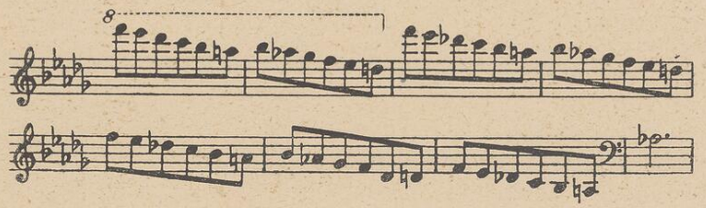


Bei der Steigerung des Tempos in der Koda empfehle ich größte Vorsicht. Das Zeitmaß wird erst beim „piu mosso" vorsichtig beschleunigt, um das folgende „stretto" und „sempre piu mosso" zur plastischen Darstellung bringen zu können.

3. cis-moll

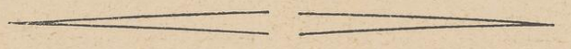
Dieses Scherzo trägt den Beinamen „mit dem Engel-Chor". Ich bezweifle allerdings, daß Chopin selbst dem Werke diese Bezeichnung gegeben hat. Sicherlich ist sie erst in der nachromantischen Zeit entstanden, ähnlich wie der Name der As-dur-Etude op. 25, die man „Sternenregen" zu nennen pflegt.
Auffallend ist die merkwürdige Ruhe, die das Werk atmet. Hier ist nichts von der Unrast des ersten Scherzos zu spüren. Die Phrasen steigern sich ohne Erregung und entwickeln sich zu einer Größe, die auffallend apollinisch bleibt. Schwierig ist der Anfang. Heinrich Barth ließ ihn präzis rhythmisch spielen und begründete diese Art mit der Zustimmung Karl Mikulis. Ich glaube aber kaum, daß Mikuli diese Deutung wirklich richtig erschienen ist, sondern halte vielmehr diese Einwilligung für eine Art Höflichkeit dem verdienten ausländischen Virtuosen gegenüber. Ich bin überhaupt überzeugt davon, daß Mikuli die trockene Sachlichkeit, mit der Barth Chopin spielte, kaum gutheißen konnte. So unvergleichlich gut Barth auch manche Etuden von Chopin spielte, so unmöglich war, von der Chopinschen Tradition her gesehen, seine Auffassung der anderen Werke. Die großen Chopin-Interpreten wie Michałowski, Sliwiński u. a. spielten den Anfang dieses Scherzos frei, gespensterhaft. Das Tempo ergriffen sie erst bei der Oktavenstelle.

Das Motiv 

wird man am besten mit leicht anspringenden Handgelenkstaccati spielen, um es allmählich zu steigern, bis die fortissimo-Oktaven kommen, die als „Oktaven mit hochstehendem Handgelenk" zu spielen sind.
Bei dem „meno mosso-Abschnitt" machen fast alle Pianisten denselben Fehler. Hört man die Akkordstelle noch im sostenuto, so wird die folgende leggierissimo-Figur in einem mehr oder weniger rasenden Tempo heruntergespielt. Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn die Figur ein wenig beschleunigt und so gewissermaßen als eine Füllfigur betrachtet wird. Aber sie um das Doppelte zu beschleunigen, besteht keine Veranlassung. Für mein Gefühl klingt die Stelle am besten, wenn sie fast ganz rhythmisch gespielt wird, denn sie ist so schön, daß sie es gar nicht nötig hat, vom Spieler erst „gemacht zu werden". Im Gegenteil: bleibt man beim eingeschlagenen Tempo, so kommt erst ihre ganze Schlichtheit zur Geltung.
Hingegen empfiehlt es sich, den Gang:



crescendo zu spielen, um die darauffolgende Reprise zur Abwechslung im fortissimo zu gestalten. Damit schaffen wir den Kontrast zu dem Hauptthema, das sich, „sotto voce" gespielt, scharf abheben wird. Logischerweise spiele ich das wiederkehrende „meno mosso" wieder im ff und lasse erst allmählich die Phrase auf pp, sotto voce, abfallen. So bildet sich folgende Linie:



Der Übergang vor der Koda ist vorsichtig anzulegen. Wir müssen daran denken, daß die Koda unbequem liegt und doch sehr kräftig und markant klingen muß. Ist der Spieler so unvorsichtig, das Tempo zu früh anzuziehen, so kann er leicht bei der Koda ermüden und bei dem großen letzten Aufschwung versagen.

4. E-dur

Dieses zu Unrecht vernachlässigte Werk ist ein echt romantisches Scherzo, voll Naturstimmung, Elfenzauber und Koboldspuk — eine „Sommernachtstraum"-Musik, die an einer Stelle sogar unmittelbar die Erinnerung an Webers Oberon wachruft. Ohne besondere technische Probleme zu bieten, braucht es für seine Wiedergabe doch einen Spieler von größter Anschlagskultur, der Geist und Märchenphantasie besitzt und sie mit feinster Grazie und Delikatesse verbindet, um all die verschiedenen Stimmungen, die durch das Werk huschen und irrlichtern, blitzartig zu treffen und zu einem großen Ganzen zusammenzuschließen. Dann wirkt das Scherzo wie ein musikalisches „Corot" und verliert seine angeblichen Längen, die bei einem Formkünstler wie Chopin natürlich ihre innerste Berechtigung haben.

IV. POLONAISEN

Dieser alt-polnische Tanz wurde durch den französischen König Heinrich III. aus dem Hause Valois, der einige Zeit vor seiner Thronbesteigung König von Polen war, zu einem europäischen Allgemeingut. Bei den Feierlichkeiten anläßlich seiner Verlobung mit dem letzten Sproß der mächtigen Dynastie der Jagellonen tanzte man die Polonaise, und der Tanz gefiel dem jungen König so gut, daß er ihn nach seiner Rückkehr nach Paris am französischen Hofe einführte. Von dort aus nahm der Tanz den Weg nach Deutschland, und bald gab es kaum einen namhaften Instrumentalkomponisten, der sich nicht in der Formung einer Polonaise versucht hätte. Interessant sind die Bachschen Polonaisen, die in ihrer Stilisierung allerdings nicht einen Funken vom Wesen einer Polonaise im ursprünglichen Sinne an sich haben. Da stehen schon das Finale des Triple-Konzertes von Beethoven, überschrieben „Rondo alla polacca" oder jene in der Streichserenade op. 8 dem Wesen einer Polonaise entschieden näher. Sehr gut trifft Weber den Charakter in seiner Polacca brillante, noch besser Liszt mit seiner E-dur-Polonaise. Daß Chopin den Charakter des Tanzes als gebürtiger Pole gut erfaßte, ist kein Wunder. Er konnte ja den Tanz unzählige Male beobachten und als junger Mensch sicherlich auch selbst tanzen.
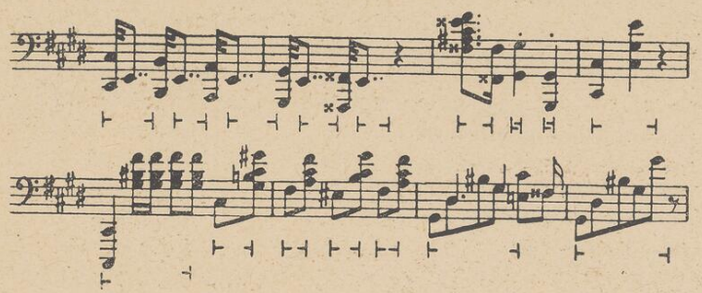
Um den Sinn dieses Tanzes klarzumachen, sei folgendes vorangeschickt: Polen war zur Zeit der Jagellonen-Dynastie ein mächtiger Staat, der vom Baltikum bis zum Schwarzen Meer reichte. Die regierende Klasse war der sogenannte Hochadel, der riesige Latifundien besaß, in prächtigen Schlössern wohnte und einen unerhörten Luxus trieb. Schon die Kleidung des polnischen Hochadels war ausgesucht kostbar und pomphaft und kostete häufig den Ertrag eines Rittergutes. Die Westen (żupan) und die Röcke (kontusz) waren aus edelsten, goldgewebten Orientstoffen angefertigt. Dazu trug man hohe Stiefel, meist im roten oder gelben Saffian, einen mit Edelsteinen reich verzierten Krummsäbel (karabela) und Pelzmützen mit Reiherfedern und edelsteinbesetzten Reiherhaltern.

Die Magnaten spielten im Lande eine entscheidende Rolle. Und wenn es uns heute auch unglaublich erscheint, so konnten doch nach der damaligen Staatsverfassung der Reichstag und seine Beschlüsse durch ein „liberum veto" (Ich protestiere!) jedes seiner Mitglieder aufgehoben werden. Die Magnaten, die damals den Reichstag beherrschten, machten, auf ihren Reichtum und ihr Militär, das sie zur Unterstützung ihrer Macht hielten, pochend, von diesem liberum veto stets reichlichen Gebrauch. Wenn man sich diese Verhältnisse vergegenwärtigt, so kann man sich vorstellen, mit welchem Stolz und Pomp diese Leute die Polonaise tanzten. Es war ein langsamer Tanz (Schreittanz), angeführt von dem höchsten anwesenden Würdenträger und der würdigsten Dame. In vielen Windungen und Figuren, mit chevaleresken Verbeugungen vor der Tanzpartnerin gingen die Paare durch alle Räume, ja sogar durch die Gärten. Erst nach diesem einleitenden Ehrentanz, der gleichsam eine Huldigung an Polen war, kam die Jugend an die Reihe und tanzte ihre Mazurs oder ausländischen Tänze, die Courante, Allemande oder Gigue. Aus dieser Schilderung wird man ersehen, wie schwer die Virtuosen in ihrer Sucht, mit der Technik zu blenden, sündigen, wenn sie die Polonaise zu schnell spielen. Unvergeßlich bleibt mir ein Konzert Feruccio Busonis in Krakau. Der Künstler, der an diesem Abend einen außerordentlichen Erfolg hatte, wollte sich den polnischen Zuhörern gegenüber chevaleresk zeigen und spielte als Zugabe die As-dur-Polonaise. Und dies wurde ihm zum Verhängnis. Im Saal waren noch sehr viel ältere Leute, die die alte Polonaise in der Urform getanzt hatten, und auch junge Leute kannten diesen Tanz, mit dem in der damaligen Zeit noch jeder Ball eröffnet wurde. Die
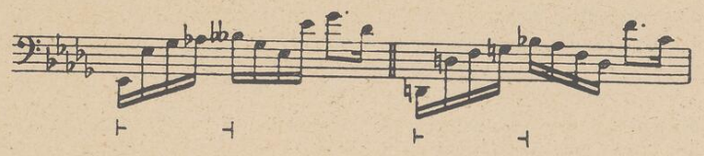
Chopinsche Tradition war durch die Chopin-Schüler, namentlich durch Karl Mikuli und die Fürstin Marcelina Czartoryska, in voller Blüte. Und darum kam es an dem Abend zu einer peinlichen Szene. Die Zuhörer, verblüfft durch das tolle Tempo und die überintellektuelle Art der Busonischen Klavierkunst, hörten zunächst ruhig zu. Je länger aber der Künstler spielte, desto unruhiger wurde das Publikum. Busoni, aufs tiefste verletzt, verließ das Podium, und obwohl die Zuhörer, um es wiedergutzumachen, stark applaudierten, zeigte er sich nicht mehr.
Heute regt sich niemand mehr auf, wenn solche stilistische Fehler begangen werden. Die Gegenwart bestimmt das Tempo und drückt dem Jahrhundert das Signum auf: Die Tradition ist erloschen. Das ist einer der Gründe, die mich zum Schreiben dieses Buches bewegt haben. Ich hatte als junger Mensch das Glück, das traditionsgebundene Spiel Chopinscher Werke zu erleben, und darum möchte ich heute als reifer Musiker helfen, eine Renaissance dieser Tradition in die Wege zu leiten, damit diese herrlichen Kompositionen wieder in der alten, *werkgetreuen* Fassung erklingen können.
Ich weiß positiv, daß Chopin seinen Schülern beim Studium der Polonaisen ausdrücklich das Zählen des Dreivierteltaktes *in der Sechsteiligkeit* empfahl. Damit bewies er, daß er das Tempo auf keinen Fall anders haben wollte, als man es beim Tanzen nahm. Der Spieler muß außerdem daran denken, daß vom Komponisten vorgeschriebene Bezeichnungen wie tempo alla polacca, tempo di valse oder tempo di menuetto einfach feststehende Begriffe sind. So ein feststehender Begriff muß erst recht dort gewahrt bleiben, wo der Komponist über das Werk das Wort „Polonaise" schreibt. Gebrauchstänze wollte Chopin mit dieser Gattung nicht schaffen. Das einzige Werk, nach dem in meiner Jugend getanzt wurde, war die A-dur-Polonaise. Alle anderen sind nur Stilisierungen, um die Mentalität der auch noch zu Chopins Zeiten entscheidenden Kaste der Bevölkerung, des Hochadels, zu schildern. Will der Meister die Stimmung und die Seele des Kleinadels charakterisieren, so greift er zu der Form der Walzer, und zeichnet er die Seele des polnischen Bauern, so wählt er die Mazurken.

1. cis-moll

Entscheidend für den Anfang dieser Polonaise ist die Pedalisierung:



Die zwei nächsten Takte pedalisiert man wie den 5. und 6., die zwei letzten Takte ohne Pedal.
Man darf nicht vergessen, daß bei den Polonaisen die letzten Takte immer ritardiert werden, auch wenn es nicht verzeichnet steht. Hier gibt die Musik den männlichen Tänzern Gelegenheit, sich vor der Tanzpartnerin ritterlich zu verbeugen. Interessant ist die zweite Hälfte des meno mosso, die ein Dialog zwischen Tänzer und Tänzerin ist, bei dem die Männerstimme vorherrscht. Um diesen Dialog plastisch zur Geltung zu bringen, empfehle ich auch hier die größte Vorsicht beim Pedalgebrauch. Am besten spielt man diesen Teil ganz pedallos, nur am Anfang der von unten nach oben aufsteigenden Baßlinie würde ich etwas Pedal nehmen:
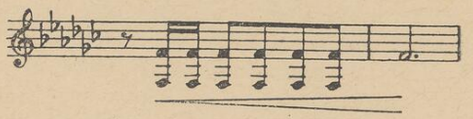


2. es-moll

Nach der liebenswürdig-chevaleresken cis-moll-Polonaise weist die in es-moll mehr inneres Format auf. Schon die Tempobezeichnung „maestoso" deutet darauf hin, daß Chopin eine gewisse Großform in Form und Ausdruck anstrebte. Unwillkürlich drängt sich dem Spieler die Frage auf, ob Chopin hier nicht die Lebensform der jungen Offiziere der polnischen Aufstände schildern wollte. Der Kampfspruch dieser Männer lautete: „Lachend und tanzend in den Tod!" — Um die Mentalität die-

ser Zeit zu verstehen, sei kurz ihr Gepräge angedeutet. Ich sprach schon einmal von der großen Unordnung, die namentlich während der Regierung Augusts des Starken und seines Sohnes Augusts III. im Staate herrschte. Da die Monarchie in Polen nicht erblich war, überboten sich die Thronkandidaten in Konzessionen für den Adel, der dadurch immer undisziplinierter und überheblicher wurde. Das liberum veto feierte wahre Orgien, und keine Reichstagssitzung konnte zu Ende geführt werden, da sich Abgeordnete, entweder bestochen durch die fremde Regierung oder häufig auch nur aus purem Übermut, verleiten ließen, von diesem merkwürdigen Recht Gebrauch zu machen. Erst der letzte König Stanislaus August Poniatowski, mit Unrecht von der Nation als Verräter gestempelt, versuchte, gestützt auf eine Reihe von Patrioten, die Ordnung wiederherzustellen. So fing er u. a. an, eine gut organisierte Armee zu gründen, um den Staat und auch das Prestige der Krone zu stützen. Diese Bemühungen des geistreichen, charakterlich aber schwachen Monarchen gaben den benachbarten Mächten das Signal zur Teilung und schließlichen Auflösung des polnischen Staates. Die Patrioten versuchten, durch Aufstände den Staat zu retten, und namentlich der erste Aufstand unter Führung des Generals Kościuszko ist ein Ruhmesblatt in der Geschichte des Landes. Diesen Erfolg verdankte Kościuszko nicht nur der Mithilfe der Bauernschaft, die bisher von dem Recht der Verteidigung des Vaterlandes ausgeschlossen war, sondern auch der Tapferkeit und dem Schneid der jungen Offiziere. Sie hatten sich den Spruch, „tanzend in den Tod zu gehen", zur Devise erkoren, und ergreifend schildert der polnische Dichter Stanislaw Wyspiański in seinem Drama „Warszawianka", wie die jungen Offiziere des zweiten Aufstandes in einem Landschlößchen tanzend den Feind erwarten und beim Signal das Haus verlassen, um in den Kampf zu gehen. So hört man auch in der es-moll-Polonaise die ergreifenden Trompetensignale, die sich von dem düsteren Vorspiel scharf abheben und damit diese Deutung zulassen.

Das Zeitmaß der Introduktion ist ungemein schwer zu treffen. Chopin bezeichnet die Takte abwechselnd accelerando und poco ritenuto. Hier hilft nur das richtige Vorspielen, und es ist zu hoffen, daß noch genügend Pianisten leben, die aus der authentischen Schule hervorgegangen sind. Von mir aus möchte ich nur betonen, daß man die Bezeichnungen Chopins nicht übertreiben soll, *poco* accel. — *poco* rit. —

Das zweite Thema sind die fröhlichen Signale der Kavallerie, ihnen gegenüber veranschaulicht das dumpfe f in Oktaven vor der Reprise



die Losung oder Feldparole. Die fröhlichen Signale empfehle ich so zu spielen, daß die obere Stimme wie eine helle Trompete erklingt, das heißt also, daß man die anderen Stimmen zugunsten der oberen abdrosseln muß. Die kleine Spannung und Anstrengung der Hand nimmt man ausnahmsweise gern in Kauf, um diesen Zweck zu erreichen.

3. A-dur

Zu der bekanntesten, meist gespielten, aber leider auch mißhandeltsten Polonaise braucht wenig gesagt zu werden. In technischer Hinsicht besteht kein Problem, und für die musikalische Deutung erinnere ich lediglich an Chopins Ratschlag, die Polonaise als $^6/_8$ zu empfinden. Die $^6/_8$ in Allegro con brio gezählt, ergeben mit absoluter Sicherheit das richtige Tempo, schon aus dem einfachen Grunde, weil in einem zu raschen Tempo niemand imstande sein wird, die $^6/_8$ laut und deutlich auszuzählen.
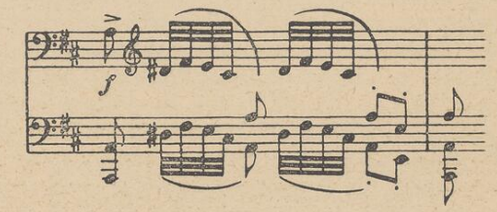
4. c-moll

Bedauerlicherweise ist das Werk in größeren Kreisen kaum bekannt geworden. Woran es liegt, ist nicht zu ergründen. Vielleicht ist die Tatsache daran schuld, daß das Werk zwischen zwei grandiosen anderen Polonaisen liegt, vielleicht ist die Ursache aber auch in einer gewissen mystischen Sprödigkeit zu suchen. Dunkel und düster ist dieses Werk und hat nicht den chevalresken Glanz der op. 40 Nr. 1 A-dur-Polonaise, aber auch nicht den grandiosen Wurf der folgenden op. 44. Und trotzdem finden die Pianisten bei näherer Betrachtung in dieser Polonaise manche Schönheit, die es verdient, beachtet zu werden. Man muß aber an diese Komposition mit einer gewissen Vorsicht herantreten. Hermann Scholtz bezeichnet z. B. den Anfang prima volta: sotto voce, 2a volta forte. Diese Bezeichnung des verdienten

Chopin-Forschers halte ich für subjektiv und teile sie nicht. Die Reprise, in forte gespielt, nimmt meiner Meinung nach dem Thema den mystischen Charakter. Darum empfehle ich, die Reprise ebenfalls in sotto voce zu spielen, denn dadurch prallt das folgende Seitenthema mit seinem Fortissimo wie ein Aufschrei in das mystische Dunkel und schafft damit die erste Spannungsauflösung. Und schon folgt eine neue Spannung im 5. Takt, eine Spannung, die nach einem kurzen crescendo durch ein lang ausgesponnenes dim. in das Hauptthema mündet. Das wiederholende Hauptthema muß im Gegensatz zu der Bezeichnung von Scholtz ebenfalls nicht in f, sondern in sotto voce gespielt werden. Das Trio mit seinem versöhnenden Charakter zeichnet sich nun viel schärfer ab. Kommt aber das Hauptthema zurück, muß man es diesmal in ff mit einer ehernen Steigerung bis zum fff der letzten beiden Takte gestalten. So interpretiert, bekommt das Werk das gewisse „Etwas", das letztlich den Spieler und den Hörer doch in seinen Bann ziehen wird.
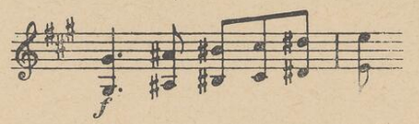
5. fis-moll

Diese Komposition, die man die „Senatoren-Polonaise" nennt, gehört zweifellos zu den grandiosesten Werken Chopins. Schon die Introduktion ist von ungeheurer Wucht und Würde, und auch das Hauptthema ist nicht minder erhaben und selbstbewußt. Hier kapitulieren sogar die ungeduldigen „Schnellspieler". Ich habe das Werk selten in Konzerten gehört, aber wenn es gespielt wurde, dann erklang es merkwürdigerweise immer im richtigen Tempo. Hier empfindet also offenbar sogar der Ungeduldige die Würde des Tanzes. — Zu einem Problem wird die Stelle
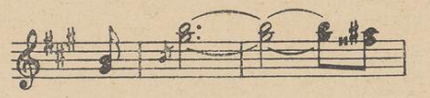


dadurch, daß Chopin nach einem diminuendo seltsamerweise ein plötzliches forte schreibt. Ich vermute in dieser Schreibart
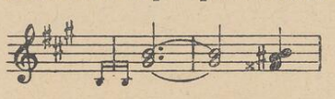
ein Versehen, denn ich weiß aus mündlicher Überlieferung, daß Chopin die Stelle mit pp anfing, sie zu einem f steigerte
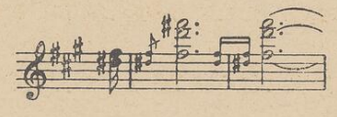


und bei der Reprise bis zum ff ging, um dann allmählich abzuklingen, so daß die folgende Mazurka im sotto voce erklang. Die Mazurka ist vom Komponisten ebenfalls nicht besonders sorgfältig bezeichnet worden. Kommt die Reprise in eine höhere Lage



so setzt Chopin ein mf, um kurz danach sempre p zu schreiben. Bei der dritten Reprise



steht überhaupt keine dynamische Bezeichnung. Ich empfehle hier ein strahlendes forte, um bei der vierten Wiederholung
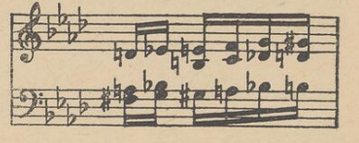


sogar bis zum ff zu gehen. Diese dynamische Freiheit empfiehlt sich unbedingt, denn sonst läuft man bei der Länge der Mazurka Gefahr, den Zuhörer zu ermüden.

6. As-dur

Man nennt dieses Werk die „Ritter-Polonaise". Ob der Name von Chopin stammt, entzieht sich meiner Kenntnis; er rührt wohl von dem bekannten Mittelsatz her, dem Prüfstein für das Handgelenk des Pianisten. Man behauptet, Chopin habe hier eine Attacke der Husaren schildern wollen. Die altpolnischen Husarenregimenter (husarze) waren Elitetruppen. Sie rekrutierten sich aus den Söhnen der reichsten Familien, doch bestanden diese Re-
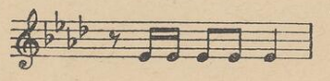
gimenter wegen der ungemein schweren Rüstung nur aus besonders kräftigen Männern und Rossen. Reiter und Pferde waren schwer gepanzert, und die Husaren trugen auf dem Rücken des Panzers groß angelegte Stellagen mit Falkenfedern.
Diese Federn machten bei der Attacke ein Geräusch, das die Vollblutpferde in Aufregung versetzte. Bis zur Erfindung der mit Rohrrücklauf versehenen Kanonen waren diese Regimenter namentlich den Orientvölkern überlegen und galten als unbesiegbar. Bekanntlich hat König Johann Sobieski bei der Schlacht um Wien (1683) die Türken des Kara Mustafa mit diesen Husarenregimentern geschlagen und dadurch Europa vor der türkischen Überflutung gerettet. —
Das Training dieser Stelle ist ungemein gefährlich. Ich habe mir als junger Mensch dabei eine Sehnenzerrung zugezogen, und oft habe ich auch bei anderen manche Störungen der Streckmuskulatur beobachtet. Deshalb empfehle ich dringend, die Stelle längere Zeit nur im pianissimo zu üben. Das vorgeschriebene crescendo darf man erst einschalten, wenn die nötige Lockerung auch bei einem sehr scharfen Tempo vorhanden ist. Und hat man das Ziel erreicht, so empfehle ich dringend, vor jedem Konzert die Stelle mehrere Tage vorher zu trainieren. Selbst im Konzert muß man sofort das Tempo verlangsamen, wenn sich auch nur die geringste Spannung in die Streckmuskulatur einschleicht. Je stärker die Stelle crescendiert, desto mehr muß das Handgelenk angehoben werden, bis auf die drei letzten Takte, die als „Oktaven mit hochstehendem Handgelenk" zu spielen sind. Erreicht man durch das Anheben des Handgelenks die Entspannung, so verliert die Stelle ihre Gefährlichkeit.
Den einzigen unangenehmen Takt der Einleitung spiele ich folgendermaßen:



Polonaise-Phantasie
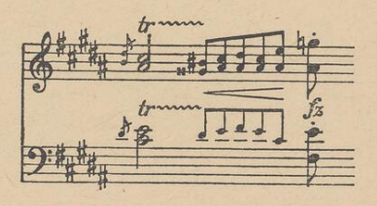
Abgesehen von den Klavierabenden meiner Schüler, hatte ich nie Gelegenheit, das Werk in einem Konzert zu hören. Warum die Pianisten dieser herrlichen Komposition aus dem Wege gehen, ist

nicht zu verstehen. Denn diese Komposition bietet dem Nur-Virtuosen und auch dem Nur-Musiker reiche Gelegenheit, sich die schönsten Lorbeeren zu holen. Schon die Introduktion mit den nach oben strebenden Läufen schillert, gut gespielt, in den prächtigsten Farben. Hier ist die Stimmung, wenn das Hauptthema nach der einleitenden Es-Fanfare kommt, ganz anders als in der der fis-moll- und As-dur-Polonaise mit ihrem streng und fast überheblich klingenden Pomp. Hier führt den Tanz nicht ein überstolzer, machtbewußter Magnat, sondern ein liebenswürdiger Grandseigneur. Gütig, klug und vornehm, mit weltmännischer Grandezza, schreitet die Melodie des Tanzes einher. Ein kultivierter Musiker hat hier Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen. Und kommt das Hauptthema zum zweiten Male, da kann wieder der Virtuose glänzen. Die zuerst einfach gesetzte Melodie erklingt jetzt in Terzen und Oktaven und glitzert wie ein Regenbogen. Das wäre eine Komposition für den unvergleichlichen Walther Gieseking; es ist *das* Werk für seine musikalische Anschlagskultur.
Kommen dann die Sechzehntel, klingen die versteckten Fanfarenmotive unbeschreiblich schön:
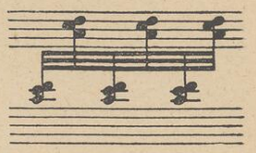


Nicht minder reizvoll wirkt die Wiederkehr des Hauptthemas, diesmal mit der Triolenbewegung der linken Hand. Und wenn auch das Thema plötzlich ins agitato übergeht, so erklingt doch das Nebenthema wieder im schönsten „dolce". Dann ergießen sich die Kaskaden des prachtvoll klingenden Figurenwerkes, und der Virtuose kommt zur Geltung. Doch schon siegt wieder der Musiker „poco piu lento", mit einem innere Wärme ausstrahlenden Trio. Das folgende „a tempo" bringt uns wieder ein neues Bild: mit chevaleresker Grandezza steigert Chopin die Linie. Doch muß der Pianist vorsichtig sein. Die Trillerstelle darf sich unter keinen Umständen zu einem plumpen Effekt entwickeln. Ein donnerndes fff ist unbedingt zu vermeiden;
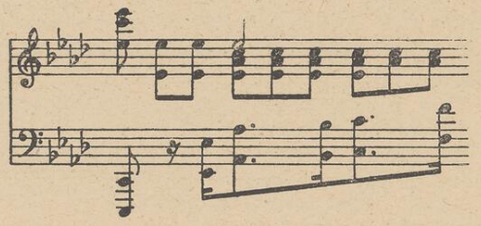
der letzte Triller kann schon
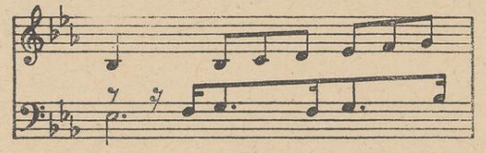


auf beide Hände verteilt werden, etwa so:



Ich warne aber vor einer Überladung.
Nach der Reprise werden beide Elemente vereinigt, die Musikalität und die Virtuosität. Sie dürfen jedoch nicht ins Dämonische gesteigert werden, sondern müssen in dem liebenswürdigen Charakter des Werkes bleiben. — Und nun zur Koda. Wie oft mußte ich lächeln, wenn ich junge Spieler beobachtete, die sich bemühten, die punktierten Sechzehntel



unbedingt genau rhythmisch, also nach der die Bewegung bildenden Triole zu placieren! Diese Interpretation ist falsch. Ich erinnere die Spieler an zwei Werke von J. S. Bach, bei denen der gleiche Fall vorliegt: an die Courante der IV. Französischen Suite



und an die Kantate „Unser Mund sei voll Lachens". Die Frage zu beantworten, warum Bach die Stellen so und nicht anders bezeichnet hat, überlasse ich den Musikforschern. Ich stelle nur fest, daß es allgemein üblich ist, die Sechzehntel mit der letzten Triolennote zusammen anzuschlagen. Da Chopin ein großer Verehrer und Kenner Bachs war, ist die Bachsche Notation sicherlich auch bei der Koda der Polonaise-Phantasie maßgebend ge-

wesen. Und wenn man die Koda so verteilt spielt, verliert sie die Gefahr und erklingt mühelos.
Die drei letzten Polonaisen aus dem Nachlaß fallen von den grandiosen vorherigen Polonaisen gewaltig ab. Der große Wurf und die Wucht des Aufbaues, die die As-dur-, fis-moll- und Polonaise-Phantasie aufweisen, sind hier nirgends zu spüren. Und trotz allem möchte ich sie, namentlich die letzte in f-moll, der studierenden Jugend wärmstens ans Herz legen. Natürlich halten sie die Konkurrenz mit den obengenannten Werken nicht aus, aber sie besitzen noch immer so viel Schönheit und so viel Wärme des Ausdrucks, daß sie es durchaus verdienen, beachtet zu werden. Die f-moll-Polonaise zeigt außerdem den für Chopins Seele so typischen „żal", diese stille, tiefe Wehmut, die in der Form eines zum Prunk neigenden Tanzrhythmus den Hörer besonders merkwürdig berührt. Auch pianistisch gesehen, enthalten die drei Werke manch interessantes Problem. Leider ist es bei diesen drei letzten Polonaisen ähnlich wie es bei manchen der Allgemeinheit unbekannten Violinsonaten von Beethoven der Fall ist: Alles greift nur zu den Standardwerken und übersieht dabei, daß jede dieser sogenannten unbekannten Kompositionen von Beethoven noch immer unsterblicher ist als manches Werk von anderen Komponisten, das sich aber merkwürdigerweise immer wieder im Repertoir der Pädagogen findet. Wieviel schönere und reizvollere Aufgaben bieten uns beispielsweise die drei letzten Polonaisen im Vergleich zu den so häufig studierten Weberschen Polonaisen! Und darum beschließe ich das Kapitel der Polonaisen mit dem Appell an die Pädagogen und die Jugend, sich dieser mit Unrecht vergessenen Werke anzunehmen.

V. WALZER

Es wird manchem Leser wunderlich erscheinen, daß als Urahne des Walzers, der mit seinem $^3/_4$-Takt die Welt eroberte, die im $^4/_4$-Takt stehende Allemande anzusehen ist. Bei näherer Betrachtung finden wir jedoch bald die Charakterähnlichkeiten. Trotz des Übermuts und des Rausches, mit dem die Wiener zu Zeiten von Johann Strauß den Walzer getanzt haben, blieb dieser Tanz im Vergleich zum ungarischen Czardas, russischen Kosak, zu dem polnischen Mazur oder der spanischen Tarantella immer
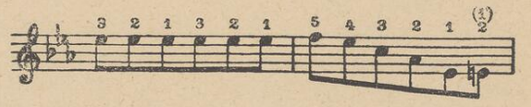
irgendwie gezügelt und beherrscht. Hier wie dort — in der Allemande wie beim Walzer — war die vornehme Grazie und Anmut entscheidend.
Es ist kein Wunder, daß Chopin, selbst ein anmutiger und vornehmer Mann, zu diesem Rhythmus und Tanzcharakter griff, um die Stimmungen der Seele des mittleren Adels zu schildern.
Was versteht man hier unter dem Wort „mittlerer Adel"? Wie ich bereits bei den Polonaisen schilderte, waren die Magnaten die Besitzer riesiger Latifundien und unschätzbarer Vermögen. Neben diesen Magnaten bestand eine starke Schicht des „mittleren Adels", der Besitzer von meist kleinen Gütern. Das Gut vererbte sich auf den ältesten oder jüngsten Sohn, die anderen Söhne gingen in den Dienst des Königs oder der Magnaten, wo sie zu gehobenen Diensten oder als Soldaten verpflichtet wurden. Hatte sich einer von ihnen bewährt, so schenkte ihm sein Brotherr häufig ein Vorwerk oder ein kleines Gut, wo er wieder seinen eigenen Stamm bilden konnte. Dieser mittlere Adel wohnte meist in hölzernen, aber behaglichen und geräumigen Gutshäusern, in denen ein ungewöhnlich patriarchalisches Leben herrschte. Der Vater war der ungekrönte Herrscher der Familie, stolz und selbstbewußt auf sein Recht pochend, seinen Nachbarn gegenüber häufig kampflustig eingestellt. Hatte man ihn in irgendeiner Form verletzt, so griff er zur Selbsthilfe und überfiel mit seiner „Familie" (so nannte man damals den Anhang, also die Söhne, die Bediensteten, Residenten, arme Verwandte, benachbarte Freunde, nie ausbleibende Gäste) den Gegner, um dessen Haus einzuäschern. — Seine Frau war ihm bedingungslos ergeben, nannte ihn „Herr Gemahl" und war nur Mutter und Hausfrau. Die Söhne und die Töchter des Gutsherrn genossen die Freiheit des Landlebens und überboten sich in gegenseitigen Besuchen, Bällen und Jagden. Besonders in der Karnevalszeit wurden in Altpolen die sogenannten „kuliki" berühmt: Eine Familie besuchte die andere, um nach gastfreundlichem Empfang mit ihr zusammen unangemeldet einen dritten Gutshof zu besuchen. Das setzte sich so fort, bis nach Wochen eine ganze Schlittenkavalkade den letzten Freund aufsuchte, um dort das Ende des Kuliks zu feiern.
Die dritte Schicht des polnischen Adels, vielleicht die zahlenmäßig größte, bildete der sogenannte *Kleinadel*. Da, wie ich schon früher erwähnte, nur der Adlige das Recht hatte, für das Vaterland zu kämpfen und zu sterben, wurden häufig, so etwa bei einem Überfall der Tartaren oder Türken, in der Not ganze Dörfer schnell geadelt. Der Magnat oder Gutsbesitzer sprach leibeigene Bauern frei und verlieh ihnen sein Wappen, eine Auszeichnung, die dann später der König bestätigte. Nach dem Kriege kehrte der Neugeadelte wieder in seine Hütte zurück und führte weiter sein bescheidenes Bauernleben. Als Zeichen seines Adels steckte er jedoch bei Feldarbeiten seine Karabela (Krummsäbel) in die Erde.

Chopin gehörte mütterlicherseits zu der mittleren Schicht des Adels. Freilich standen die Paläste der Magnaten seinem Genie schon als Wunderkind offen, aber zu Hause fühlte er sich in der Atmosphäre des mittleren Adels. Und darum auch spricht die Seele dieser Kaste aus seinen Walzern. Sie alle atmen ausgesprochen polnische Luft, ähnlich wie später Tschaikowskys Walzer russische Atmosphäre besitzen. Mit den Straußschen oder Lannerschen Walzern haben weder die von Chopin noch die von Tschaikowsky eine Ähnlichkeit. Sie wurden nicht für den Tanz komponiert, und auch die Stimmung ist grundlegend anders. Gemeinsam sind ihnen nur die Grazie und die gesunde, schlanke Anmut.
Die Chopinschen Walzer kann man in zwei Gruppen einteilen. Die erste bilden die von ihm selbst bezeichneten „valses brillantes", der anderen Gruppe möchte ich die Bezeichnung „valses nobles" geben. Zu der ersten Gruppe zählt man die mit dem Worte „brillant" bezeichneten Walzer op. 18, op. 34 Nr. 1 und 3, den mit dem Worte „grande" bezeichneten Walzer op. 42, vielleicht auch op. 64 Nr. 1, und auf alle Fälle den letzten Walzer in e-moll op. posth. In diesen Walzern siegt der Virtuose über den Musiker. — Anders sind die übrigen Walzer. Hier herrscht die Musik allein, ohne jeden Hang zum Blenden, es sind „bijous" im reinsten Sinne des Wortes. In der Phantasie sieht man hier die schlanken, jungen Menschen in der schlichten Biedermeierkleidung tanzen und sich des Lebens freuen.

op. 18

Dieser Walzer steht noch deutlich unter dem Einfluß von Carl Maria v. Weber, wenn auch daneben der eigene Stil sichtbar ist. Merkwürdig für op. 18 ist eine gewisse Kindlichkeit dieser Komposition. Als praktischen Ratschlag möchte ich zunächst empfehlen, das b der Anfangsfanfare mit dem dritten Finger, der

mit dem Daumen gestützt wird, zu spielen. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß es besser klingt, als wenn man es mit Wechselfingern spielt. Ich brauche wohl nicht zu betonen, daß die Achttaktphrase geteilt werden muß, und zwar vier Takte steigernd, vier abklingend. Kommt aber die leggiermente-Phrase, so empfehle ich folgenden Fingersatz:
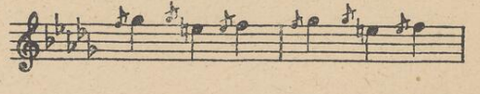


Auf e könnte auch der Daumen genommen werden, mit dem man vom es einfach abgleitet.
Das kontrastierende Thema muß selbstverständlich ruhiger gespielt werden, auch wenn Chopin an der Stelle nichts vermerkt, was auf Tempowechsel deuten würde.
Man darf nicht vergessen, das fanfarenmäßig dazwischen polternde As wieder anders zu färben. Wendet sich die Stimmung,



so muß man das Tempo wieder anziehen. Bei Eintritt des Themas
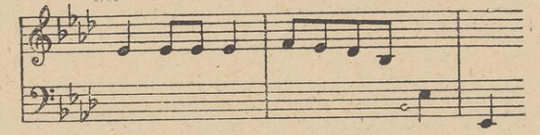


bezeichnet Chopin den Tempowechsel mit „con anima". Das ist für mich ein Zeichen dafür, daß er, um zu kontrastieren, mit zwei Tempi arbeitet. Bei dieser Gelegenheit möchte ich die jungen Spieler darauf aufmerksam machen, daß bei Chopinschen Walzern auf keinen Fall ein stures Tempo durchgehalten wird, genau so, wie später bei Johann Strauß das Tempo auch elastisch war. Es ist ein ewiges Wiegen, die Wellen steigen und fallen wie das Meer. Auch die kleinen Nuancen dürfen nicht außer acht gelassen werden. Wenn Chopin z. B. > > > einzeichnet, so wünscht er auf den ersten Taktteil oder den Anfang der Phrase ein leichtes ritenuto.
In dem genannten Walzer interessant ist die Phrase



Hier zögert merkwürdigerweise nicht der 7., sondern erst der 8. Takt. Vielleicht liegt hier ein Fehler in der Bezeichnung vor. Ich würde vorschlagen, das crescendo der Takte 8—10 nicht zu beachten. Dann ergibt sich die richtige Phrasierung. Und zum Schluß des Walzers bitte nicht übersehen: im drittletzten Takt ist das sforzato im pp gemeint. Erst der vorletzte Takt wird in ff gespielt. Diese wichtige Nuance übersehen die Spieler sehr häufig.

op. 34 Nr. 1



Ich spiele, wie oben angegeben, das letzte Es des 2. Taktes mit der linken Hand und finde diese Spielart bequemer. — Im 9. und 10. Takt des 1. Themas zögere ich ein wenig (nicht übertreiben!), um auf diese Weise den Ausdruck zu verstärken; das gleiche gilt im 14. Takt. Wenn man es äußerst vorsichtig macht, so ergibt sich eine pastellartige, duftige Stimmung. Demgegenüber wird der zweite Abschnitt recht männlich und kraftvoll gestaltet. Maßgebend und entscheidend bei solch männlichen Stimmungen ist und bleibt immer die im Vorwort erwähnte „schlanke Tongebung". Das nächste Thema kontrastiert im etwas langsameren Tempo, um sich gleich wieder aufzuschwingen. Sonst hat der Walzer keine Geheimnisse, weder in technischer, noch in musikalischer Hinsicht.

op. 42
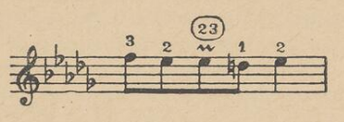
Bei der Einleitung empfehle ich, nicht zu zählen. Der Komponist muß auf irgendeine Weise seine Achttaktphrase notieren. Damit ist aber nicht gesagt, daß man metronomisch den Rhythmus auszählen soll. Wenn man Maß hält und nicht sentimentalisiert, dann steht die Einleitung im richtigen Charakter da! Schwieriger dagegen für weniger versierte Spieler ist die rhythmische Einteilung des ersten Themas. Ich pflege meinen Schülern zu empfehlen, erst die rechte Hand allein sehr flüssig zu machen. Erst wenn die rechte Hand steht und der Spieler auf sie nicht zu achten

braucht, schaltet man die linke ein. Die nötige Präzision der Rhythmik kommt nun ohne besondere Schwierigkeiten. Die zweite Schwierigkeit ergibt sich dadurch, daß manche Spieler die zweite Phrase in einem viel schnelleren Tempo als die erste nehmen. Ich möchte davor warnen; denn ist das erste Thema recht flott und im rechten vivace angelegt worden, so ist das leggierissimo des zweiten Themas, auch wenn es nicht beschleunigt wird, von selbst da. Erst das dritte Thema wird kontrastiert. Hier bremsen wir das Tempo ein wenig, jedoch nicht zu sehr, denn richtig zurückhaltend werden wir erst bei der sostenuto-Stelle. Chopin bezeichnet sie mit einem mezzoforte. Ich hörte den Walzer von Paderewski, der das Thema überraschenderweise fast fortissimo und sehr pathetisch gab. Ob das richtig ist, möge der Geschmack des Spielers entscheiden. Ich persönlich finde das fortissimo und die Pathetik an dieser Stelle nicht am Platze. Ein schlichtes mezzoforte, wie eine Nachahmung des Bratschentones, wirkt m. E. überzeugender als die Pathetik. Und noch ein kleiner, jedoch wichtiger Wink: den vorletzten Takt muß man ohne Pedal spielen. Erst auf den letzten Ton kommt ein kurzes staccato-Pedal.

op. 64 Nr. 1

Man nennt diesen Walzer unglücklicherweise den „Minuten-Walzer". Ob der Walzer in einer oder in zwei Minuten gespielt wird, ist wahrhaftig gleichgültig. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts und leider auch neuerdings war es bei den Pianisten Mode, sich im Tempo nur so zu überschlagen. Da hieß es: derjenige spielt gut, der schnell spielt, und man vergaß dabei die Musik. Sollte man nicht lieber sagen: derjenige spielt gut, der schön spielt? Nun versah der große Techniker Moritz Rosenthal den Walzer unglücklicherweise mit Terzen und spielte ihn in dieser Fassung in einem schwindelerregenden Tempo. Und damit war dem kleinen, entzückenden Werk fast der Todesstoß versetzt. Während die einen der damaligen jungen Pianisten wetteiferten, um den Walzer wirklich in einer Minute zu bewältigen, bemühten sich die anderen um die Rosenthalschen Terzen. Allmählich verschwand der Walzer vom Konzertpodium, und das ist schade. Denn er ist so schön, so reizvoll wie kaum ein anderer. Aber der Spieler muß sich von dem alten Aberglauben der Minutenbezeichnung frei machen und soll das Werk schlicht und einfach in leggiero und molto vivace spielen, ohne auf die Uhr zu schielen! Dann wird es nicht

mehr lange dauern, bis auch dieser Walzer wieder das Konzertpodium beherrscht. In technischer Hinsicht möchte ich nur einen Vorschlag machen, und zwar in Takt 10:
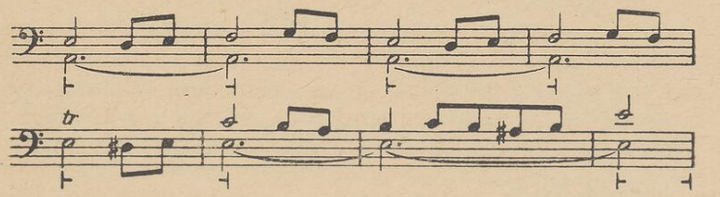


Ich glaube, dieser Fingersatz ist der bequemste. Der Praller ist nämlich wirklich sehr unangenehm.
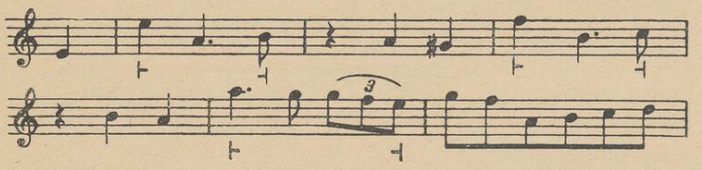
Und nun kommen wir zu den „Valse noble", den Lieblingswalzern von Chopin:

op. 34 Nr. 2

Auf dem Klavier der Chopin-Zeit konnte man wohl das untere a als Orgelpunkt durch vier Takte klingen lassen. Auf unseren modernen Instrumenten ist das aber gefährlich. Unter Umständen verklingt der Ton, oder das Pedal verwischt die Wirkung, beides ist schade; und darum rate ich, im dritten Takt das untere a noch einmal anzuschlagen. Außerdem empfehle ich folgende Pedalisierung:
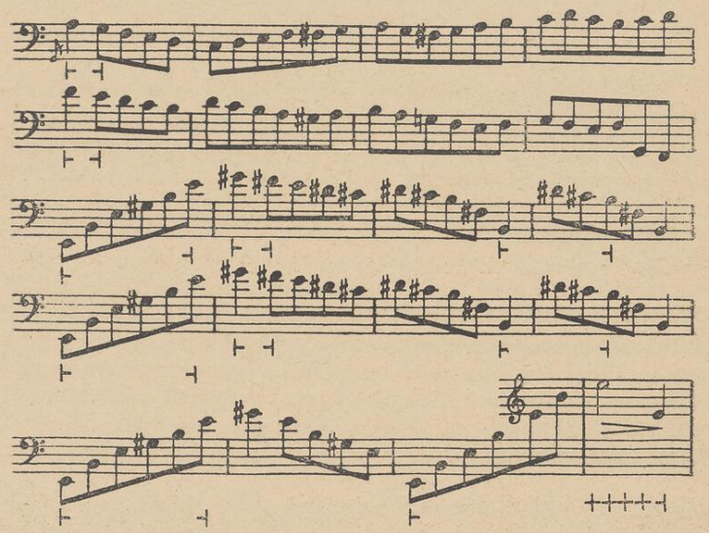


Auch das zweite Thema wird häufig durch Pedalmißbrauch verwischt. Ich pedalisiere folgendermaßen:



Bei der kontrastierenden A-dur-Stelle zögere ich im achten Takt, um dadurch den Ausdruck zu verstärken.
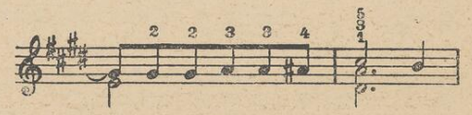
Besonders reizvoll in diesem Walzer ist eine Art Dialog am Schluß des Werkes. Hier müssen beide Hände unabhängig voneinander phrasieren, wie es Chopin bezeichnet. In der führenden Stimme der linken Hand kommen die „Seufzer" >>, in der rechten ist eine kleine Steigerung auf gis. Ich pedalisiere die Stelle folgendermaßen:



Auf dem letzten e der Phrase ist ein mehrmaliges Wechselpedal zu empfehlen; es ergibt ein schönes diminuendo auf dem Ton.

op. 64 Nr. 2

Ich rate, bei der folgenden Stelle diesen und keinen anderen Fingersatz zu nehmen:



Das Seitenthema in Des-dur spielte Paderewski in dramatischem fortissimo. Auch hier, ähnlich wie bei dem Walzer op. 42, warne ich vor dieser Deutung. Sie überladet das Werk unnötig und

nimmt ihm die Schlankheit. Ebenso warne ich vor dem fast zum Allgemeingut gewordenen billigen Effekt, bei der letzten Wiederholung der piu mosso-Stelle die auf den Daumen fallenden Töne hervorzuheben.

op. 64 Nr. 3

Es ist sehr schade, daß dieser Walzer so selten gespielt wird. Die humorvolle Art, mit der Chopin hier immer wieder von einer Tonart in die andere moduliert, ist so reizvoll, daß sich junge Musiker dieses Walzers besonders annehmen sollten.

op. 69 Nr. 1

Vor kurzem hörte ich diesen Walzer durch den Rundfunk. Ich war über die Wiedergabe ebenso entsetzt wie meine frühere Assistentin, Frau Remmler, die viele Jahre in Lemberg und Krakau lebte und Gelegenheit hatte, die Chopin-Tradition an Ort und Stelle zu studieren. Die kitschigen Effekte, die Sentimentalitäten, Temporückungen und anderen Unarten, die wir dort hörten, bewiesen wieder einmal, daß die sogenannten leichten Werke von Chopin in Wirklichkeit die schwierigsten sind. Nie hört man sie „richtig"; entweder werden sie von unwilligen Backfischen in den Klavierstunden malträtiert, oder die Pianisten fühlen sich verpflichtet, aus ihnen etwas „zu machen". In einem solchen Falle wird aus einem zarten Pastellbildchen ein dick aufgetragenes Ölbild. Gewiß — Chopin bezeichnet den Anfang mit „con espressione". Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn er diese Bezeichnung unterlassen hätte. Denn nun fühlen sich die Gefühlsschwelger verpflichtet, den Ausdruck möglichst dick aufzutragen, und damit ist es um die Grundstimmung dieses Walzers geschehen. „Con espressione" bedeutet nicht, sich im Ausdruck förmlich aufzulösen. Im Gegenteil, gerade bei diesem Walzer mit seiner unendlich biegsamen, gleichsam von selbst sprechenden Melodielinie ist Schlichtheit des Ausdruckes das erste Gebot. — Nicht minder gefährlich ist die kontrastierende con anima-Stimmung. Ich empfehle hier, die erste Hälfte der mezzo forte-Stelle ein wenig ansteigen zu lassen, um die nächsten vier Takte „abfallend" zu gestalten, die folgende piano-Reprise dann quasi scherzando,
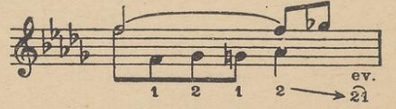
sechs Takte leicht ansteigend und die zwei letzten „abschließend" zu spielen. Kommt das Hauptthema, diesmal mit „con forza" bezeichnet, so ist eine gewisse romantische Pathetik am Platze.

op. 70 Nr. 1

Meist wird dieser Walzer durch die Bezeichnung „molto vivace" und dem wahrscheinlich nicht von Chopin stammenden Zusatz „brillante" mißverstanden. Auch ich habe als junger Pianist dieses Werk für einen „Valse brillante" gehalten. Das ist aber nicht der Fall. Nimmt man ihn im Tempo zu rasch, so verliert er den Humor. Auch das piano der meno mosso-Stelle und die Bezeichnung „cantabile" sprechen gegen die These, daß es sich um einen brillanten Walzer handelt. Ich empfehle ein gemäßigtes Tempo und habe damit die Erfahrung gemacht, daß die Zuhörer immer befriedigt waren. Chopin möge mir diesen Verstoß gegen seine Bezeichnung verzeihen!

op. 70 Nr. 3
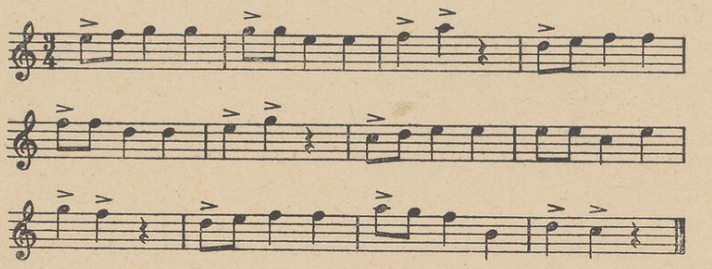
Nur der erste Takt dieses Walzers bringt eine kleine Fingersatzfrage mit sich:



VI. MAZURKEN

Der Mazur (Mazurek, Mazurka) ist im Gegensatz zu der Polonaise ein Tanz der Jugend. Er ist noch populärer als die Polonaise, weil er nicht nur in den Schlössern und Salons, sondern überall, in allen Schichten der Bevölkerung, getanzt wurde. Und bezeichnenderweise beherrschen die bäuerlichen Tänzer oder Tänzerinnen den schwierigen Tanz mit derselben Grazie und Virtuosität wie der gebildete Pole oder Russe. Nach der Eroberung Polens fand der Mazur seinen Weg auch in die Salons des Petersburger Adels und war dort bald sehr beliebt. Nur wer den Mazur gesehen oder selbst getanzt hat, kann die prächtige Schönheit dieses Tanzes beurteilen. Er ist von Temperament und Übermut erfüllt

und erfordert dadurch einen großen Tanzraum, ohne den er sich nicht richtig entfalten kann. In meinen Jugendjahren in Krakau erlebte ich oft diesen schönen Tanz, der zu der damaligen Zeit während eines Festes zweimal getanzt wurde: einmal vor Mitternacht und einmal beim Morgengrauen. Diesen zweiten Mazur nannte man den „weißen Mazur".
Der Tanz beginnt in der Gemeinschaft. Die Männer führen die Tänzerinnen mit der rechten Hand in chevaleresken Gesten und kunstvollen „pas" (Tanzschritten), während die Tänzerinnen zunächst eine schlichte Reserve beobachten. Erst allmählich entwickeln sich die verschiedensten Varianten, kommen die Solotänze der einzelnen Paare, dann wieder die Solotänze der einzelnen Tänzer. Eine sehr beliebte Variante ist z. B. die „przepióreczka" (die Wachtel):



Männer und Frauen stellen sich in zwei Reihen gegeneinander, die Tänzerin tanzt die Reihen entlang und läßt sich von dem Partner fangen. Gelingt dies dem Tänzer, so wird die Freude darüber dadurch zum Ausdruck gebracht, daß sich das Paar umfaßt; der Tänzer schlägt dann im Rhythmus die Absätze zusammen oder stampft rhythmisch mit den Füßen, um sich nachher gemeinsam mit der Tänzerin mehrmals zu umdrehen.
Nicht minder reizvoll ist die Variante „zwodzony" (die Verführerische), bei der die Solotänzerin immer wieder einem der sie umtanzenden Männer die Hand reicht, um ihn gleich wieder loszulassen und zu einem anderen Tänzer zu eilen, bis entweder ein besonders schneidiger Tänzer die Tänzerin nicht mehr losläßt oder aber von ihr nicht freigelassen wird. Und dieser Auserwählte hat nun die Ehre, den Solotanz mit seiner Partnerin zu Ende zu führen.
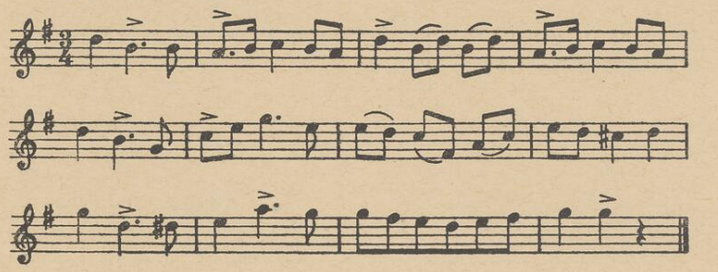
Da ein Mazur nie unter einer Stunde Dauer getanzt wurde, ersannen die Anführer des Tanzes die merkwürdigsten Nuancen, ja sie mischten sogar noch andere Nationaltänze wie den Oberek, Kujawiak oder Krakowiak hinein. —

Ich hatte in meiner Jugend häufig Gelegenheit, auch Mazur tanzende Bauern zu beobachten. Dabei erlebte ich häufig die spaßige Variante, daß die tanzenden Paare sich vor die Dorfkapelle stellten und jeder Tänzer verpflichtet war, aus dem Stegreif ein Verschen zu improvisieren. Was man da an Humor, angeborener Intelligenz, Wendigkeit, Drolligkeit und Derbheit erlebte, war manchmal ganz entzückend. Und wenn auch der improvisierte Text häufig sogar mehr als derb war, so entartete der Tanz doch nie zu einem Bacchanal. Und das ist auch ganz naturbedingt, denn der Tanz erfordert ein sehr gesundes Herz und gesunde Atmungsorgane und ist so anstrengend, daß die Mädchen zum Schluß des Tanzes froh sind, wieder an der Seite der Mutter sitzen zu dürfen, während die Männer durch einen Trunk den Durst löschen, um Kräfte für die neuen Tänze zu sammeln. Ich glaube, damit ist der Unterschied beispielsweise zwischen dem Wesen eines südamerikanischen Tangos und eines Mazur charakterisiert. Während die süßen, erotischen Melodien des heißen Tangos die Sinne berauschen, reagiert der Mazur die Sinne durch die physische Anstrengung ab.

Typisch für den Tanz ist die eigenartige Betonung des Rhythmus. Einmal betonen die Kapelle*) und damit auch die Tänzer das erste Viertel, dann plötzlich das zweite, um wieder auf zwei Betonungen im Takt auf 1 und 2 umzuschalten und dann wieder das dritte Viertel zu betonen. Einen besonders schönen Mazur komponierte Stanislaus Moniuszko in seiner Oper „Halka". Da die Oper auch in Deutschland aufgeführt und der Mazur eiserner Bestand der Unterhaltungskapellen wurde, glaube ich, daß es wohl kaum einen interessierten Leser geben wird, der diesen Tanz, vielleicht ohne seine Herkunft zu kennen, nicht schon öfters gehört hat. — Ein nicht minder reizvoller Mazur gelang dem in meiner Jugend sehr beliebten Tanzkomponisten Adam Wroński. Leider kann ich mich der Harmonien dieses Mazurs nicht mehr entsinnen, die Melodie aber habe ich noch in

*) Die Dorfkapelle bestand in Altpolen meistens aus Juden, die durch ihre Pajes und die langen Kaftans sehr charakteristisch aussahen. Eine solche Kapelle setzte sich im allgemeinen aus einer Geige, einer Klarinette und dem Baß zusammen.

Erinnerung und schreibe sie hier zum leichteren Verständnis des Rhythmus nieder.



Chopin hatte in seinen Jugendjahren, wenn er die Sommerferien auf dem Lande verbrachte, häufig Gelegenheit, das Leben und Treiben der polnischen Bauern zu beobachten. Er schlich sich aus dem Gutshof, um an den Fenstern der „karczma" (Dorfschenke) den Tanz zu beobachten. Diese Erlebnisse waren entscheidende Eindrücke seines Lebens, denn bei dieser Gelegenheit erkannte sein Genie die wundervolle Schönheit der polnischen Volksmusik. Damals kam Chopin auf den epochemachenden Gedanken, den Rhythmus des Volkstanzes in die Kunstmusik einzuführen, um damit die Stimmungen seiner eigenen und darüber hinaus der Seele seines Volkes zu schildern. So entstand eine Kunstrichtung, die nicht nur ihn unsterblich machte sondern auch zahlreiche Meister befruchtet hat. Die Polen Adam Szymanowski, Ludomir Różycki, die Russen Tschaikowsky, Rimsky-Korssakow, Glazunow, Skriabin, die Tschechen Dvořak, Smetana, der Norweger Grieg, die Spanier de Falla, Granados, Turina, die Italiener Respighi, Pizzetti, Casella, unter den Deutschen kein geringerer als Brahms, Walter Niemann und viele andere große Meister verdanken diesem Chopinschen Gedanken manches prachtvolle Werk. —

Merkwürdigerweise haben die Chopinschen Mazurken, von kurzen Fragmenten abgesehen, nicht den ungestümen Schwung des getanzten Mazurs. Im allgemeinen sind es zarteste Gebilde von verträumter Schönheit und Innigkeit, die gerade dieser Gattung seiner Werke zu unsterblichem Ruhm verholfen haben. Hätte Chopin außer den Mazurken kein anderes Werk geschaffen, so hätte er sich mit diesen 51 Kleinbildern, aus denen ein merkwürdiger Zauber weht, doch in die Reihe der Allergrößten ge-

stellt. Vor einigen Jahren las ich in irgendeinem Werke den Ausdruck: Die Chopinsche Musik atmet ein ätherisches „Blau", das berauschend auf die Sinne von Hörer und Spieler wirkt. Wenn wir schon in der Musik mit Farbenempfindungen operieren wollen, so würde ich das „Blau" ganz besonders für die Mazurken wählen. Denn sie erwecken so ätherisch übersensible, pastellartige, hauchzarte „blaue" Stimmungen, daß bisweilen sogar eingefleischte Musikfeinde diesem Zauber unterliegen.
Nun bleibt die Frage offen, wie Chopin, der das ungestüme Temperament des getanzten Mazurs kannte, zu diesen übersensiblen Tondichtungen kam. Ich habe bereits früher angedeutet, daß Chopin mit den Mazurken die Seele des polnischen Bauern schildern wollte. Man muß sich in die Jugendzeit Chopins versetzen, in jene Zeit, in der in den verschneiten polnischen Dörfern noch keine Eisenbahn, kein Auto die Ruhe der Landschaft und der Menschen störten. In dieser Abgeschiedenheit lebten die polnischen Bauern, und wenn sie gestört wurden, so waren es Kriege, die seit Jahrhunderten dieses Land, das geographisch so unglücklich liegt, immer und immer wieder erschütterten. Diese ewigen Kriege, die ewig lauernde Gefahr haben die Mentalität dieser Bauern bestimmt. Im Frieden beschäftigten sie nur ihre kleinen bäuerlichen Sorgen. Kam aber der Feind ins Land, dann hieß es, das Leben, die Scholle zu retten, das Zerstörte baldmöglichst aufzubauen und sich zu behaupten. Und diese ständigen Sorgen und Nöte, diese ständige Wachsamkeit bestimmten die Mentalität des polnischen Bauern. Es soll zu Ehren dieser Bevölkerungsschicht festgestellt werden, daß sich gerade dieser Teil des Volkes zu einer sehr wertvollen Gesellschaftsschicht durchgerungen hat. Der polnische Bauer ist von Natur aus intelligent, wendig und, was das Wichtigste ist, ein guter Pole. Diese Eigenschaften bestimmen auch das Bild des flachen Landes in diesem Teil Europas und geben ihm das schöne Gepräge, das auch Chopin zu seinen Kompositionen anregte. Wer die Mentalität des polnischen Bauern näher kennenlernen und damit auch den Schlüssel zum Verstehen der Chopinschen Mazurken suchen will, dem empfehle ich die Lektüre des Romans „Die Bauern" von Reymont, dem polnischen Nobelpreisträger.
Sehen wir uns nun die technische Seite der Mazurken an. Meines Erachtens — und ich bin fest überzeugt, daß jeder ernstdenkende Pianist und Musiker meine Meinung teilt — sind die Mazurken das Schwierigste, was Chopin geschaffen hat. Ich habe

die Erfahrung gemacht, daß mancher junge Pianist mit einer Sonate oder einer Ballade von Chopin eher fertig wurde als mit einer Mazurka. Das, was hier an Wendigkeit des Ausdruckes, an Sensibilität der Linienführung, an subtilstem Stilempfinden und an Differenziertheit des Anschlags erforderlich ist, ist außerordentlich schwierig. Und darum möchte ich manchen Klavierlehrern zurufen: Gebt diese unsagbar zarten und verletzlichen Gebilde keinesfalls unwilligen Backfischen oder unmusikalischen Kindern zum Spielen! Es ist entsetzlich, was ich in dieser Hinsicht manchmal beobachtet habe. Es gibt doch wirklich genügend Schulliteratur von vorzüglicher Qualität; also: Finger weg von den Mazurken!
Ich gebe die Mazurken im allgemeinen erst gegen Ende des Studiums auf, wenn der junge Pianist technisch und musikalisch reif genug ist, um die Materie zu beherrschen. Dann gelingen manche Mazurken ganz gut. Ideal gespielt habe ich sie allerdings sehr selten gehört. Um die Differenziertheit der Anschlagkultur, für die Mazurken eine conditio sine qua non, zu erreichen, empfehle ich ein sehr sorgfältiges Studium des Buches von Leimer-Gieseking oder meines „ABC des Klavierspielers" (PortiusVerlag, Leipzig). Außerdem ist es als Vorstudium gerade für diese Werke notwendig, Tonleitern im duftigsten pianissimo aber auf keinen Fall rasch, zu üben, da eine absolute Kontrolle der Tongebung gewahrt bleiben muß. Die Hände müssen „sehr leicht" gemacht werden, der Anschlag möglichst klingend. Auch im zartesten pp muß der Anschlag „tragen" und in der letzten Reihe des Konzertsaales deutlich hörbar sein.
Alle 51 Mazurken hier zu besprechen, würde zu weit führen. Es genügt, wenn wir einige Beispiele herausnehmen. Hat man auf Grund meiner Ausführungen die Grundidee verstanden, so wird man in den einzelnen Mazurken die Verwandtschaft und Berührungspunkte selbst finden und die Schwierigkeiten zu lösen versuchen. Darum beschränke ich mich nur auf eine kleine Auswahl der für meinen Geschmack besonders schönen und prägnanten Mazurken.

op. 6 Nr. 2

Ein typischer „Mazurkazauber" weht aus dieser „sotto voce" beginnenden Mazurka. Man sieht in der Phantasie ein stilles Dorf und einen alten geblendeten Bauern. Nun zieht der Invalide,

geführt von einem Knaben, durch die Dörfer, singt seine Weisen und spielt auf dem Teorban, einem ukrainischen Volksinstrument, um sich sein Brot zu verdienen, häufig aber auch, um das Volk aufzuwühlen.
Die Einleitung muß ganz rhythmisch und monoton gestaltet werden. Kommt das erste Thema, so darf man den leichten, fast unmerklichen Akzent auf dem dritten Viertel nicht vergessen; er ist für die Phrasierung entscheidend. Beim zweiten Thema ist in den beiden ersten Takten das erste Viertel, im dritten und vierten Takt hingegen das zweite Viertel leicht zu akzentuieren. Das erste Thema ist recht innig und melancholisch zu gestalten, während das zweite durch ein unentschiedenes Schwanken gekennzeichnet ist, ohne jedoch einen wesentlichen Stimmungswechsel herbeizuführen. Erst das dritte Thema mit seiner Fröhlichkeit bringt den Kontrast. Hier fallen dann die Akzente immer auf das zweite Viertel; aber ich betone es noch einmal, daß die Akzente nur angedeutet werden dürfen! Zum Schluß kommt das erste Thema wieder, diesmal in tempo rubato. Chopin bezeichnet deshalb die Stelle nicht punktiert sondern in glatten Achteln. Die vier letzten Takte muß man sehr energisch und aufmunternd gestalten.

op. 6 Nr. 3

Das ist eine der seltenen Mazurken, die in einem herrlich beschwingten Tanzrhythmus mit immer wechselnden Akzenten alla Mazur komponiert wurden. Es ist die Stimmung eines Dorftanzes, belauscht am Fenster der Dorfschenke. Dem Spieler gibt die Mazurka die Gelegenheit, alle Minen des Temperamentes springen zu lassen. Man soll sich jedoch vor Übertreibung hüten und Maß halten! Das ist überhaupt das erste Gebot bei allen Chopinschen Mazurken.

op. 7 Nr. 3
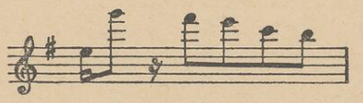
Diese Mazurka ähnelt der op. 6 Nr. 2. Auch hier klingt am Anfang entweder ein Dudelsack oder ein Teorban, um für den Eintritt des ersten Themas die erzählende, rhapsodische Stimmung zu schaffen.

op. 17 Nr. 1

Diese Mazurka hingegen erinnert in der Stimmung an op. 6 Nr. 3, sie enthält mit ihren Mazurrhythmen eine Tanzstimmung! Interessant ist das Trio, in dem der Einzeltänzer nach den für eine Dorfkapelle typisch primitiven Akkorden sein Verschen improvisiert.

op. 17 Nr. 2

Diese Mazurka interessiert den Spieler vor allem wegen der seltsamen chromatischen Sextenfolge im Mittelsatz. Die Grundstimmung ist pastellartig zauberhaft, aber gerade darum muß man bei den „Seufzern" im Ausdruck vorsichtig sein.



Hier ist Zurückhaltung notwendig, damit die Stimmung keinesfalls ins Sentimentale übergeht.

op. 17 Nr. 4

Dieses Werk ist eine der schönsten und innigsten Mazurken, die Chopin geschrieben hat. Man nennt sie „der kleine Jude". Die Bezeichnung soll von Chopin stammen. Auf keinen Fall kann ich mich jedoch mit der Deutung, die, wie so manche fragliche Anekdote, Szulc in seinem bekannten Chopin-Buch mitteilt, einverstanden erklären. Szulc behauptet, Chopin habe in seiner Phantasie einen betrunkenen Bauern gesehen, der dem pompösen Hochzeitszug eines Adeligen jammernd zusah, während der Kaschemmenjude diese kleine Lebenskomödie lächelnd betrachtete. — Ich habe mich vergeblich bemüht, diese heitere Stimmung in der Mazurka zu finden. Aber ich habe nicht nur kein Fünkchen Humor entdeckt, sondern im Gegenteil vielmehr festgestellt, daß die Mazurka eine so starke Wehmut atmet wie selten ein Werk von Chopin. Da würde ich eher der Deutung glauben, die erzählt, Chopin habe in seiner Phantasie einen kleinen Jungen gesehen, der den jüdischen Klageruf „Aj waj" ausstößt. Irgendein brutaler
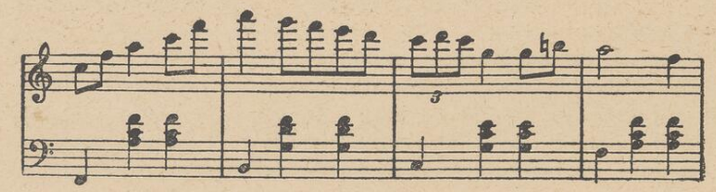
Mann zwingt das arme, kranke Kind zum Tanz, und dabei bricht es zusammen. Die Klagerufe



kommen mit dem ersten Thema wieder. Die Mazurka schließt mit einer kurzen Koda; sie soll die Erschöpfung des Kindes schildern.
Ich rate, den Tanzteil nur dreimal zu wiederholen. Mit dieser kleinen Kürzung habe ich die Mazurka wiederholt von Josef Sliwiński gehört. Und nach reiflicher Überlegung bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß die Kürzung dem Werke zum Erfolge verhilft.

op. 24 Nr. 2

Hier ist für mein Empfinden eine der schönsten Mazurken. Eine ausgesprochene Glockenstimmung auf dem Dorfe, wo in der Dämmerung die Glocken zum Angelus rufen, leitet das wunderbare Werk ein. Das erste Thema ist von einer so sanften Schlichtheit der Klage, als ob ein Mädchen dem Ungetreuen nachtrauern würde. Plötzlich setzt die Tanzstimmung ein (Des-dur). Diese Episode, richtig gespielt, ergibt eine tolle, fast bösartig klingende Atmosphäre — es ist, als ob der Ungetreue an dem Mädchen voll Trotz mit einer anderen vorüberwirbeln würde. Ergreifend ist die Stelle, an der die Linie in die linke Hand übergeht. Ein Piano markiert die verhaltene Leidenschaft; durch einen ritenuto-Übergang geht der Tanz wieder in die Klage (C-dur) über. An dieser Stelle muß man mit der größten Intensität aufwarten. Die Koda bringt wieder die Glockenstimmung, diesmal ausgedehnter, verklingender. Sehr interessant in der Klageepisode ist das lydische h in reinem F-dur:



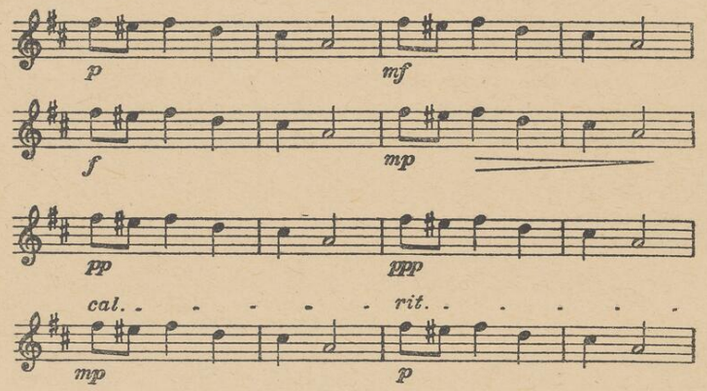
op. 24 Nr. 4

Diese Mazurka ist für Konzertzwecke sehr geeignet. Der Pianist hat hier besondere Gelegenheit, seine Anschlagskultur zur Geltung zu bringen. Dazu kommt eine Mannigfaltigkeit der Stimmungen, die dank der sehr sorgfältigen Bezeichnung des Komponisten leicht zu gestalten ist. Besonders reizvoll ist die Koda mit ihrem herrlich schönen Abklingen. Wenn ich hier die genaue Bezeichnung hervorhebe, so geschieht es, weil manches Werk von Chopin, namentlich die Mazurken, nicht immer genau und sorgfältig bezeichnet ist. Zu Lebzeiten des Meisters entstand sogar die häßliche Vermutung, Chopin habe seine Werke absichtlich nicht genau, sondern sogar irreführend bezeichnet, damit „die Konkurrenz" sie ihm nicht nachspielen könne. Diese Vermutung ist selbstverständlich unsinnig, denn Chopin war eine viel zu starke Persönlichkeit, um zu solchen billigen Mitteln zu greifen. Ich vermute hier eher zwei andere Umstände, die eine Rolle gespielt haben dürften. Chopin hat bekanntlich manches sehr mühevoll komponiert. Wie seine Schüler berichten, ließ er sich, wenn er an einem großen Werk arbeitete, nicht sprechen, nahm auch kaum Nahrung zu sich, und man hörte aus dem Nebenraum, wie er stöhnte, endlos einzelne Harmonien probierte, um dann wieder das Spiel zu unterbrechen und zu schreiben. War das Werk vollendet, so erschien er abgearbeitet, aber in strahlender Laune und an dem soeben fertiggestellten Werk kaum noch interessiert. Verlangte nun der Verleger genauere Bezeichnungen, so erledigte er diese Arbeit mit Unwillen, denn er hatte sich innerlich bereits einem neuen Werke zugewendet.
Eine andere Vermutung liegt nahe, daß Chopin seine Werke, namentlich die Mazurken, jedesmal in Einzelepisoden verschiedenartig empfand und gestaltete. Verglich nun ein Pianist die gedruckten Noten mit der jeweiligen Interpretation, so ergab sich keine Übereinstimmung. Und darum wohl haben kleinliche Menschen die häßliche, eines Genies unwürdige Verdächtigung, von der ich eben berichtete, ausgesprochen.

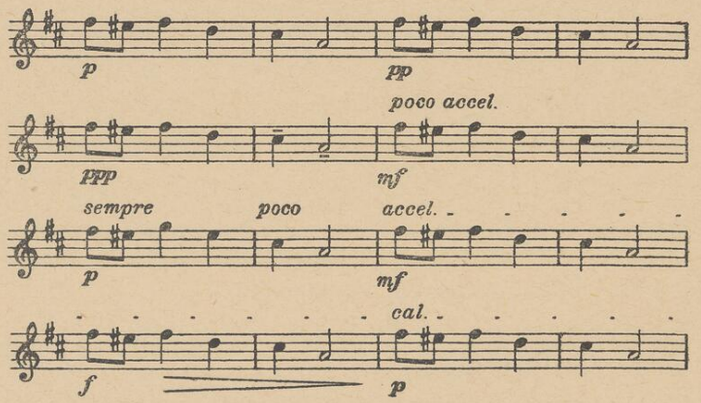
op. 30 Nr. 2

Die Stichhaltigkeit meiner bei der Besprechung der vorigen Mazurka angedeuteten Vermutung ist aus diesem Werk zu ersehen. Wenn der Spieler die nachstehende Phrase überdenkt, muß er

zu der Überzeugung kommen, es sei gänzlich ausgeschlossen, daß Chopin die Phrase, ohne dynamische und musikalische Veränderungen vorzunehmen, in einem gleichmäßigen piano gespielt habe. Gerade diese Stelle ist besonders typisch für die Freiheit der Gestaltung. Man kann sie in jedem Konzert anders, und zwar unerschöpflich anders spielen. So könnte die Phrase z. B. folgendermaßen bezeichnet werden:
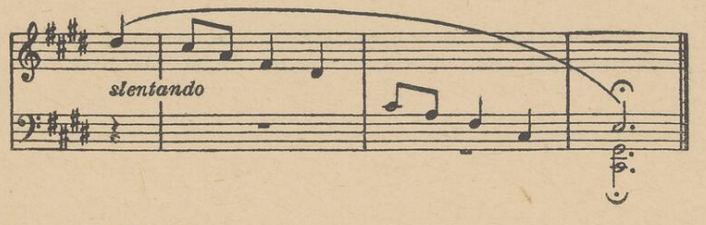


Aber auch so:



Dem Geschmack und der Auffassung des Spielers ist hier der weiteste Spielraum gelassen.

op. 30 Nr. 4

Besonders schön finde ich diese Mazurka, die in einer rhapsodisch-erzählenden Stimmung gehalten ist. Die Linke schlägt sanft die Akkorde, einen Teorban imitierend, die rechte spinnt eine wehmütige Erzählung. Wie ergreifend schön ist hier der Schluß:



op. 33 Nr. 2

Wie anders hat Chopin wieder op. 33 Nr. 2 geschrieben: Hier ist alles wirbelnder Tanz mit kühnsten harmonischen Übergängen. Zum Schluß als Koda kommt die Dorfkapelle mit dem Dudelsack, und reizend ist der humorvolle Schlußeffekt mit seinem naiv-virtuosen Geigensolo.

op. 50 Nr. 2

Ich entsinne mich aus meiner Jugend eines Textes, der zu dieser Mazurka gedichtet wurde. Die erste Zeile lautet:

co mam zrobić z moja ciotką
nazwała mnie terkotką.
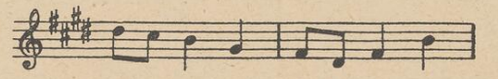
Deutsch:

Was tue ich mit meiner Tante,
die mich Klapperlieschen nennt.
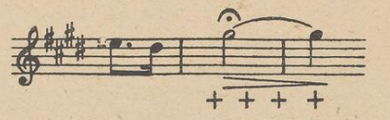
Der Text paßt ganz ausgezeichnet zu der Stimmung dieser Mazurka. Eine unbekümmerte Anmut klingt aus jedem Takt. — Im Trio gibt es, ähnlich wie bei der Mazurka op. 30 Nr. 2, unbegrenzte Deutungsmöglicheiten. Aber auch hier lautet wie dort das erste Gebot: nirgends darf überzeichnet, nirgends übertrieben werden, denn der Chopinsche Humor ist immer gezügelt.

op. 50 Nr. 3

Diese Mazurka muß der Musikliebhaber dem Pianisten überlassen. Sie erfordert eine gut fundierte Technik, sehr viel Anschlagskultur und gleichzeitig auch die Kunst maßzuhalten, um die Art der freien Phrasierung und Gestaltung nicht zu übertreiben. Die wehmütige Einleitung, kanonmäßig gehalten, kontrastiert mit einer turbulenten Tanzstimmung, die aber schon nach wenigen Zeilen in die Elegie des Anfangs zurückführt. Diesmal spinnt der Komponist das Thema durch drei Stimmen (die Baßstimme hat nur eine stützende Rolle). Eine musikalische Klippe ist die sich immer wiederholende Phrase



Glatt, ohne ein rubato gespielt, klingt sie eintönig. Andererseits wiederum wirkt sich selbst die kleinste Übertreibung unheilvoll aus. Deswegen muß man hier ganz besonders maßvoll interpretieren. Am besten ist es, wenn man die zwei ersten Takte tanzartig, also streng rhythmisch, die beiden nächsten stringendo, den fünften Takt noch immer ein klein wenig beschleunigt, den sechsten ritardando, den siebenten und achten Takt abschließend spielt. Die Wiederholung sollte man folgendermaßen bringen: sechs Takte beschleunigend und die zwei letzten ritardando, damit das jubelnde sostenuto der nächsten Phrase wohl vorbereitet wird. Bei der Wiederkehr des zweiten Themas muß das rubato anders, vielleicht folgendermaßen gestaltet werden: zögernd anfangen, ab zweiten Takt stringendo durch sieben Takte, im achten Takt wieder zögern, dann die nächsten sieben Takte immer mehr ritardieren und gleichzeitig tonlich intensivieren bis zum Gipfel des mit der Fermate bezeichneten gis.

Auf dem gis 

ein diminuendo durch mehrmaligen Pedalwechsel, damit das erste Thema piano einsetzen kann. Dieses piano muß aber wieder anders gestaltet werden als bei den früheren Stellen, denn hier geht

es durch vier Stimmen und muß unruhig-dramatisch wirken. Ebenfalls dramatisch gestalte ich die Wiederholung der folgenden Tanzstimmung und auch weiterhin dramatisch das wiederkehrende erste Thema, das sich diesmal fugenartig durch vier Stimmen zieht. Aus dieser Wiederholung entwickelt man nun eine ununterbrochene Steigerung, bis sich diese in dem Abgesang
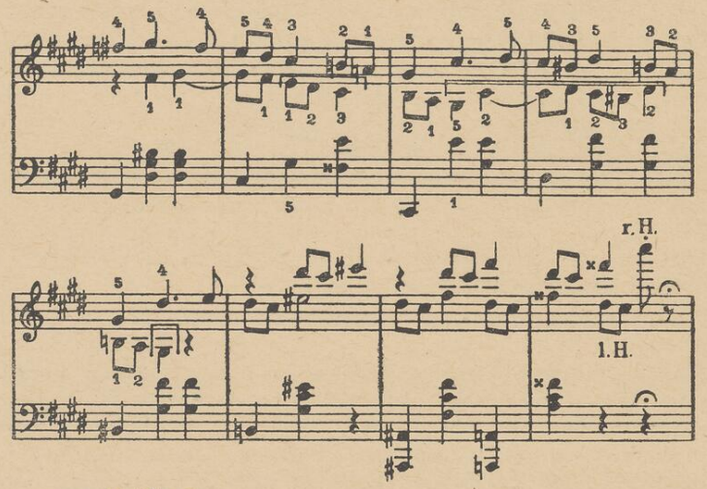


entspannt. — Die folgende Koda ist als Epilog wieder wie am Anfang wehmütig zu gestalten.

op. 63 Nr. 3

In dieser kurzen Mazurka, die eines der bezauberndsten Werke Chopins ist, „geschieht" erstaunlich viel. Anmutig-fröhlich beginnt das Werk. Im sechsten Takt nehme ich die Phrase ein wenig rubato, da gerade diese kleine Nuance die Phrase ungemein belebt. Kommt das zweite Thema, so hebt sich die Stimmung merklich. Charakteristisch ist das forte in den Schlußtakten. Und in der Reprise sehen wir die beiden ersten Takte mit den Chopinschen „Seufzern" (>>) versehen. Chopin bezeichnet mit den „Seufzern" diejenigen Takte, bei denen er den Anfang ein wenig verzögert haben möchte. — Diesmal läuft die Schlußlinie der Phrase nicht im forte sondern im diminuendo ab und mündet damit in den sotto voce-Mittelteil ein. Dieser Teil beginnt in verhaltener Stimmung, gewissermaßen mysterioso, um dann im zweiten Teil durch eine Steigerung die Rückkehr zu dem cis-moll-Teil einzuleiten. Interessant wird diese Rückkehr durch ein diminuendo im ersten und ein poco forte im zweiten Takt — ein Zeichen, daß Chopin die zwei letzten Takte des Mittelsatzes dynamisch exponierter haben möchte als die Reprise des ersten Themas. Aber jetzt ist das erste Thema nicht mehr anmutig. Dramatisch steigert sich die Stimmung, Unruhe und Spannung herrschen vor. Nach der Fermate steht ein forte-Abschluß. Und nun kommt die überraschende Wendung: Ein Teil der Reprise (ab Takt 5) kehrt wieder, aber nunmehr in kanonischer Engführung. Rapide übersteigert sich zuletzt die Linie, und nach der spannungsvollen zweiten Fermate haben wir ein *strahlendes* forte.

Auch pianistisch gesehen ist die kanonische Durchführung sehr interessant. Ich verteile die kontrapunktierende Stimme folgendermaßen in beide Hände:



op. 68 Nr. 2

Hier haben wir wieder eines der Werke, die durch ihre Schlichtheit und den sehr leichten Klaviersatz ein Opfer des Klavierunterrichts wurden. Und dabei bringen gerade diese Schlichtheit und diese Einfachheit Gefahren mit sich, die nicht unterschätzt werden dürfen. Vielleicht bezeichnete Chopin auch das kleine Werk deshalb so genau. Ich ermahne hier die jungen Spieler ausdrücklich zur größten Vorsicht. Alles, was Chopin hier einzeichnete, ist genau zu beachten und gleichzeitig daran zu denken, daß alle diese Feinheiten gleichsam nur „angetupft" werden dürfen. Je leichter und durchsichtiger die Zeichnung wird, um so schöner erklingt die Mazurka.

op. 68 Nr. 3

Derselbe Rat gilt auch für diese nicht minder häufig gespielte und nicht weniger malträtierte Mazurka. Bei der Dudelsackepisode sind die kleinen Akzente im dritten und vierten Takt genau zu beachten: Im dritten Takt kommt der Akzent auf das zweite, im vierten auf das erste und dritte Viertel.

Ich muß hier an meine Ausführungen über den Rhythmus des Tanzes am Anfang dieses Kapitels erinnern: die richtige Akzentuierung entscheidet! — Die Dudelsackmelodie, die sich über den Quinten spinnt (Poco piu vivo), muß völlig ausdruckslos gespielt werden, denn gerade in dieser Ausdruckslosigkeit steckt hier nämlich der Ausdruck.

op. 68 Nr. 4

Tiefe Wehmut liegt wie ein zarter Schleier über dem Werk. Der Todgeweihte denkt an seine Heimat, denkt an seine Jugend, an alles, was ihm so teuer war, und was er nun nie mehr sehen und erleben kann. Und die matte Hand führt die Feder zu einer ebenso schlichten wie ergreifenden Klage. Ob die Menschen imstande sind zu verstehen, was der gütige, verzeihende Sterbende hier sagen wollte? Man muß die Mazurka auswendig lernen, sich in der Dämmerstunde an das Klavier setzen, die Augen schließen, die Finger über die Tasten gleiten lassen und sich in seiner Phantasie nach Paris auf den Place Vendome versetzen. Dann wird man vor seinem geistigen Auge die schlicht vornehme Wohnung sehen und im weißen Bett das blasse Gesicht des auf den Tod Wartenden. Auf der Decke liegen, ähnlich wie bei dem sterbenden Beethoven, Notenhefte, Notenpapier. Mit der letzten Kraft schreibt und schafft der Sterbende, der schon so jung diese Welt verlassen muß. Der polnische Priester Jełowiecki spricht zu ihm vom ewigen Leben. Inbrünstig betet Chopin. Ich glaube! Das sind seine letzten Worte. — Etwas von dieser transzendenten Stimmung ist in dieser geheimnisvollen Mazurka, die inhaltlich ganz den Rahmen des Tanzes sprengt, vorgeahnt.

VII. PRELUDES

„Adlerfedern" nennt sie Schumann! Ob die große Verehrung, die Chopin Bach entgegenbrachte, dafür entscheidend war, daß er zu der Form von kurzen Präludien gegriffen hat, entzieht sich meiner Kenntnis. Eins steht jedoch fest: Aus der kurzen Form ist durch die Zusammenkettung von 24 Präludien ein so gewaltiges Werk entstanden, daß man etwas Ähnliches in der Klavierliteratur vergeblich sucht. Damit ist gleichzeitig gesagt, daß es falsch

ist, wenn in Konzerten einige Préludes aus dem Ganzen herausgerissen werden, denn damit zerreißt man die große Einheit. Natürlich kann man sich für eine Episode oder für ein Motiv eines monumentalen Werkes besonders begeistern und dieses Teilstück einem Sonderstudium unterziehen. Es müßte aber bei einem Sonderstudium oder einem Privatvergnügen bleiben. Man kann z. B. eine Doktorarbeit über eine einzelne Figur eines Rembrandtschen Gruppenbildes schreiben, aber es wäre ein Vergehen gegen die Idee des Ganzen, diesen Teil aus seinem Zusammenhang herauszubrechen. Dasselbe gilt auch für die Chopinschen Préludes. Die unsichtbaren Brücken zwischen den einzelnen Stücken sind nämlich so stark, ein Präludium entwickelt sich so zwingend aus der Stimmung des vorhergehenden, daß mir ein Zerschlagen dieser inneren Verbindungen einfach unmöglich erscheint. Freilich könnte man einwenden, einzelne Préludes seien bereits in der Warschauer Zeit entstanden. Das hat aber nichts zu bedeuten. Das Werk als Ganzes ist erst auf Majorca geschaffen worden, und wenn Chopin auch in der Kette einzelne alte Glieder verwendet, so hat er nur das, was zu dieser Idee gehört, ausgesucht, überarbeitet und zusammengeschlossen. Auf diese Weise entstand ein Ring, an dessen Auflösung man sich nicht wagen soll. Das Werk als Ganzes gesehen ist eine Art Bekenntnis, ein summierender Strich unter einem zu Ende gehenden Menschenleben, das große depressive „Warum", um das sich so viele Philosophen und Gelehrte bemüht haben, ohne eine Antwort zu finden. Hier wird es mit prometheischer Kraft ausgesprochen.

1. Prélude

Schon das 1. Prélude in C-dur bricht mit vulkanischer Stärke und Intensität des Ausdruckes los. Ein wahrhaft monumentaler Anfang, der den Spieler wie auch den Zuhörer mit einem Schlag in die richtige Spannung versetzt. Rein technisch gesehen, hat der Pianist es hier nicht leicht. Namentlich kleine Hände müssen sich sehr bemühen, um die nötige Intensität herauszuarbeiten. Ich empfehle, dieses Stück längere Zeit geduldig im piano ohne Ausdruck zu üben. Hat man die nötige Plastik im piano ohne crescendo erreicht und auch die rhythmische Verschiebung klar erfaßt, dann kann man die crescendi einzubauen und ganz zum Schluß allmählich das Tempo in ein richtiges Agitato zu bringen versuchen. Dabei muß man immer ganze Takte empfinden, auch

wenn zum Schluß des Stückes auf das zweite Viertel Akzente eingezeichnet sind, die dann schon von selbst kommen. Pedal wird konsequent auf das erste Viertel genommen und am Ende des Taktes losgelassen. Man darf keine Wechselpedale anwenden, denn sie verwischen das Bild, das hier besonders klar entstehen muß.
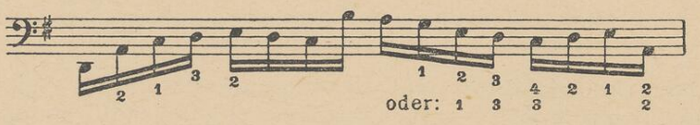
2. Prélude

Nach dem rasanten Ausbruch der Leidenschaft zeichnet sich das 2. Prélude in a-moll geheimnisvoll düster ab. Fraglich ist die Tempobezeichnung der Komposition; in einzelnen Ausgaben ist das Prélude alla breve, in anderen als $^4/_4$-Takt bezeichnet. Die „Allabrevisten" wollen hier wohl dem Verschleppen des Lentotempos aus dem Wege gehen. Es sind die Totenglocken, eine Stimmung, an der Chopin in seinen letzten Jahren geradezu gelitten hat. Es mutet merkwürdig an, daß der Meister in dieser letzten Periode seines Daseins im Gegensatz zu den meisten Lungenkranken nicht optimistisch war. Ob hier das äußerst labile Nervensystem entscheidend war, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen. Wir wissen nur, daß auf der Insel Majorca George Sand den Kranken häufig besinnungslos vorfand. Es müssen wohl nervöse Ohnmachtsanfälle, ein Symptom der Labilität des Nervensystems, gewesen sein. —
Kleine Hände haben es bei diesem Prélude unbequem. Um die Spannung der linken Hand wenigstens für einen Augenblick zu entlasten, ist zu empfehlen, immer, wenn sich die Möglichkeit bietet, einige Töne von der linken in die rechte Hand zu nehmen. Diese Verlegungen müssen jedoch äußerst vorsichtig vorgenommen werden, damit die spezifische Tonfärbung der Begleitfiguren nicht gestört wird. — Die Pedalisierung in diesem Prélude ist eine Kunst für sich, denn es ist eine jener Kompositionen, die eine Pedalbezeichnung einfach unmöglich machen. Hier entscheidet nur das Ohr des Spielers, der sich den jeweiligen akustischen Verhältnissen anpassen muß.
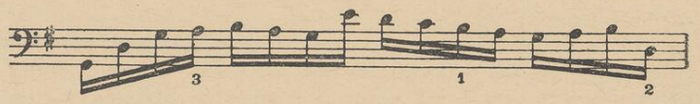
3. Prélude

Und wieder kontrastiert die Stimmung. Das 3. Prélude ist lieblich, fast fröhlich in der Stimmung, als ob der Komponist am Ufer des Meeres das beruhigende Spiel der Wellen beobachtete und schildern wollte. — Technisch gesehen verlangt dieses Pré-

lude wieder ein sehr geduldiges Trainieren. Hier möchte ich zunächst das Üben der linken Hand mit „fallenden Fingerstaccati" empfehlen. Hat die Hand eine gewisse Wendigkeit erreicht, trainiert man mit „leichten Hämmerchen" weiter. Als konsequenter Fingersatz bleibt:



Der 10. Takt vor dem Schluß:



4. Prélude

Das 4. Prélude ist weder in technischer noch in musikalischer Hinsicht ein Problem.

5. Prélude

Schwieriger ist schon das 5. Prélude, dessen Glockenstimmung sich von der des 2. Prélude wesentlich unterscheidet. Es ist voller Unruhe, als ob der Komponist sich irgendeines Traumgebildes nicht erwehren konnte. Die Glocken läuten in b und h. Auf diese beiden Töne kommen auch in den vier ersten Takten die Akzente, um sich im fünften Takt auf das erste Viertel zu verschieben. — Auch dieses Prélude ist für kleine Hände schwer spielbar. Hier heißt es, vorsichtig auf die Dehnbarkeit der Hand zu trainieren.
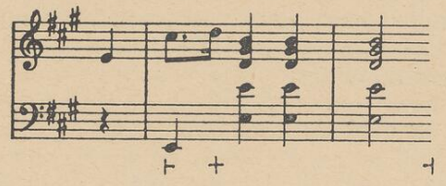
6. Prélude

Das 6. Prélude hat seinerzeit den Streit hervorgerufen, ob das 6. oder das 15. das „Regentropfen-Prélude" ist. Das ist ein völlig sinnloser Streit, und es wäre wichtiger, daß Unberufene die Hände von diesem gar nicht leichten Stück ließen. Die monotone, verhaltene Stimmung zu gestalten, ohne daß dabei die Linie leidet, ist nämlich nicht einfach. Entweder sentimentalisieren hier die

Spieler, oder sie wollen eine Cellokantilene nachahmen. Beides ist falsch. Es handelt sich hier um ein reines Klavierstück, das für irgendein anderes Instrument einfach undenkbar ist. Gerade solche „dünn gezeichneten" Werke sind die schönsten Prüfsteine für den Geschmack des Spielers.

7. Prélude
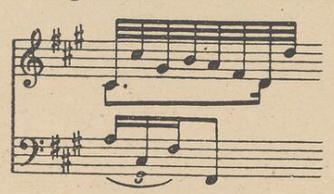
Noch schwieriger ist in dieser Hinsicht das 7. Prélude. Man findet es in unzähligen Jugendalben, die ganze Welt spielt, ja singt es, und in irgendeinem Album entdeckte ich das Werk sogar als Chorstück mit der Überschrift „Träumerei". Diese Bezeichnung ist natürlich ein Unsinn; von einer Träumerei ist hier gar keine Rede. Nach und vor den aufwühlenden Präludien bedeutet dieses Stück einen Ruhepunkt und zugleich einen Rückblick auf das schwindende Leben, eine Rückschau, die von stiller Tragik umworben ist. Diese stille Tragik im Ausdruck zu finden, ist außerordentlich schwer. — Eine weitere Schwierigkeit bietet uns hier die Pedalfrage. Die in den Ausgaben verzeichnete Pedalisierung ist für unsere modernen Instrumente nicht anwendbar, denn bei ihr verwischt sich für ein präzis hörendes Ohr die Linie. Ich pedalisiere das Werk auf folgende Art: Die linke Hand darf vom Baß so lange nicht weggehen, bis der Fuß auf der Sechzehntelnote der rechten Hand Zeit fand, das Pedal noch einmal zu säubern. Es ist ziemlich schwierig und bedarf eines geduldigen Probierens, bis es gelingt. Der Rhythmus verschiebt sich da nämlich allzu leicht ein wenig, und dann hat man sozusagen den Teufel mit dem Beelzebub ausgetrieben.



8. Prélude

Ich habe häufig beobachtet, daß die Spieler bei dem wirklich sehr unbequemen 8. Prélude mit der linken Hand falsch „landen", indem sie den unteren Ton der linken Hand (nach der Triole) mit dem Melodieton der rechten Hand zusammenbringen. Da aber die Melodie und die Umspielung zusammen acht Töne ergeben,

muß der untere Ton der linken Hand genau auf den fünften Ton der rechten fallen:



Das Prélude erfordert ein sehr geduldiges Üben, und zwar mit jeder Hand einzeln. Ich warne die Ungeduldigen vor zu frühem Spielen mit beiden Händen. Sie verfallen sehr bald in den obenerwähnten Fehler, ohne ihn zunächst zu merken, und haben dadurch sehr viel Zeit unnötig verloren. — Manche Schüler versuchen zur Übung, in der rechten Hand verschiedene Varianten auszutüfteln. Auch davor möchte ich warnen. Denn bei der Bewältigung dieser Komposition entscheiden nur Geduld und Üben im pianissimo, bis sich die Hand eingespielt hat. Hat sich bei diesem Prélude das Muskelgefühl einmal eingestellt, so verliert das Stück an Gefährlichkeit.

9. Prélude

Düstere Schwere liegt über dem 9. Prélude. In technischer wie auch in musikalischer Hinsicht bietet es jedoch keine Probleme.

10. Prélude

Für das 10. Prélude ist ein kleiner Hinweis nötig. In den dritten und vierten Takt ist ein kaum merklicher Mazurkareflex hineinkomponiert, ein Reflex, den fast alle Spieler übersehen, und der auch merkwürdigerweise von Chopin nicht einmal angedeutet worden ist. Im Gegenteil, die eingezeichnete Phrasierung <> ließ den Schweller auf das zweite Viertel steuern, obwohl er auf das dritte kommen muß. Akzentuiert man in dem vierten Takt das erste und dritte Viertel, so kommt der Mazurkarhythmusreflex richtig und schön zur Deutung.

11. Prélude

Im 11. Prélude übersehen die meisten Spieler die >— Bezeichnung des 2. Taktes. Und doch ist sie sehr wichtig. Hier müssen das eis und fis ein wenig gedehnt und dann die versäumte Zeit

nachgeholt werden (der Chopinsche „Seufzer"). Ebenso verlangt der 6. Takt eine kleine Dehnung. Das gleiche gilt für den 11. und weiterhin für den 18. Takt. Dagegen ist im 22. Takt auf keinen Fall das eis und fis zu dehnen. Hier ist die Bezeichnung auch anders als am Anfang. Demgegenüber dehnt man in der zweiten Hälfte des 24. Taktes, wie am Anfang, das dis, ebenfalls das cis, wie es übrigens auch vom Komponisten eingezeichnet ist.
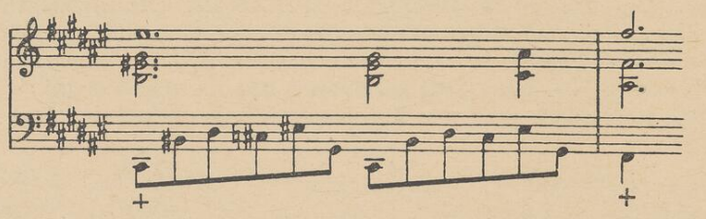
12. Prélude

Das 12. Prélude wird von jungen Spielern fast immer falsch verstanden. Sie sehen die Prestobezeichnung, ziehen das Tempo stark an und wundern sich, daß entweder die Hände erlahmen oder das Bild sich verwischt. Hier ist das Wort „Presto" nicht wörtlich zu nehmen. Chopin will damit sagen, daß der Spieler ganze Takte empfinden soll, und zwar trotz der kurzen Bögen, die unter dem großen Bogen eingezeichnet sind. Dieses „Eins" zu fühlen und etwas schwerfällig zu betonen, ist hier entscheidend. Denn die Stimmung dieses Prélude ähnelt der in Nr. 9. Auch hier entscheidet die düstere Schwere, die über dem Werk lastet. Daß meine Deutung den Anspruch auf Richtigkeit hat, kann man aus den Takten 36 und 37 erkennen. Hier versieht Chopin alle drei Taktteile mit Akzenten. Das Ausnutzen solcher Akzente aber wäre in einem wörtlich genommenen Presto unspielbar.

13. Prélude

Auch über dieser ergreifenden Stimmung des 13. Prélude liegt eine schwere, depressive Atmosphäre. Und versöhnend hebt sich in einer der packendsten Episoden der Chopinschen Literatur von dem so traurig klingenden ersten Tempo das piu lento ab. In technischer Hinsicht ist dieses piu lento ziemlich heikel. Hier muß der Kontrapunkt der Begleitfigur bei größter Diskretion doch sehr deutlich klingen. — Als zweite Klippe bezeichne ich die von Chopin eingezeichneten <> <>.
Diese Nuance ist gewissermaßen nur anzudeuten. Die kleinste Übertreibung bringt hier eine Überzeichnung der Linie mit sich, die in Chopins Werken leicht degoutant wirken kann. —
Einer besonderen Aufmerksamkeit empfehle ich bei dem Tempo I die breit angelegten Akkorde mit der oben schwebenden Melodie. Hier ist die Pedalisierung sehr schwer. Nicht nur der Fuß, son-

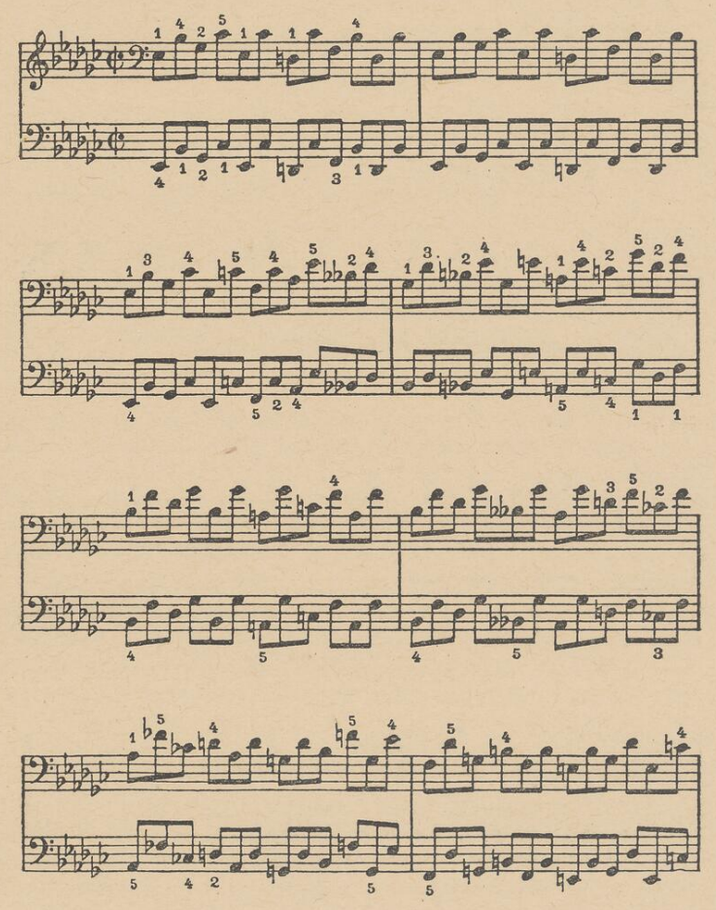
dern auch die Hände müssen sehr geschickt arbeiten. Alles muß auf einem Pedal liegen.

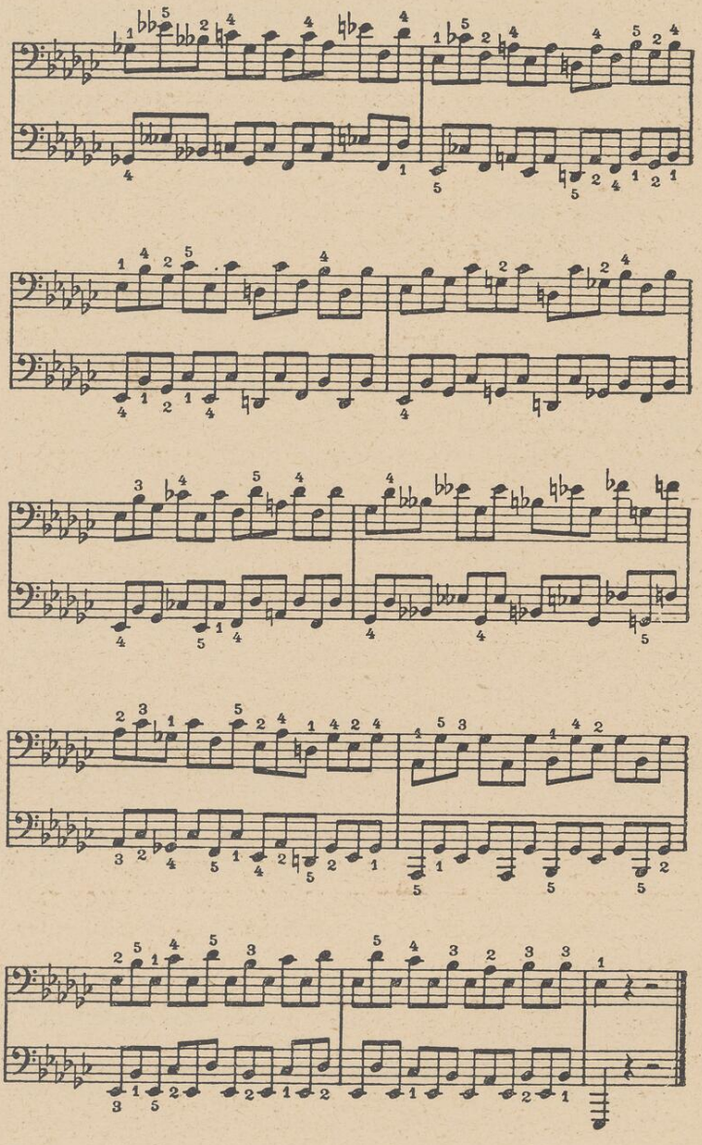


Man läuft an dieser Stelle Gefahr, daß entweder der Baß dem Pedal entschlüpft oder der Rhythmus sich zu sehr lockert, daß sich die Akkorde verwischen, oder daß man mit dem Melodieton einfach falsch „landet". Ich versuche diese Stelle so zu spielen, daß ich den Akkord ein wenig vorgreife, damit der Melodieton mit dem Baß nach Möglichkeit zusammentrifft. Der Spieler muß jedoch dabei äußerst vorsichtig sein, damit sich der Rhythmus durch diesen Kniff nicht zu sehr lockert.

14. Prélude

Über dem 14. Prélude liegt eine ähnlich mystische Stimmung wie über dem Finale der b-moll-Sonate. Robert Schumann hat sich über dieses Prélude sicherlich ebenso erregt, wie es bei dem Finale der Sonate der Fall war. Es ist ein Phantom, ein Spuk, ohne greifbare Form und Linie, alles nur genial angedeutet, alles fast unfaßbar. Diese Chopinsche Stimmung ist äußerst schwer zu treffen. Der von Brahms so geschätzte Julius Prüwer sagte mir vor Jahren: „Wissen Sie nicht, wie Paderewski das Finale der b-moll-Sonate und das 14. Prélude macht? Ich habe den Klang ganz genau im Ohr, suche ihn seit Jahrzehnten und kann ihn nicht finden. Es ist die einzig mögliche Deutung, aber wie macht er es?" — „Ja", antwortete ich, „wenn man wüßte, wie Stradivarius seine Geigen baute, dann würde man genau so glücklich sein. Man wird es nie erfahren, da hier m. E. nicht irgendein besonderes technisches Geheimnis vorliegt, sondern das Fingerspitzengefühl eines Genius". — Auch ich suchte durch viele Jahre dieses „Fingerspitzengefühl eines Genius", und auch ich fand diese Rätsellösung nicht. Das einzige, was ich gefunden habe, ist die Feststellung, daß man die Triole unmerklich betonen muß. Durch die Betonung wird dann wenigstens das pesante ausgearbeitet. „Nicht angehobene Finger" und „mäßiges Legato" sind die einzige Möglichkeit. Auf keinen Fall darf man der Klarheit wegen zu den „Hämmerchen" greifen! „Hämmerchen" sind hier absolut fehl am Platze. Und recht langsam muß das Stück geübt werden; Chopin ließ es von Jane Stirling *largo* üben. Äußerst wichtig ist hier die Frage des Fingersatzes, den ich folgendermaßen empfehle:





15. Prélude

Dieses Stück ist wohl das bekannteste aller Chopinschen Préludes, aber gleichzeitig auch das am meisten mißhandelte. Hier feiert das falsche Sentiment mancher Menschen ohne jeden Grund wahre Orgien. Eine ganz schlicht gezeichnete Linie spinnt eine der ergreifendsten Melodien der Welt. Über ihr liegt eine für den reifen Chopin so typische versöhnende, in sich gekehrte Stimmung, verinnerlicht und so mimosenhaft zart, wie es nur ein Chopin empfinden konnte. Die Begleitfigur ist von äußerster rhythmischer Genauigkeit. Und nun heißt es, über diese Rhythmik die Melodie zu spinnen, zart wie das feinste Gewebe. Die Kontraste kommen von selbst; dafür sorgt die dramatische Spannung der aus dem sotto voce sich entwickelnden Fortissimostimmung. Von dieser Dramatik zeichnen sich der Abgesang des Mittelsatzes und die wiederkehrende Anfangsmelodie ergreifend ab.

16. Prélude

Dieses Prélude ist ein wahrhaft grandioser Zorn- und Ungeduldsausbruch! So ungeduldig kann nur ein Titan werden. Und dabei ist das alles mit einfachsten Mitteln gezeichnet! In klavieristischer Hinsicht zeigt dieses Werk das außerordentliche pianistische Können Chopins, dessen Kühnheit man erst recht begreift, wenn man sich das technische Können der damaligen Pianisten und den Stand der Instrumentenbautechnik jener Zeit vor Augen hält. Hier ist Chopin, ähnlich wie seinerzeit Bach, mit manchem seiner Werke seiner Zeit um 100 Jahre voraus. So würde man heute für unsere Pianisten und unsere Instrumente komponieren. Aber auch die heutige Generation mit unseren so tadellos repetierenden modernen Flügeln hat beim Einstudieren des Prélude noch eine recht harte Nuß zu knacken. Schon um die Ausdauer der rechten Hand zu erreichen, muß das Stück lange und klug trainiert werden. Beim unvorsichtigen Üben kann man sich leicht die rechte Hand überspielen. Deshalb empfehle ich, das Prélude zunächst ohne die linke Hand ausgiebig auf „starke Hämmerchen", dann auf „fallende Fingerstaccati" und auf Verlagerung der Akzente (das erste der zwei Sechzehntel betonen, dann das zweite der zwei Sechzehntel, Triolenbewegung, Quintolenbewegung) zu trainieren. Zwischendurch trainiert die linke Hand den jeweiligen Sprung mit geschlossenen Augen (siehe meinen Ratschlag beim

Studium der a-moll-Etude op. 25 Nr. 4). Sind beide Hände so weit in Ordnung, daß sie ihre Aufgaben erfüllen, dann erst beginnt das Trainieren mit beiden Händen. Da das Prélude ein recht scharfes Tempo erfordert, rate ich, zunächst ein mäßiges Tempo sozusagen in einem Wurf, also ohne Unterbrechung durchzuhalten. Gelingt es, so wird das Tempo ganz allmählich gesteigert, bis ein wahres Presto con fuoco erreicht ist. In Konzerten soll man, ähnlich wie ich es bei der a-moll-Etude op. 25 Nr. 11 oder bei der Oktavenstelle der As-dur-Polonaise geraten habe, ein Tempo einschlagen, das einem das Empfinden gibt: ich könnte noch rascher spielen, ich tue es aber nicht. Auch hier droht nämlich dieselbe Gefahr wie bei den genannten Werken. Ein unvorsichtig angeschlagenes, zu rasches Tempo kann bei der Konzerterregung leicht zu unbeobachteten Spannungen der Hand führen, und dabei kann das Gewebe der Streckmuskulatur reißen, ja häufig stellt sich sogar eine Sehnenscheidenentzündung ein. — Hier wird mich mancher Pianist entsetzt fragen, wie ich zu einem zu langsamen Tempo raten kann. — Dazu möchte ich sagen, daß das brio nicht nur durch das Tempo, sondern auch durch andere Umstände, in erster Linie durch einen scharf profilierten Rhythmus hervorgerufen wird. Auch bei diesem Prélude ist es nicht viel anders. Rhythmisiert die Linke mit konsequenter Vehemenz, so wird das Prélude auch in einem etwas gemäßigten Tempo seine Wirkung nicht verfehlen. Wird aber außer dem Rhythmus auch noch ein scharfes Tempo erreicht, so ist die Wirkung natürlich noch grandioser. — Eine besondere Sorgfalt ist hier den Fingersätzen zu widmen. Ursprünglich zeichnete ich beim Studium dieses Präludiums den Studierenden die mir bequemen Fingersätze ein. Ich habe es aber mit der Zeit aufgegeben. Bekanntlich ist nämlich nicht *der* Fingersatz gut, der dem Lehrer, sondern derjenige, der dem Schüler bequem liegt. Und bei diesem Prélude ist ein bequemer Fingersatz eine der Grundbedingungen des Gelingens. Darum sollen die jungen Pianisten sich selbst einen individuell bequemen Fingersatz zurechtlegen.

17. Prélude

Chopin weiß, daß sein Leben zu Ende geht, daß seine Lebensuhr sozusagen Elf geschlagen hat. So singt er in tiefer Resignation seinen Abgesang. Darum ist es hier, ähnlich wie bei dem 15. Prélude, notwendig, die Melodie äußerst vorsichtig zu gestalten, da-

mit sich nirgends eine affektierte Sentimentalität einschleicht. Um die hier in Akkorde eingebaute Melodie gut herauszuarbeiten, muß der Spieler die Gewichte gut auf die rechte Hälfte der rechten Hand verlagern. Manche Pianisten versuchen sich damit zu helfen, daß sie die rechte Hand lieber etwas anspannen. Dieses Hilfsmittel, das vielleicht in Schumanns Faschingsschwank (erster Satz, Trompetenstelle, kurz vor der Marseillaise) am Platze ist, möchte ich hier nicht empfehlen. Man müßte die Spannung zu lange behalten, außerdem klingt der so erzeugte Ton auf die Dauer zu maniriert.
Die symbolischen 11 Uhrschläge, die am Schluß des Prélude als Orgelpunkt eingebaut sind, sind bei Instrumenten mit Tonhaltepedal kein Problem. Schwieriger ist es, wenn dieses fehlt. Das in den meisten Ausgaben eingezeichnete Pedal trifft das Wesentliche der Sache nicht. Das As des Orgelpunktes verklingt dabei zu rasch. Ich empfehle, so zu verfahren, daß man bei dem Orgelpunkt As das Pedal tief eindrückt, um es dann, je nach den akustischen Saalverhältnissen, ein wenig zu „lüften". Pedalisiert man auf diese Weise, so klingt das As länger durch und bekommt eine dunkle, tönende Färbung, ohne daß die Melodie dabei verwischt wird.
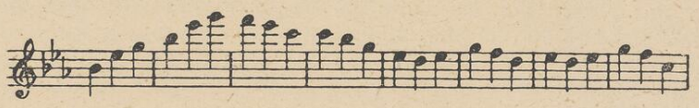
18. Prélude

Auch das 18. Prélude ist ein Problem. Ich habe es häufig ganz frei im Rhythmus gehört, dann wieder wurde es streng rhythmisch gespielt. Ich glaube, die Wahrheit liegt in der Mitte: man sollte es auf keinen Fall allzu frei, aber ebensowenig stur rhythmisch wiedergeben. Wenn man es etwas frei bei gleichzeitiger Bemühung, den Rhythmus zu wahren, spielt, ergibt sich die dramatische Stimmung, die sich zum Schluß noch stärker steigern kann, wenn man den viertletzten Takt, die Triolenstelle, sogar rhythmisch überbetont.

19. Prélude

Auch dieses Prélude ist durch seine Tempobezeichnung „Vivace" ein Problem. Schon sind nämlich die „Schnellspieler" da und schlagen ein Tempo ein, daß man beim Zuhören nichts mehr versteht. Das geht natürlich nicht, man muß an den authentischen Ausspruch Chopins denken: „Ich schreibe keine Läufe, bei

mir ist jeder Ton Melodie." So liegt der Fall auch hier. Die Melodie dieses Prélude ist:



und sie muß nicht nur deutlich zu hören sein, sondern auch schön gestaltet werden. Ist das dem Spieler klar geworden, so bleibt nur noch die Mühe, das an sich nicht leichte Prélude „in die Finger zu kriegen".

20. Prélude

Dieses Stück ist eine Meisterleistung der Kurzform. In diesem grandiosen Hymnus, in dem die Trauer eines ganzen Volkes Ausdruck gefunden hat, sagt uns Chopin mehr als mancher Komponist in einer langen Symphonie.

21. Prélude

Auch das herrliche 21. Präludium bietet in technischer Hinsicht keine Probleme. Es spielt sich sozusagen von allein. Aus der besänftigenden Abendstimmung entwickelt sich die Linie zur dramatischen Totenglockenstimmung.

22. Prélude

Und noch einmal braust uns ein Ungeduld- und Zornesausbruch entgegen! Technisch und musikalisch sind auch hier keine Probleme.

23. Prélude

Dieses Prélude ist gewissermaßen der vorletzte Akt der Tragödie. Die vorletzte Phase im dramatischen Ablauf des Werkes schlägt noch einmal eine versöhnende, liebliche Stimmung an. In musikalischer und technischer Hinsicht sind hier meine Ausführungen zum 3. Prélude zu beachten.



Chopin auf dem Totenbett
pinx. T. Kwiatkowski (Paris). Aus dem Chopin-Institut in Warschau. Photo: Fototeka

24. Prélude

Die Lebensuhr ist abgelaufen. Chopin weiß, daß sein Leben zu Ende geht, daß ihn nur noch Monate, vielleicht nur noch Wochen vom Tode trennen. Er weiß und fühlt genau, daß auch sein Innenleben, seine Liebe zu George Sand, zu Ende geht. Alles, alles stirbt in ihm. Vielleicht dachte er an denselben Satz, den ich als junger Mensch irgendwo in Polen gelesen habe: „Wie traurig ist es für den Menschen zu wissen, daß sein Weg nicht mehr lang ist, und daß ihn am Ende niemand als nur Gott allein erwartet." — Düster und dramatisch klingen die Sechzehntel der linken Hand, düster der Gesang der rechten, ergreifend der abstürzende Terzengang und die Tonkaskaden der rechten Hand. Auch hier muß man sich hüten, in den Fehler einer falschen Deutung des angegebenen Tempos zu verfallen. Freilich bezeichnet Chopin das Prélude mit „Allegro appassionato". Ein Appassionato ist es ja, aber kein Allegro im üblichen Sinne. Oft habe ich das Präludium in einem sehr raschen Tempo, alla breve empfunden, gehört. Und jedesmal machte ich die Erfahrung, daß die Linie sich verwischt, und zum Schluß war nichts mehr zu verstehen. Ich empfinde dieses Prélude absolut im $^{6}/_{8}$-Takt, zähle die schwer stampfenden Einheiten auf sechs und betone sie ganz deutlich. Auf diesem scharf profilierten Rhythmus der linken Hand baue ich die Melodie auf. Auch die klein gedruckten Läufe zähle ich rhythmisch aus. Sie sind nach dem Chopinschen Ausspruch ebenfalls als ein Teil der Melodie zu betrachten. Dadurch verliert ein solcher Lauf sein virtuoses Gepräge und erklingt in dramatischer Spannung. Wenn wir so verfahren, erscheint die letzte Entwicklung, die Melodie in Oktaven, fortissimo (fff) stretto, als grandiose Steigerung. Interpretiert der Spieler jedoch anders, so verlassen ihn im allerletzten Moment die Kräfte. Aber nicht nur die physischen Kräfte des Menschen, auch die Klangmöglichkeiten eines Instrumentes haben ihre Grenzen. Überspannt man sie zu früh, so muß entweder die Steigerung daran glauben oder der Spieler und das Instrument. — Eine besondere Aufmerksamkeit sollte man dem letzten tiefen d widmen. Ohne Ausdruck gespielt, entfalten die drei stumpf angeschlagenen Töne eine viel höhere Potenz des Ausdrucks, als wenn man sie irgendwie zu„machen" versucht.

VIII. NOCTURNES
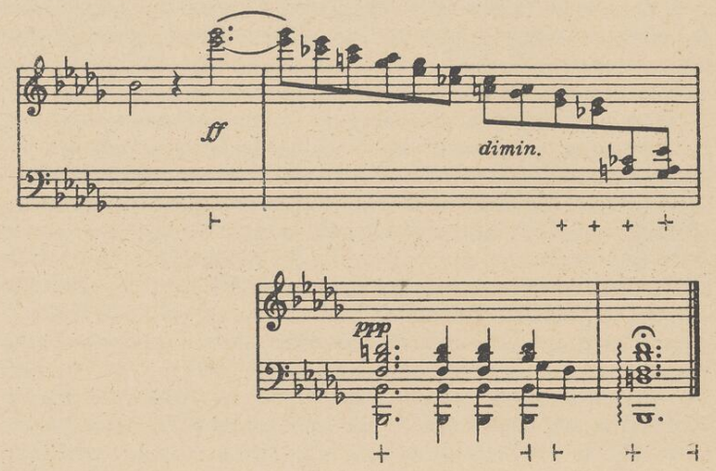
Der Engländer Field ersann diese Musikform, und Chopin übernahm sie und brachte sie auf eine kaum noch einmal erreichbare Höhe. Eigentlich kann man nur die ersten Nocturnos von ihm von der Form her als klassisch bezeichnen; denn allmählich sprengte er diese Form. Die späteren Nocturnes haben formal meist nichts mehr mit den von Field ersonnenen Liebesduetten gemeinsam. Es sind oft die Schreie einer verwundeten Seele oder Ausbrüche der Sehnsucht nach der verlorenen Heimat. Durch Chopin wurde die Form der Nocturnes geradezu eine Mode. Keiner der großen und kleinen Nachfahren Chopins erreicht jedoch diese Vollendung. Als eine Art Nocturne von wundervoller Feinheit muß aber das Liebesduett im II. Akt des Tristan genannt werden. Wagner, der von Chopin stärker beeindruckt war, als er selbst wahrhaben wollte — ich brauche nur an die Behandlung der Chromatik zu erinnern —, und manche harmonische Feinheit von ihm entlieh, hat vielleicht auch beim Komponieren des II. Aktes des Tristan an seinen großen Vorgänger gedacht. Andere Nocturnes, ich erinnere nur an die allgemein bekannte Nr. 3 der Lisztschen Liebesträume, erreichten zwar eine große Popularität, jedoch niemals das Niveau Chopins. — Und wo und von wem auch immer Chopins Werke gespielt werden: Ein Nocturne darf dabei nicht fehlen. Man kann mit ruhigem Gewissen sagen, daß gerade diese Form die bekannteste der Chopinschen Schöpferkunst wurde.

1. b-moll

Nach Angabe Karl Mikulis, eines der bedeutendsten Schüler Chopins, der seine Tätigkeit am Konservatorium des Polnischen Musik-Vereins in Lemberg vor allem dazu benutzte, die Chopin-Tradition weiter zu pflegen, spielte Chopin das von ihm so häufig gebrauchte „tempo rubato" in der Form, daß er die linke, begleitende Hand fast unerbittlich streng rhythmisch, die singende, rechte Hand hingegen ganz frei im Rhythmus spielte. Andererseits liegen Berichte über öffentliche Konzerte Chopins vor, bei denen man ihm sogar den Vorwurf der Unrhythmik machte. Ob dieser Vorwurf mit dem tempo rubato selbst zu tun hatte, oder ob er sich tatsächlich gegen die rhythmischen Gleichgewichtsstörungen richtete — bekanntlich spielte Chopin nicht gern in
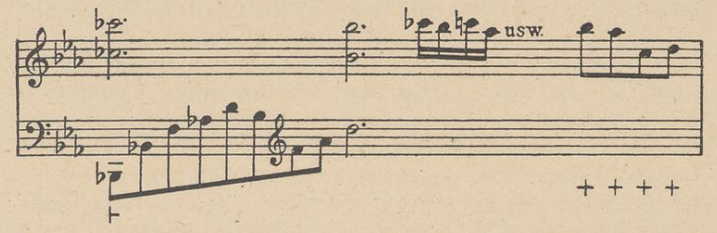
großen Sälen, da ihn das große Publikum beunruhigte und nervös machte —, ist schwer zu sagen. Ich habe bereits bei der Behandlung der Etuden (siehe Seite 16) über die Anwendung und Art des tempo rubato-Spiels gesprochen. Ich stütze mich dabei auf die Beobachtung einer Reihe von Pianisten, die aus der Mikuli-Schule hervorgegangen sind. Durch diese Erfahrungen kam ich zu der Überzeugung, daß sich Mikuli bei der Definition des tempo rubato irrte, beim praktischen Unterricht hingegen richtig verfuhr.
In noch einem Punkte möchte ich bei der Besprechung des b-moll-Nocturne auf die früheren Ausführungen von mir zurückgreifen, nämlich auf die These, daß Chopin keine Läufe, sondern stets Melodien zu komponieren pflegte. Die linke Hand führt hier rhythmisch präzise, jedoch auf keinen Fall mechanisch, während die rechte eine frei gesungene Melodie spinnt (Takt 2, wo auf sechs Noten der Linken 11 der Rechten oder im nächsten Takt, wo auf 12 der Linken 22 der Rechten fallen). Um mit der Schwierigkeit dieser beiden Takte fertig zu werden, empfehle ich, daß man zunächst das Tempo im alla breve-Takt empfindet. Hat man es im Gefühl, so spielt die Rechte allein, zunächst möglichst rhythmisch. Hat man nun auch die Bewegung der rechten Hand im Gefühl, so soll man versuchen, beide Hände zu vereinigen. Erst wenn der rhythmische Ausgleich beider Hände erreicht ist, darf an die Freigestaltung des tempo rubato gedacht werden. Dabei muß man die allgemein bekannte Regel beachten, daß der Dirigent nur *dann* dem Sänger nachgeben kann, wenn er den Taktstock nach oben führt, jedoch nie, wenn er herunterschlägt. So ergibt sich von selbst, daß z. B. im dritten Takt die drei letzten Noten (f, e, es) gedehnt werden können, wodurch sich von selbst und ungesucht die richtige Phrasierung und ein richtiges, gesundes rubato einstellt. Eine weitere Feinheit ermöglicht der Takt fünf. Färbt man dort die zweite Stimme anders als die erste, so hat man schon wieder, ohne viel zu suchen und zu grübeln, eine schöne Phrasierungsfeinheit gewonnen. Für den Mittelsatz genügt die Mikulische Deutung. Da sich die Phrase zweimal wiederholt, bezeichnet Mikuli die erste mit pianissimo, die zweite mit piano, die enharmonischen Umkehrungen mit poco rallentando und die „Schäferszene" am Schluß des Mittelsatzes zunächst mit fortissimo, bei der Reprise mit ppp. Und schon ist ein Aufbau da, ohne daß der Spieler etwas dazu getan hat. Kommt das Tempo I wieder, so ist nur noch die kleine Schwierigkeit im Rhythmus des vierten Taktes zu überwinden.

Die drei letzten Takte müssen folgendermaßen pedalisiert werden:*)



2. Es-dur

Dieses Nocturne ist nicht zuletzt dadurch, daß es von Sarasate für die Geige bearbeitet und von ihm bezaubernd gespielt wurde, zum Allgemeingut der Welt geworden. Es ist nicht schwer; aber um so mehr wird an ihm gesündigt. Ich möchte mich hier nur auf den Wunsch beschränken, es nicht sentimentalisiert zu spielen. Ein Andante im $^{12}/_{8}$-Takt erfordert ein recht flüssiges Tempo. Für die Kadenz nimmt man folgendes Pedal.



Auf dem letzten Akkord muß das Pedal einige Male gewechselt werden, um ihn von den mitklingenden Kombinationstönen zu säubern und allmählich abklingen zu lassen.
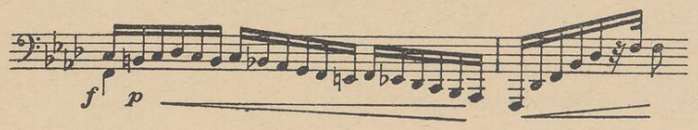
*) Bei kleinen Kreuzen wird das Pedal halb, bei großen voll gewechselt.

3. H-dur
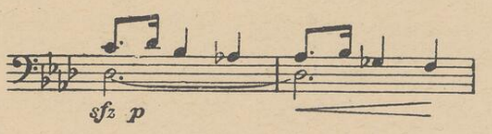
Bei keinem Nocturne empfinde ich das Vorbild Fields so stark wie gerade bei op. 9 Nr. 3. Aus mündlicher Überlieferung weiß ich, daß Chopin sehr gern Fieldsche Nocturnos spielte, die er jedoch mit den feinsten und geistreichsten Verzierungen versah, die er immer ad hoc improvisierte. Betrachtet man das vorliegende Nocturne mit seinen mannigfaltigen Verzierungen, so erkennt man deutlich die geistige Verwandtschaft mit seinem Vorbild. — Interessant ist die Tatsache, daß es eines der fröhlichen Werke des Meisters ist, von heiterer scherzando-Stimmung mit einem chevaleresken, typisch männlichen Zwischensatz. Nirgends ist Traurigkeit, alles leuchtet in sonniger Helle und Gelöstheit. Es ist bedauerlich, daß dieses schöne Werk so gut wie nie in Konzerten gespielt wird. Ich hatte das Glück, es vor Jahren bezaubernd schön von Ignaz Friedmann zu hören. — Auch die Musikliebhaber gehen diesem Nocturne merkwürdigerweise aus dem Wege, und zwar mit Unrecht, denn es enthält außer einigen rhythmischen Schwierigkeiten keine Probleme.

4. F-dur *(Nach der Überlieferung: Hirtenlied mit Gewitter)*

Bei diesem Nocturne ist nur eine Schwierigkeit zu überwinden. Sie ist mit der üblichen Frage der Studierenden umschrieben: Wie soll man den Mittelsatz, vom forte ausgehend, crescendierend gestalten, ohne dabei zu ermüden? Ich glaube, durch folgende Änderung der dynamischen Bezeichnung das Richtige gefunden zu haben:



und im 5. Takt



5. Fis-dur

Dieses Nocturne steht und fällt mit einer modernen Pedalisierung. Ich pedalisiere folgendermaßen:

1. und 2. Takt
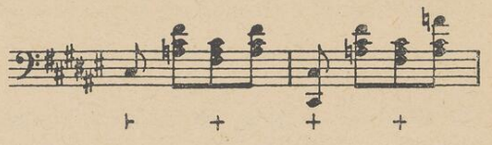


6., 7., 8. Takt
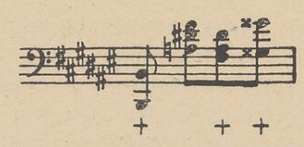


Der 11. Takt unbedingt ohne Pedal
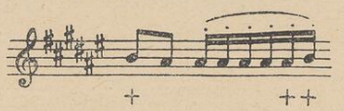
18., 19. Takt



21. Takt
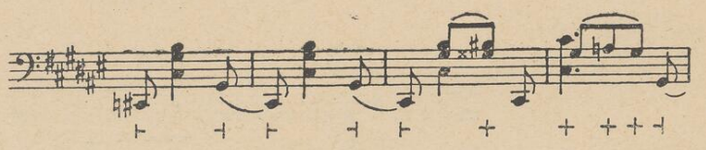


24. Takt
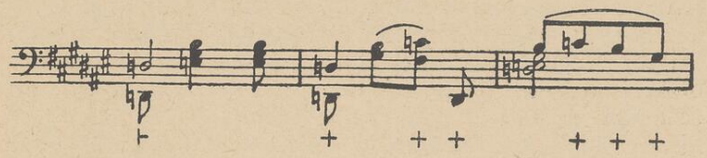


Mittelsatz (Dopio movimento):
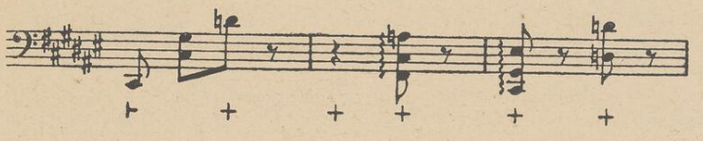
1., 2., 3., 4. Takt



10., 11., 12. Takt
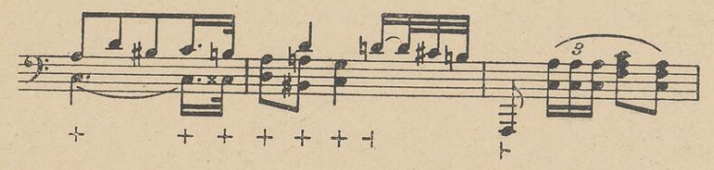


19., 20., 21. Takt
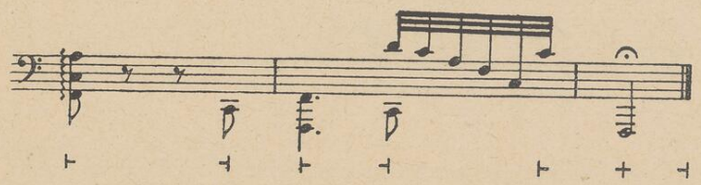


Tempo I.

Takt 3 wieder ohne Pedal

8., 9., 10. Takt
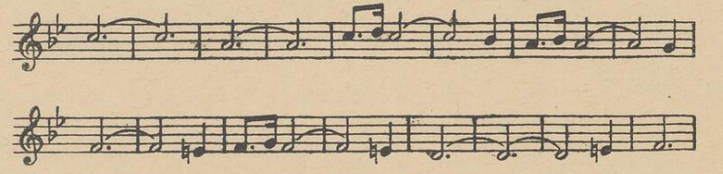


12., 13., 14. Takt
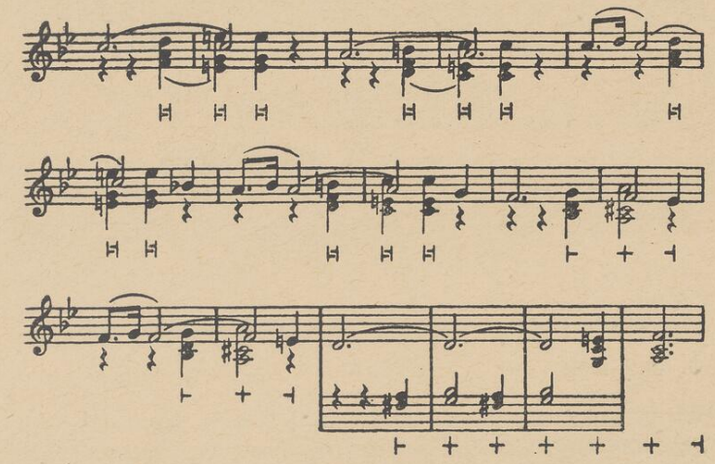


6. g-moll

Hier ist wieder ein Werk Chopins, in dem seine Sehnsucht nach der Heimat durchbricht. Nach einem sehnsuchtsvollen ersten Abschnitt erklingt tröstlich ein Choral, dem sich als Koda eine Art Litanei anschließt. Das kleine ergreifende Werk fällt wegen seiner scheinbaren technischen Leichtigkeit leider häufig in unbe-
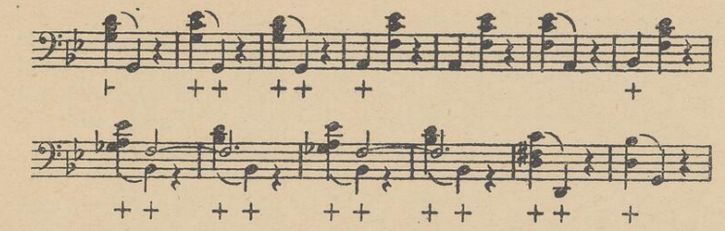
rufene Hände und wird deshalb von den Musikern übersehen oder als belangloses Übungsstück betrachtet. Richtig gedeutet und gespielt, erweckt es, wie ich häufig beobachten konnte, sogar bei den „Ungläubigen" Bewunderung. Man horcht auf, man entdeckt Schönheiten, die man bisher immer übersah, und wird auf technische Feinheiten aufmerksam, die man nie vermutete, namentlich in der Litanei. Durch die differenzierte Anschlags- und Pedalkultur muß hier der klangliche Unterschied zwischen dem „Vorbeter" und dem „Kyrie eleison" antwortenden Volke ausgearbeitet werden. Das heißt, nicht nur die Hände, sondern auch die beiden Füße müssen sehr geschickt operieren. Die Töne



müssen ohne Dämpfer, die dazwischen liegenden mit Dämpfer gespielt werden. Außerdem ist folgende Pedalisierung anzuwenden:



Auch im ersten Abschnitt ist in allen mir bekannten Ausgaben die Pedalisierung veraltet. Ich wende folgendes Pedal an:



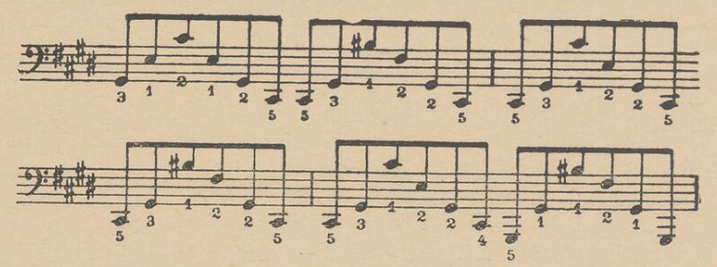
Beim Choral muß man an den schönen Klang der russischen Männerchöre denken. Es sind die „schwarzen" Bässe, die mit ihrer Weichheit den schönen Klang zaubern. So möchte ich hier empfehlen, sehr vorsichtig die linke Hand über die rechte dominieren zu lassen, ohne jedoch die Rechte zu erdrücken. Gelingt es, eine richtige klangliche Balance herzustellen, dann klingt die Choralstelle richtig.

7. cis-moll

Die einzige Schwierigkeit liegt hier in der Behandlung der weitgriffig angelegten linken Hand, zumal dann, wenn die Hand von Natur klein ist. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß die völlig entspannte Hand sich sozusagen um die eigene Achse drehen muß. Die „Achse" bildet der dritte Finger. Das Handgelenk muß leicht angehoben werden. Besondere Beachtung möchte ich dem Fingersatz empfehlen. Im 6. und 7. Takt spiele ich:



Im 11., 12., 13. Takt:



Natürlich ist dieser Fingersatz rein persönlich empfunden. Da ich den Standpunkt vertrete, daß nur derjenige Fingersatz richtig ist, der dem Einzelspieler bequem ist, so bitte ich, die obenerwähnten Fingersatzratschläge einer individuellen Kontrolle zu unterziehen. — Eine schöne Gelegenheit zu differenziertem Anschlag bietet das im 19. Takt beginnende Duett. Zwei Takte vor dem piu mosso (Mittelsatz) verteile ich vorsichtig die Figur auf beide Hände, um die linke Hand völlig ausruhen zu lassen. — Interessant ist der Schluß des Mittelsatzes, ein mazurkaartiger Tanz, bei dem ich die Mazurkabetonungen anwende. — Wem die Kraft fehlt, der kann die Oktavenkadenz vor der Reprise mit beiden Händen spielen, obwohl die ungeheure Wirkung dieses Baßmonologs gerade in der physischen Kraftanstrengung der linken Hand gipfelt.
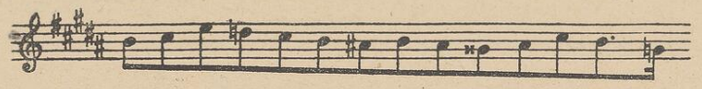
8. Des-dur

Hier haben wir ein Nocturne, nicht wie es Field gedacht hätte, sondern wie Chopin Fieldsche Nocturnes zu spielen pflegte. Kaum ist das Thema vorüber, kommen Doppelgriffe, rhythmische Kombinationen und feinste Verzierungen im legatissimo, die aus dem einfachen Gewebe ein bunt schillerndes Bild zaubern. Einem sehr versierten Pianisten bietet das Nocturne Gelegenheit, alle Finessen der pianistischen Kunst in vollster Blüte zu entfalten. Wenig versierte Pianisten und namentlich technisch und rhythmisch nicht sattelfeste Musikliebhaber sollen dieses Werk unbedingt meiden.

9. H-dur

Vor mehreren Jahren fiel mir ein Gedicht in englischer Sprache in die Hände, das den Titel „H-dur-Nocturne von Chopin" trug. Der Inhalt erzählte von einer Prinzessin, die einen unebenbürtigen Ritter liebt, der sie entführt. Sie werden verfolgt, der Ritter wird gefangengenommen und enthauptet. — Ich finde diese Deutung sehr romantisch und — sehr treffend. Die schauerlich klingende Koda mit den dumpfen Schlägen wirkt nach dieser Deutung außerordentlich impressionistisch. Ich erzähle von diesem Gedicht, weil es vielleicht phantasievollen Spielern eine Anregung gibt.
Demgegenüber möchte ich rein sachlich auf eine Feinheit der Gestaltung dieses Werkes aufmerksam machen. Diese Feinheit

kenne ich aus mündlicher Überlieferung, und sie erscheint mir durchaus authentisch und stichhaltig. Wie ich schon sagte, machten manche kleinen Geister Chopin zu Lebzeiten den Vorwurf, er bezeichne seine Werke absichtlich falsch, um die Nachspielenden irrezuführen. Über die Unsinnigkeit eines solchen Vorwurfs braucht nicht diskutiert zu werden. Chopin hat bekanntlich in seiner immer wieder aufflammenden schöpferischen Phantasie der Interpretation seiner Werke ständig neue Nuancen hinzugefügt. So erscheint es mir durchaus möglich, daß er auch bei diesem Werk, um Abwechslung im Aufbau zu schaffen, in der Reprise, entgegen der gedruckten Deutung, manchmal vielleicht doch anders phrasierte. Der bewußte Unterschied liegt im 5. Takt vor der Koda, der nicht im piano, sondern im forte gespielt werden soll, nachdem bereits die bevorstehende Fermate nicht beachtet wird. So ergibt sich eine starke Steigerung der Linie vor der Koda, die viel dramatischer klingt als die schematische Wiederholung der ersten Nuance.
Eine zweite Unstimmigkeit findet man in der Koda. Mikuli notiert sie folgendermaßen:
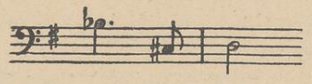


Demgegenüber andere Ausgaben:



Ich finde die zweite Lösung interessanter.

12. G-dur

Wie chevaleresk und „schlank" ist dieses Nocturne! In der Phantasie entsteht unwillkürlich ein fröhliches Bild der verliebten jungen Leute, die am Wasser ihre Barkarolen spielen und singen. Wenn auch für eine Sekunde ein trüber Gedanke auftaucht,



so löst er sich sofort in lauter Zärtlichkeit und Verliebtheit.

In technischer Hinsicht möchte ich auf einen Fehler aufmerksam machen, den manche übereifrige Spieler machen. In dem zweiten (sostenuto-) Teil steigern sie die Linie so hastig, daß der barkaroleartige $^6/_8$-Rhythmus sich allmählich verwischt und zum $^4/_8$ wird. Das darf unter keinen Umständen der Fall sein. Der $^6/_8$-Rhythmus der Barkarole muß hier immer deutlich zu hören sein. Eine Sorge für sogar normal gebaute Hände bietet der Fingersatz mancher Figuren. Aus diesem Grunde notiere ich hier einige Erfahrungen, die sich gut bewährt haben.
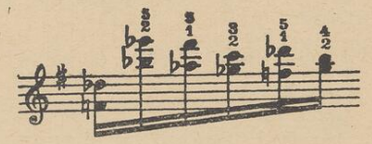
Takt 3



Takt 6



Takt 9
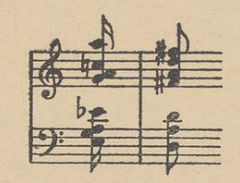


Auch diese Fingersätze sind nicht allzu bequem, aber für meine Hand und die Hände mancher Schüler von mir sind sie doch die geeignetsten.

13. c-moll

Man nennt das Werk wohl wegen des Mittelsatzes, der ergreifend schön ist, „das Nocturne mit dem Engelschor". Es ist ein, im ganzen gesehen, wahrhaft monumentales Werk, das verhalten und gemäßigt im Ausdruck beginnt. Wie auf der Äolsharfe gespielt, steigert sich der Chorsatz in sotto voce angelegt, dazwischen immer wieder von den unruhig, später in gigantischer Größe sich entwickelnden Oktavengängen unterbrochen, zu pompöser Größe.

Hat der Hymnus seinen Gipfelpunkt erreicht, stürmt in einem schier ungestümen Drang der dritte Teil los. Es klingt, als ob hier der an den Fels gebundene Prometheus den Himmel anklagen würde. — Nicht minder ergreifend ist die Koda, die weder beruhigt noch resigniert, als ob sie sagen wollte: ich bin zu stolz, um zu resignieren.

Technisch gesehen, ist das Werk ungemein schwer. Die erste Schwierigkeit ergibt sich aus der Behandlung des Pedals im poco piu lento-Teil. Hier muß der rechte Fuß so geschickt operieren, daß die Fußnote des Akkordes immer als Fundament mitklingt, daß sich dabei aber der Akkord selbst nicht verwischt und namentlich durch die Weitgriffigkeit die monumentale rhythmische Größe nicht verzerrt wird. Ebenso rate ich zur Vorsicht vor dem Mitklingen der Kombinationstöne! — Die zweite Schwierigkeit bieten die dazwischen liegenden Oktavtriolen. Sie müssen unbedingt den Rhythmus einhalten. Eine kleine rhythmische Freiheit dürfen nur diejenigen Stellen bringen, die als Melodie zu betrachten sind. Zum Beispiel



Und erst das Doppio movimento! Hier muß das Tempo sehr scharf sein, sonst geht die dramatische Spannung verloren. Dazu kommen rhythmische Schwierigkeiten, außerdem sind die Hände in ihrer Bewegungsfreiheit gestört. Eine Hand steht gewissermaßen der anderen im Wege. Trotzdem muß die Klarheit der Linie absolut gewahrt bleiben. Meistens helfen sich die Pianisten damit, daß sie sich diesen Teil durch Fortlassen mancher Töne erleichtern. Dabei muß man aber äußerst vorsichtig verfahren, damit es nicht so klingt, als ob Korrepetitoren Opernauszüge spielen.

16. Es-dur

Dieses Nocturne ist nicht nur für die Interessenten der Kontrapunktlehre, sondern auch für Pianisten, die sich um die Differenziertheit der Anschlagskultur bemühen, außerordentlich interessant. Formal genommen, ist es ein wahres Liebesduett, in dem beide Stimmen im schönsten Gesang miteinander wetteifern.
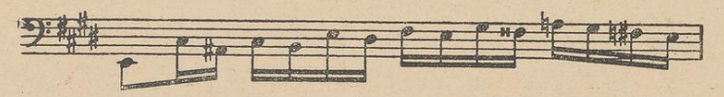
Da das Werk in technischer Hinsicht keine besonderen Schwierigkeiten aufweist, ist es namentlich für pädagogische Zwecke sehr geeignet.

17. H-dur

Auch dieses Nocturne, technisch und musikalisch gar nicht schwer, müßte häufiger, als es der Fall ist, für pädagogische Zwecke benutzt werden. Die schöne Stimmführung des ersten Themas bietet gute Gelegenheit, die Anschlagskultur zu pflegen. Ich empfehle, den Mittelsatz nicht zu sehr zu verlangsamen, ja sogar im weiteren Verlaufe das Tempo zu steigern, damit der folgenden Trillerkette, die wieder „poco piu lento" bezeichnet ist, nicht der nötige Fluß fehlt. Entzückend ist die Koda, die mit äußerster Zartheit im mäßigen rubato (bei Chopin ist alles Melodie!) gespielt werden muß.

18. E-dur

Hier möchte ich dem Spieler raten, beim Eintritt des zweiten Themas die linke Hand



nicht minder intensiv zu gestalten und zu phrasieren (rubato) als die rechte.

19. e-moll

Ob dieses Nocturne aus dem Nachlaß Chopins stammt oder von irgendeinem Schüler, der es dem Meister zur Begutachtung brachte, ist eine Frage, die zu beantworten ich den Forschern überlasse. Mich interessiert nur die Tatsache, daß dieses Werk mit Unrecht so wenig bekannt ist und gespielt wird. Ich finde das Nocturne wegen seiner dramatischen Spannung den Préludes sehr verwandt, und immer, wenn ich das Werk selbst spiele oder mit einem jungen Kollegen ausarbeite, empfinde ich von neuem, daß die Menschen nur aus Bequemlichkeit zu den Modesachen greifen und dabei manche Kostbarkeit, die weniger bekannt ist, übersehen. Der Verlierende dabei ist immer nur der „vergängliche Mensch", denn das Werk lebt trotz der Nichtbeachtung weiter.

IX. KONZERTE
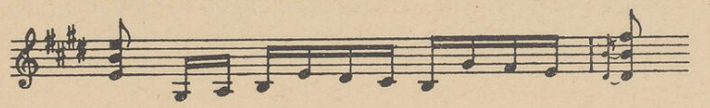
Um den Geist von Chopins Werken mit Orchester besser zu versinnbildlichen, möchte ich das Milieu schildern, in dem der junge Chopin in Warschau lebte. Die Teilung Polens war Tatsache geworden, der Zar von Rußland hatte den Titel des Königs von Polen angenommen. In seinem Namen regierte in dem russischen Teil Polens der Großfürst Konstantin, ein Mann, der ohne Zweifel trotz aller Extravaganzen Format hatte. Er gründete eine polnische Armee, die er drakonisch behandelte, aber auf seine Art genau so liebte wie seine polnische Gattin, die den Titel einer Fürstin von Łowicz führte. Der Hochadel, der, soweit er nicht ins Ausland geflüchtet war, in seinen pompösen Palästen wohnte, war und blieb bei der einheimischen Bevölkerung tonangebend. Ein Teil dieses Hochadels unterhielt zu den zaristischen Machthabern gute Beziehungen, sei es aus egozentrischen Gründen oder aus der patriotischen Hoffnung, für das nationale Leben noch retten zu können, was zu retten war. Dazu kamen die gebildeten Kreise des Landadels und des Bürgertums. Der andere Teil jedoch, die Heißsporne unter Führung des Schusters Kiliński, wartete nur auf die Gelegenheit eines neuen Aufstandes. Den Bemühungen der Fürstin von Łowicz, des Fürsten Adam Czartoryski und der anderen Gemäßigten gelang es, beim Großfürsten manche Lockerung, namentlich in kultureller Hinsicht, zu erwirken. So stand das Theater auf einer relativ ansehnlichen Höhe, und auch das Musikleben wurde auf die damals übliche Art in den Palästen und Bürgerhäusern gepflegt. Der junge Musiker jener Zeit hatte es nicht leichter und nicht schwerer als die jungen Musiker der letzten Jahrzehnte. Da es noch keine Impresarios gab, mußte er um Beziehungen, Bekanntschaften, Fürsprachen, mit einem Wort: um einen Kreis werben. Gelang ihm dies und waren seine Konzerte gut „subscribiert", so hatte er als Lehrer bald zu tun, konnte selber mehr oder weniger gut leben und, was das Wichtigste für einen ernsten Künstler ist, Kultur schaffen. Hatte er sich einen Namen erkämpft, dann konnte er so komponieren, wie er wollte. Auch Chopin mußte als junger Musiker dem herrschenden Kunstgeschmack notgedrungen manches Opfer bringen und in erster Linie dafür sorgen, daß seine Werke gefielen. In dem damaligen Warschau war es um so schwerer, als man dort mit zwei verschiedenen Geschmacksrichtungen rechnen mußte, mit der russischen und der polnischen. Das war die Situation, in

die sich der junge Chopin gestellt sah. Schon als Wunderkind spielte er häufig in den Palästen der maßgebenden polnischen und russischen Leute, unterrichtete junge Damen, widmete ihnen seine Werke und warb für sich und seine Kunst. Doch wenn er bahnbrechende, nicht geschmacksübliche Werke schrieb, zeigte er sie zunächst nicht in den Palästen sondern nur seinen Freunden, in erster Linie seinem Lehrer Elsner, und später erst brachte er sie in die Öffentlichkeit. So entstanden die Orchesterwerke: die Variationen über „La ci darem la mano", der Krakowiak, die Phantasie über polnische Melodien und als Krone die beiden Konzerte in f- und e-moll. In beiden Werken erreichte der noch nicht Zwanzigjährige eine Höhe, die die Konzerte zu Standardwerken der Klavierliteratur erhoben hat. Kühl und kritisch betrachtet, sind beide Werke trotzdem nicht ideal, da die Instrumentation des Orchesters viel zu wünschen übrigläßt. Später bemühten sich manche Komponisten, eine bessere Begleitung für die beiden Konzerte zu schreiben, andere wieder versuchten, den vorliegenden Originalsatz umzuinstrumentieren. Die Mühe war vergeblich; die Originalfassung war und blieb die einzig mögliche. Und das ist wieder eines der merkwürdigen Geheimnisse, auf die die Menschheit nie eine Antwort finden wird.
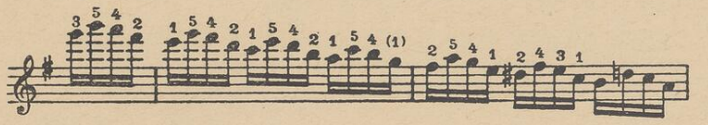
1. e-moll

In diesem Konzert ist der Eintritt des Klavierparts insofern schwierig zu gestalten, als er auf keinen Fall starr rhythmisch, jedoch auch nicht zu frei gespielt werden darf. Hier die nötige Balance zu finden, ist nicht ganz einfach. Ich gestalte den Anfang folgendermaßen: Der erste Takt streng rhythmisch, die zwei arpeggierten Akkorde im 2. Takt etwas betont gedehnt, der 3. Takt frei, ebenfalls frei die Tonkaskade im 4., 5. und 6. Takt. Der 9., 10. und 11. Takt wieder wie die drei ersten Takte. Demgegenüber spiele ich die folgenden Takte bis zum Eintritt des ersten Themas streng rhythmisch, damit der Dirigent den Anfang der Orchesterbegleitung präzise angeben kann. Setzt das erste Thema ein, so empfehle ich, ganz rhythmisch zu bleiben. Die vom Komponisten gewollten Freiheiten sind von ihm hineinkomponiert worden. Das zeigen z. B. der 7. Takt des ersten Themas, der 10. Takt, die eingezeichneten strettos, rubati usw. Damit will ich nicht sagen, daß dieser Rhythmus in eine akademische oder sachliche, auch nicht in eine klassische Strenge ausarten soll.

Im Jahre 1944 machte ein sonst sehr bedeutender Pianist und Musiker das Experiment, das e-moll-Konzert „streng sachlich" zum Vortrag zu bringen. Ich betrachte dies als einen ähnlichen Frevel wie den seinerzeitigen Versuch, Hamlet im Frack zu spielen. Der moderne Frackgentleman hat weder Zeit noch Lust, auf den Friedhof zu gehen, dort Totenschädel zu sammeln und über „Sein oder Nichtsein" lange Reden zu halten. Und wenn ein Mensch des 20. Jahrhunderts in mancher Hinsicht streng sachlich geworden ist, so war es ein Romantiker nicht. Und Chopin war in allen Fasern seiner Kunst ein Romantiker. Wie überhastet würde z. B. die risoluto-Stelle
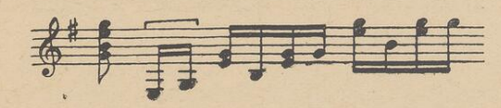


in „strenger Sachlichkeit" klingen! Man muß auf dem gebrochenen Akkord auf eins etwas verweilen. Der Akkord muß ruhig erklingen, sonst geht das Markante verloren.
Es folgen ein paar Fingersatzratschläge. Im Eintritt:
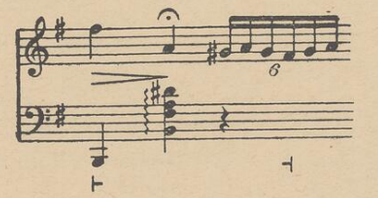


Linke Hand immer: 3 1 2 4
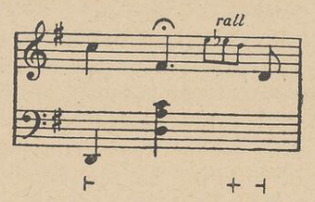
Bei der Stelle:
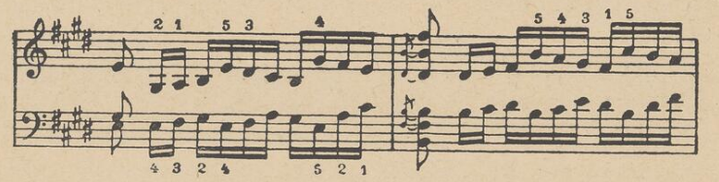


nehme ich die eingeklemmten Töne mit der linken Hand, zwei Takte später ebenfalls, jedoch zwei Takte weiter nicht mehr. Vor dem zweiten Thema ist eine Pedalfeinheit zu nennen, die jedoch äußerst vorsichtig angewendet werden muß, denn sonst klingt der Takt zu leicht unklar.



Bei der Reprise:
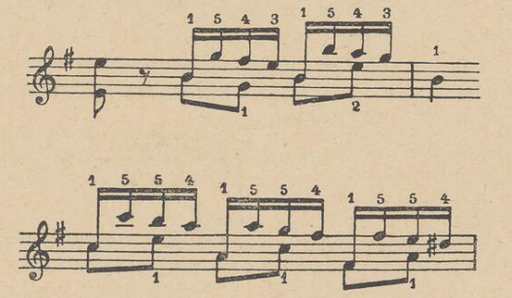


Wie man aus der Einzeichnung ersehen kann, nehme ich auf das liegende Pedal noch einen Teil der Triole. Dies ist jedoch nur möglich, wenn ein sehr duftiges piano erzielt wird. Um ein weniges zu dick aufgetragen, ist diese Pedalfeinheit unmöglich.
Die Risoluto-Stelle:
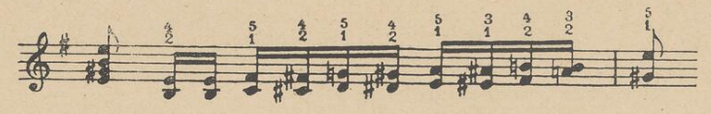


Kurz vor dem Tutti, linke Hand:
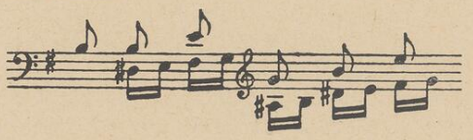


Agitato in der Koda; Ratschlag für kleine Hände:
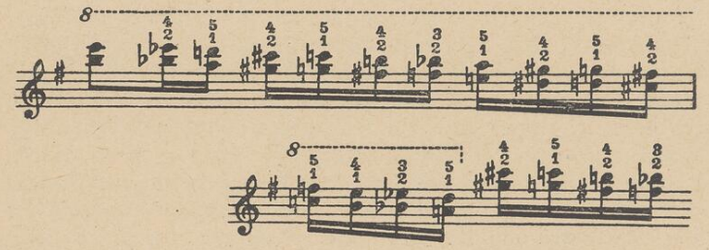


In der Durchführung:
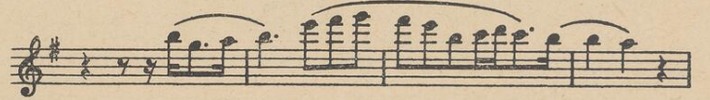


Zehn Takte vor dem Schlußtutti des ersten Satzes spiele ich die Figur verteilt auf beide Hände:



Der Quartengang:



Phrasierungsratschläge:
Häufig beobachtete ich folgenden Phrasierungsfehler im ersten Thema:
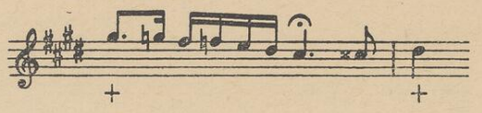


Das ist falsch. Chopin bezeichnet die Phrasierung unzweideutig:



Alle stretti-, ritardandi- oder con forza-Bezeichnungen sind nicht zu übertreiben. Diese Diskretion der Phrasierung ergibt erst das

nötige vornehme Bild. Zu stark aufgetragene Farben zeichnen es zu leicht exaltiert.
In der Durchführung, nach den resoluten Quartengängen, sind immer die zwei folgenden Takte als Kontrast im Tempo und in der Stimmung etwas zu beruhigen.
Die Chromatik am Schluß der Durchführung ist, um den Dirigenten nicht in Zweifel zu bringen, auf 1, 2 und 3 zu betonen, obwohl Chopin die Bögen anders einzeichnet. Das Agitato der Koda darf nicht übertrieben werden. Man läuft nämlich sonst Gefahr, daß einem das Temperament auf Kosten der Klarheit durchgeht.
Die folgende Romanze ist so herrlich romantisch, daß man kaum etwas annähernd Ähnliches in der Literatur vorfindet. Hier besteht die Gefahr, daß junge Leute im Bestreben, die Sache recht gut zu machen, das Werk überromantisieren. Dann wird freilich der Satz leicht süßlich, und das ist verfehlt. Hält jedoch der Spieler richtig Maß, so ist der Satz ein Jungbrunnen aus einer geistig reinen Zeit. Schon die Bezeichnung Larghetto gibt deutlich zu verstehen, daß das Tempo bei aller Ruhe flüssig sein muß. Und gleich im 4. Takt ist acht zu geben, daß das Pedal die breit angelegten Akkorde voll erfaßt, den ganzen Takt über hält und erst auf das erste fis der linken Hand wechselt. Im 7., 8. und 9. Takt haben alle Takte die breit angelegten Akkorde, die immer voll vom Pedal erfaßt werden müssen, ohne daß der Fluß der Bewegung darunter leidet. Nach dem tutti-Takt ist der Dämpfer wieder zu lösen: Die Phrase muß sich erhellen. Erst auf das dolcissimo soll man den Dämpfer wieder einschalten.
Auch in folgender Phrase kann man das eingezeichnete Pedal riskieren:
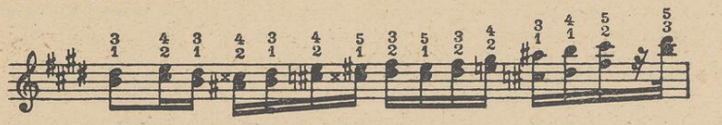


Die Spieler mit sensibler Anschlagskultur können getrost solche Pedalfeinheiten wagen.

Drei Takte später



darf man auf keinen Fall das portamento außer acht lassen. Und kommen vier Takte später leggierissimo-Triolen, so müssen sie

im Laufe des Taktes als eine Art von ritenuto behandelt werden. An dieser Stelle



ist der eingezeichnete Fingersatz m. E. der einzig richtige.
Der mit „con forza" bezeichnete Takt ist selbstredend auszubreiten, und der folgende Triolen-Sextentakt, ähnlich wie der vorige Triolentakt, allmählich zu ritardieren. Bei dem folgenden „dolcissimo"-Takt zieht man das Tempo wieder an, um den nächsten, der mit  bezeichnet ist, wieder rubato gestalten zu können, und zwar am Höhepunkt des crescendo-Zeichens. In diesem Sinne geht die Phrasierung immer weiter. Demgegenüber wird die folgende agitato-Stelle:
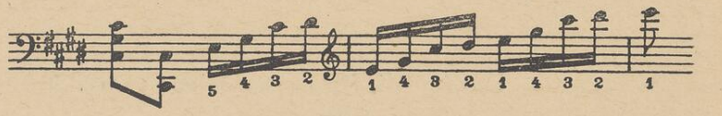


ganz rhythmisch gestaltet. Die Tongebung bleibt nach wie vor „schlank" und chevaleresk. Den Übergang zur Koda spielt man
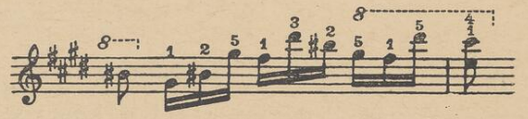


celestaartig, ganz frei im Rhythmus. Die Sechzehnteltriolen der Koda müssen wieder absolut rhythmisch und sehr zart in der Tongebung gespielt werden. Auch die vier letzten Takte sind so geschickt zu ritardieren, daß sie erstens nicht zu langsam, zweitens nicht irgendwie sentimental erklingen. Ich erinnere daran, daß das Chopinsche rubato, als Ganzes gesehen, den Eindruck des Rhythmischen *nie* verlieren darf. Der Dirigent muß *immer* mit Leichtigkeit dirigieren können. Er schlägt lediglich kleinere oder größere Wände, und den Solisten kann er *nur* beim Heben des Taktstockes, nie beim Herunterschlag abwarten.
Wie anders dagegen ist in kompositorischer und technischer Beziehung das Finale! Hier ist nichts von romantischem Schwär-
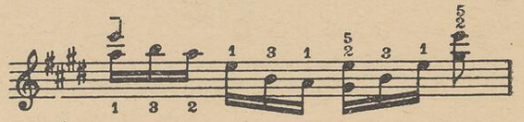
men, nichts von rubato und anderen Freiheiten zu finden. Alles ist nur Rhythmus, jugendlicher Schwung und jene Fröhlichkeit, die der junge Chopin so häufig bei den Tanzbelustigungen der Dorfbewohner belauschte. Wie feurig klingt der Mittelsatz mit der im Orchester nachgedichteten Dorfkapelle, wie virtuos wirken die Läufe und Tonleitergänge, wie zierlich die Girlanden und wie zündend gleich das erste Thema! Hier fallen alle Hemmungen, alles ist nur reine Lebensfreude. Pianistisch gesehen, ist der Satz nicht immer bequem. Und darum möchte ich hier verschiedene Fingersatzerfahrungen zur Sprache bringen.
Risoluto-Stelle, linke Hand:
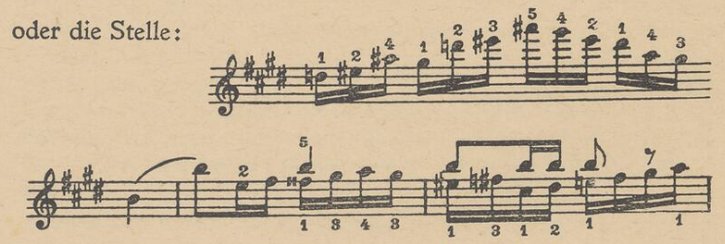


Acht Takte später, rechte Hand:
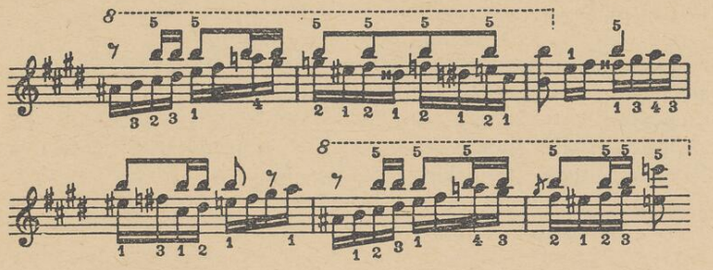


Zweiundzwanzig Takte später, rechte Hand:
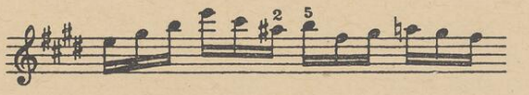


oder die Stelle:
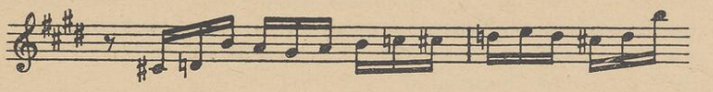




Siebzehn Takte vor Schluß:



Zum Schluß mache noch einige Gestaltungsvorschläge. Sind die acht risoluto-Takte verrauscht, beruhigt sich die Linie bereits in den zwei Orchestertakten, so daß der Solist die Stelle



bereits ruhiger, als vorher das Tempo war, gestalten kann.
Auch die Stelle:
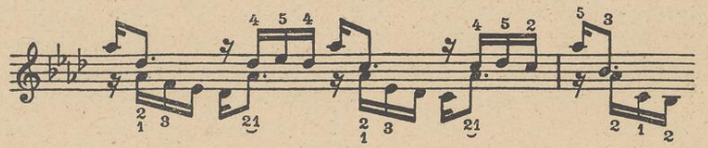


ist als Melodie zu betrachten und dadurch im Tempo wieder etwas ruhiger und ein wenig rubato zu nehmen.
Ich persönlich spiele das erste Thema in Es trotz der Bezeichnung „a tempo" etwas ruhiger im Tempo, um das Wiederkehren des Themas in E besser kontrastieren zu können.
Schließlich möchte ich junge Pianisten vor der Änderung der letzten Seite des Konzertes warnen. Ich weiß nicht, von wem sie stammt, aber ich finde die Originalfassung in ihrer Durchsichtigkeit und Leichtigkeit bedeutend reiz- und stilvoller.

2. Konzert in f-moll
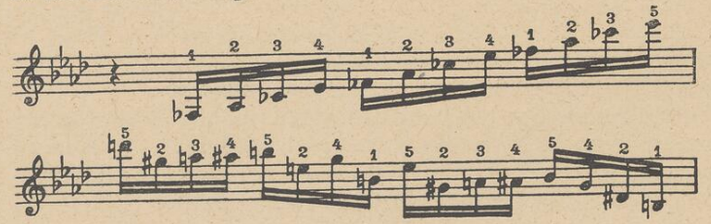
Die Entscheidung, welchem der beiden Konzerte der Vorzug zu geben ist, muß dem persönlichen Geschmack überlassen werden. Das Interessante ist, daß das frühere Werk in f-moll viel dramatischer ist als das später entstandene, jedoch als erstes Konzert veröffentlichte in e-moll. Die dramatische Spannung in dem f-moll-Konzert, namentlich im zweiten Satz, mutet man einem noch so jungen Komponisten in der Regel nicht zu. Sonst ist das Konzert nach dem gleichen Schema wie das in e-moll aufgebaut. Der erste Satz bietet nach der virtuosen Einleitung ein herrliches erstes und nicht minder prägnantes zweites Thema sowie eine technisch stärkere Durchführung. Der zweite Satz bringt ein nicht weniger lieblich anmutendes erstes Thema als die Romanze des e-moll-Konzertes, dazwischen steht jedoch ein überraschend dramatisches Rezitativ. Der dritte Satz schafft, ähnlich wie der des e-moll-Konzertes, mit der in der Mitte des Satzes eingebauten Dorfmusik eine ausgelassene, fröhliche Stimmung. Im ganzen gesehen, ist dieses Konzert knapper bemessen und dadurch gestraffter als das in e-moll.

Technisch enthält auch dieses Werk manche pianistische Schwierigkeit, die den modernen Pianisten mit seinen so gut repetierenden und tönenden Konzertflügeln mit größter Bewunderung für das pianistische Genie Chopins erfüllen muß.
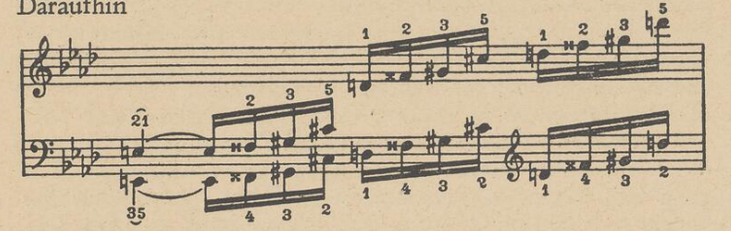
Bei folgender Klippe, die einem zu denken gibt, verwende ich den Fingersatz:
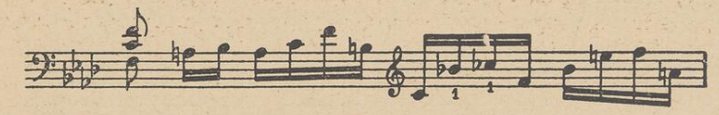


In der Durchführung:
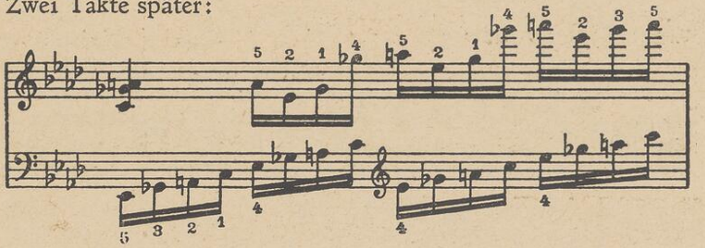


Daraufhin
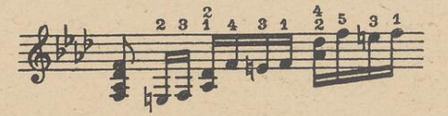


a Tempo linke Hand:
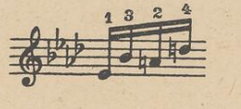


Zwei Takte später:
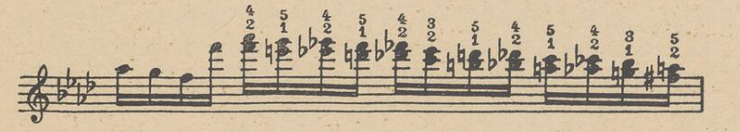


Sechs Takte später:



Neun Takte später:
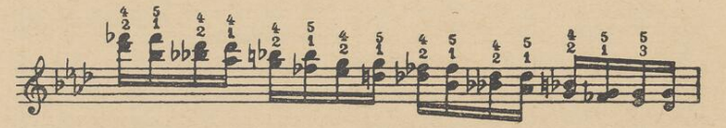


Der Terzengang zum Schluß der Durchführung:



Beim Larghetto ist zu beachten, daß, wenn Chopin z. B. 29 Noten der rechten Hand zur Achtelbewegung der linken notiert, dieser Gang als Melodie zu betrachten ist. Er muß „ausphrasiert", das eingezeichnete poco rit. so geschickt angebracht werden, daß es erst auf den Moment kommt, in dem der Dirigent den Taktstock hochhebt. Dem rubato des ersten Themas gegenüber steht das Rezitativ im strengsten Rhythmus. Der celestaartige Übergang ist, genau wie bei der Romanze des e-moll-Konzertes, wieder ganz frei zu gestalten. Die Reprise wird wieder ein gezügeltes rubato.
Fingersatz des Überganges:



Achter Takt vor Schluß:



Wenn man bedenkt, daß sich nur sehr versierte Spieler an dieses Konzert wagen, so erübrigt es sich, über das Finale zu sprechen. Für einen Pianisten gibt es dort keine Zweifel.

X. SONATEN

Anders als mit den Konzerten verhält es sich mit den Sonaten von Chopin. Neben der Sonate op. 4, die als erster Versuch auf dem Gebiete der klassischen Sonatenform zu werten ist, sind die beiden späteren Sonaten in b-moll und h-moll die gigantischen Würfe eines ausgereiften Genies. Hier wirbt Chopin nicht mehr um die Gunst seiner Hörer, wie es bei seinen Werken mit Orchester der Fall war, hier gibt er sich so, wie er ist. Es sind die monumentalen Rufe einer Seele, die mit dem Schicksal gerungen hat, die eine Antwort auf das Wort „Warum" finden wollte und nicht finden konnte, weil sie bis jetzt noch kein Sterblicher gefunden hat. Was uns aus diesen beiden Werken entgegentönt,
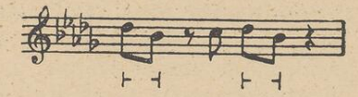
ist entweder Kampf oder verzeihende Güte, trotziges Aufbäumen eines Prometheus oder rasende Unruhe, die Totenglocken oder ein Nirwana. — Freilich waren nicht alle Musiker seiner Generation mit den Werken einig geworden. Kein geringerer als Robert Schumann, sonst ein glühender Verehrer Chopins, war über die b-moll-Sonate, namentlich über das Finale, entsetzt. Aber was fragt ein Genie nach der Meinung seiner Mitmenschen! Er schrieb diese Werke, weil er sie schreiben mußte, er schrieb sie *so* und nicht anders, weil er sie *so* und nicht anders schreiben mußte. Und die Nachwelt hat die Werke verstanden. Heute regt sich niemand mehr über das Finale der b-moll-Sonate auf, heute beugt sich die Menschheit in tiefster Ehrfurcht vor diesen zwei Denkmälern großer Kunst.
Musikalisch und namentlich pianistisch gesehen, sind beide Werke schwer zu bewältigen. Darum wollen wir den jungen Pianisten hier wenigstens mit einigen Hinweisen helfend unterstützen:

Sonate b-moll
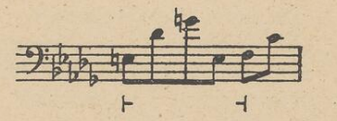
Um das richtige Tempo von Anfang an zu erfassen, ist zunächst das Tempo „Doppio movimento" festzulegen und von hier aus dann das „Grave" genau halb so schnell zu gestalten. Sind die dramatischen Vorspieltakte verklungen, und setzt das Doppio movimento ein, so muß es wie ein ausbrechender Sturm wirken. Erst im 13. Takt fängt die Phrase an, sich auszubreiten, jedoch immer nur in den forte-Takten, um auf diese Weise einigermaßen rubato den Ausdruck zu bestimmen. Im 20. Takt breitet sich das Tempo zu einer Art von sostenuto aus, der 21. Takt wird noch breiter angelegt, um im 22. Takt wieder das alte Agitato aufzunehmen. Die Steigerung geht weiter; vier Takte vor dem Seitenthema (sostenuto) sind alle vier Taktteile zu betonen, zwei Takte davor haben wir zwei harte Schläge, und ein weicher Übergang leitet ein ergreifend schönes Seitenthema ein. Kaum ist jedoch die Melodie verklungen, fängt die alte Unruhe wieder an. Die Phrase drängt nun unaufhörlich bis zur Durchführung, in der man deutlich den Kampf zwischen dem guten und dem bösen Dämon (Faustproblem!) hört. Um das plastisch zum Ausdruck zu bringen, empfehle ich, die drei ersten Takte drängend, die drei folgenden beruhigend zu gestalten, die fünf nächsten Takte wieder drängend, die zwei folgenden beruhigend, bis sich drei Takte später beide Dämonenstimmen vereinigen. Als ob das Böse zu-

nächst gesiegt hätte, erklingt die obere Stimme klagend und die untere drohend. Die folgende Episode gleicht einem wahren Hexensabbath. Die Steigerung nimmt große Dimensionen an, bis sie den Gipfel in dem fanfarenmäßig dröhnenden f in der linken Hand, drei Takte vor der Reprise des Seitenthemas, erreicht. Eine gleiche gigantische Steigerung hat man in der Koda. Das Böse hat gesiegt! —

Der musikalischen Erklärung möchte ich einige pianistische Ratschläge folgen lassen. Beim doppio movimento nehme ich die beiden ersten Takte ohne Pedal. Bei dem folgenden Agitato nehme ich kurze Pedale:
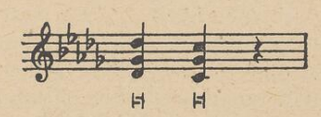


Die kurzen Pedale bleiben bis zur Ausbreitung, auch im 3. Takt bleibt ein kurzes Pedal, um das crescendo mühelos zu gestalten. Im doppio movimento der 13. Takt:



Der 14. Takt ist ohne Pedal, der 15. wie der 13., 16. ohne Ped., 17. wie der 13., 18. ohne Ped., 19. und 20. Takt wie die Anfangstakte in Agitato, der 21. Takt:
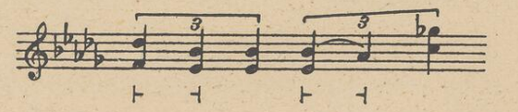


Die beiden Schläge:
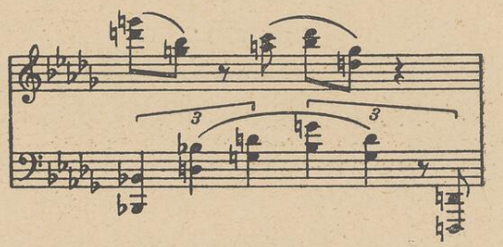


bekommen stacc.-Pedale.

Die Steigerung:
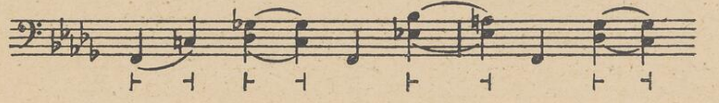


nehme ich durch vier Takte kurze Pedale, dann fünf Takte kein Pedal, darauf drei Takte lang wieder kurze Pedale, beim stretto Wechselpedale mit Harmoniewechsel, ab 5. Takt nach dem stretto Ganztakt-Wechselpedale.

Einer besonderen Sorgfalt beim Studieren der Sonate empfehle ich die Stelle:
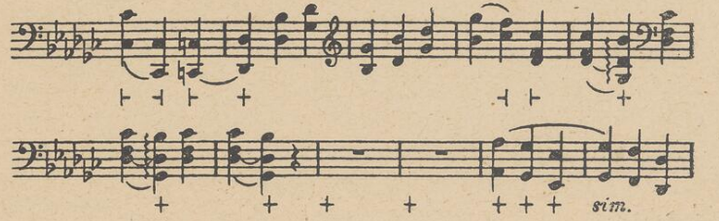


Die folgende stretto-Stelle pedalisiere ich so:
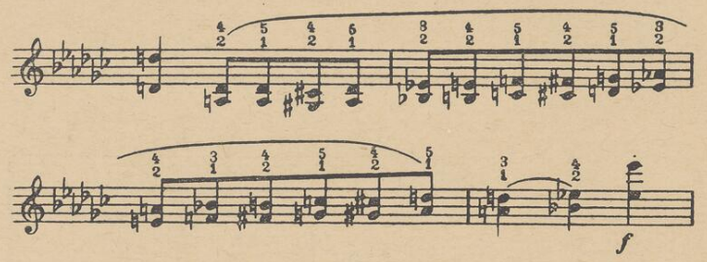


Wichtig erscheint es mir, daß man nicht vergißt, die drei letzten Takte auf *ein* Pedal zu nehmen.

Scherzo
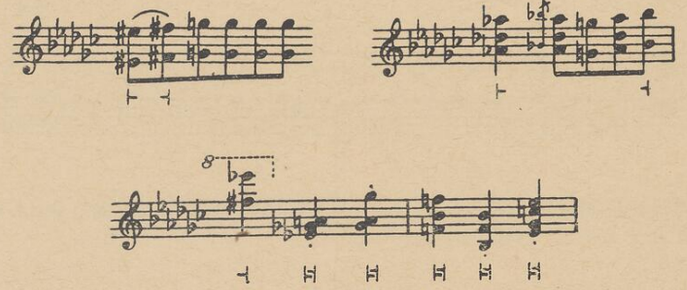
Ich warne vor dem so häufigen Fehler eines zu rasch angelegten Tempos. Das dämonische, pochende und lauernde Wesen ginge dabei verloren. Außerdem rate ich, aus dem gleichen Grunde das Scherzo nicht im forte, wie eingezeichnet, sondern im mezzo forte anzulegen. Ich pedalisiere den ersten Takt nicht, dafür aber den zweiten, und zwar auf 1 nehmen, auf 3 aufheben. Die Takte drei bis sieben sind auf dieselbe Weise zu pedalisieren, der 8. Takt und weiter folgendermaßen:



Der chromatische Quartengang bekommt folgenden Fingersatz:
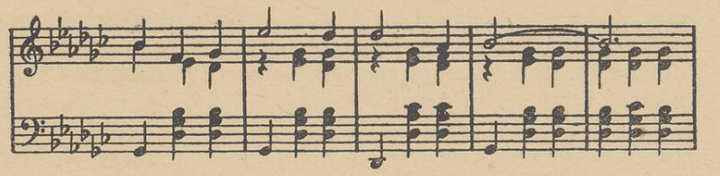


Pedal-Ratschläge:
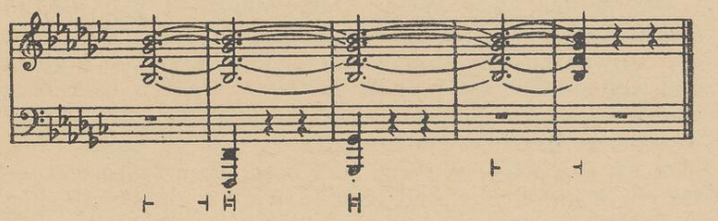


Beim piu lento darf man nicht in den Fehler verfallen, den man so häufig bei sogenannten „kühlen Spielern" findet, die die Perioden zwischen der Melodie (siehe 8. bis 12. Takt) plötzlich und unmotiviert beschleunigen. Ein solches Spielen zerreißt vollkommen die Ruhe der Linie. Geht die Hauptlinie in die linke Hand (espressivo) über, so sind die  als rubato-Zeichen nicht zu übersehen:

Den 5. bis 8. Takt des Trios muß man folgendermaßen verteilen:



Namentlich bei kleinen Händen wirkt sich die Verteilung günstig aus, die Stelle erklingt reibungsloser. Logischerweise spielt man die folgenden Parallelstellen auf dieselbe Art.
Pedal der Schlußtakte:



Trauermarsch

Es gibt wohl in der ganzen Kulturwelt keinen Menschen, der diesen Satz nicht kennt. Dieser geniale Marsch wird bei Begräbnissen und Trauerfeiern gespielt, wir finden ihn in den „Salon-Alben", in den Klavierschulen usw. Bedauerlicherweise wird dabei natürlich sehr viel gesündigt. So klingt er z. B. in der Besetzung für Militärmusik schauderhaft. Und was ungeschickte Schülerköpfe und -hände aus dieser Herrlichkeit machen, ist noch schauderhafter. Ja, die Reprise nach dem Trio donnert man sogar im fortissimo. Wozu das alles? Hier ist alles so klar und unzweideutig, daß man es nicht begreifen kann, wie ein Mißverstehen möglich sein sollte. Wenn man nur alles so spielt, wie Chopin es eingezeichnet hat, und ein offenes, warmes Herz besitzt, dann ist die richtige Wiedergabe eine Selbstverständlichkeit. „Macht" man nämlich diesen Satz, so überzeichnet man ihn ganz bestimmt.

Finale

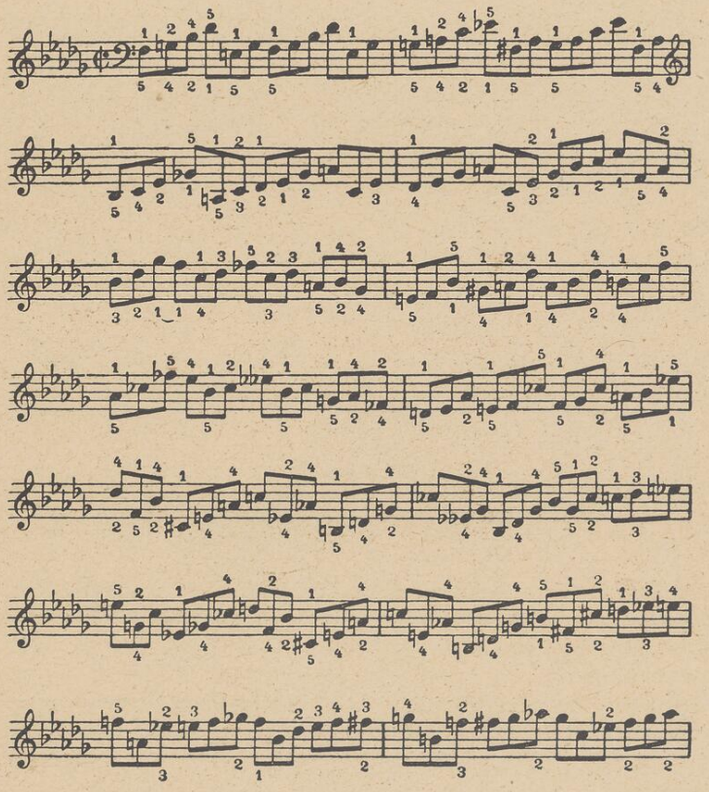
Anders verhält es sich mit dem Finale. Wie ich bereits erwähnte, erregte dieser Satz namentlich Schumann und verursachte ihm Unbehagen. Und bis heute stehen ihm manche Musiker ratlos gegenüber. Einige, z. B. die Impressionisten, hören den Wind auf dem Friedhof rauschen, andere, die Sachlichen, fassen ihn als eine Art von toccata auf. Beide sind im Unrecht. Dieser Satz ist der typische romantische Chopin, der sich hier weder um die klassische Form der Sonate noch um andere Dinge kümmert. Der Satz ist ein Phantom, ein Spuk der zerrütteten Seele, ähnlich wie das 14. Präludium. —

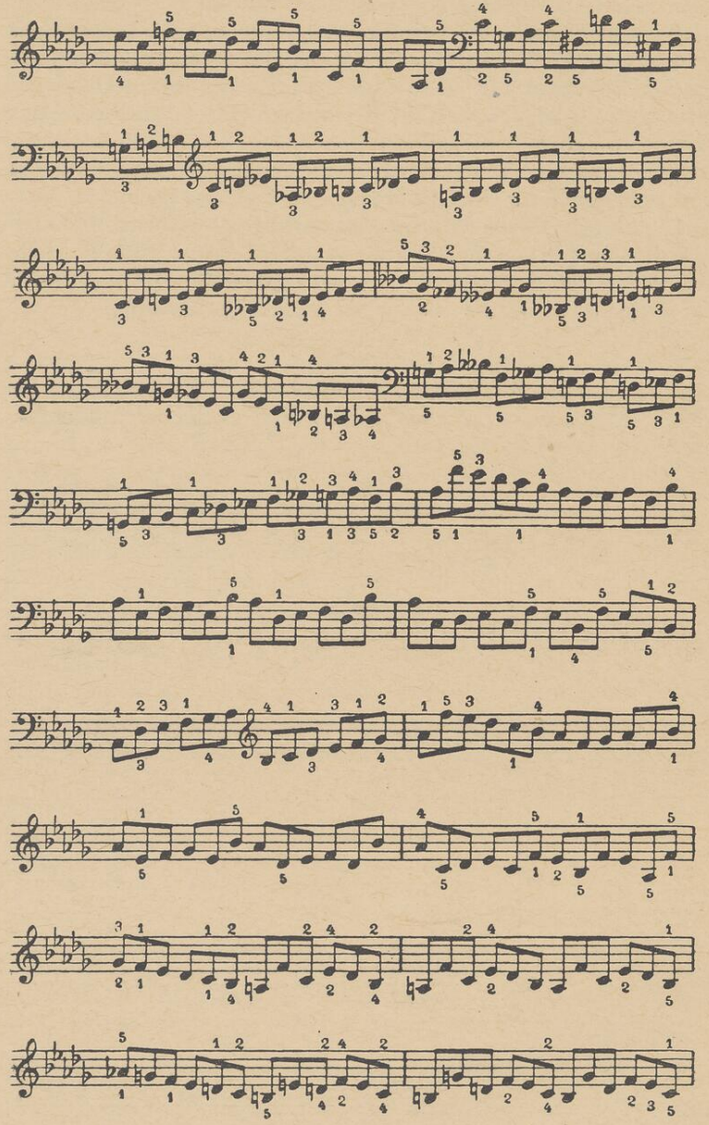
Die Schwierigkeit liegt hier vor allem in der pianistischen Gestaltung. Ich hörte diesen schwierigen Satz vor Jahren von Paderewski, der die Sonate mit der Unbewußtheit des pianistischen Genies vortrug. Als Paderewski mit dem Werk fertig war, rührte sich keine Hand zum Applaus. Die Zuhörer waren wie gebannt und wagten nicht, sich von den Plätzen zu erheben. Es dauerte eine Weile, bis das Publikum zur Besinnung kam. Der Meister hatte schon längst das Podium verlassen. Nur ein einziges Mal habe ich eine solche Wirkung im Konzertleben beobachtet. —

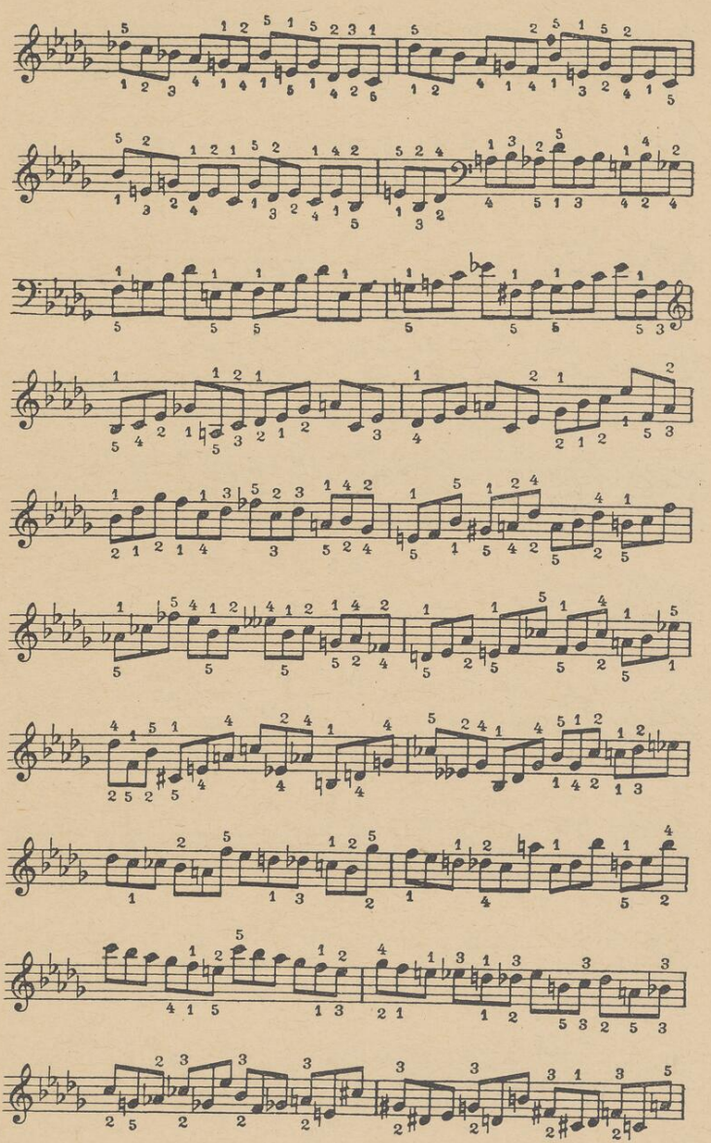
Da wir keine Genies sind, müssen wir bei der Bewältigung dieses Satzes auf Hilfsmittel sinnen. Zunächst muß man ihn recht lange und geduldig auf „starke Hämmerchen" trainieren, dann auf „fallende Fingerstaccati" üben. Hat man sich das Muskelgefühl für den Satz erkämpft, spielt man ihn mit der kombinierten Art der „nicht angehobenen Finger" und der „Hämmerchen". —

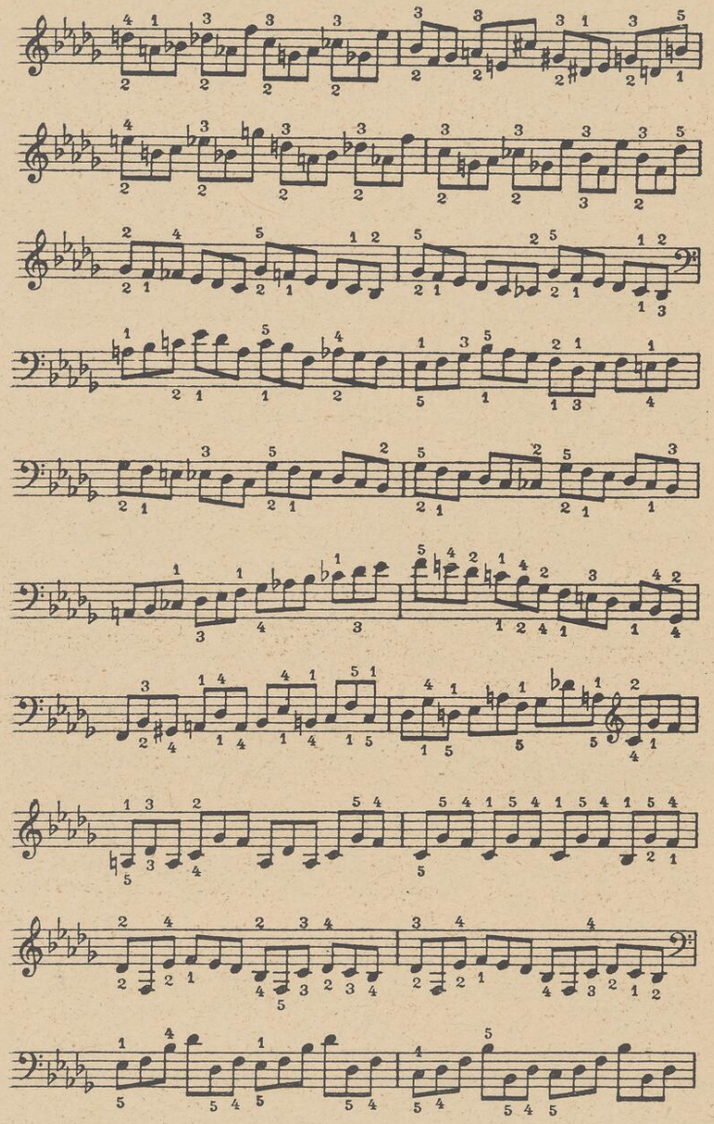
Nur ein einziges crescendo ist zu machen, und zwar im 14. Takt. Pedal darf man nur *ganz kurz* antippen im 14. und 15. Takt auf die ersten 3—4 Noten, dann im 25., 29., 34., 36., 37. Takt. Aber sonst, rate ich, nicht viel zu unternehmen. Der Satz ist ein so genialer Wurf, daß er nicht „gemacht" werden kann. Je weniger man dabei „macht", um so gespenstiger, grausiger klingt er.

Wenn ich mich entschließe, für den ganzen Satz die von mir als richtig erkannten Fingersätze zu zitieren, so tue ich es aus der Überzeugung, daß es sich hier um ein wahrhaft heikles Problem handelt. Das Unisonospiel der beiden Hände bringt große Schwierigkeiten mit sich. Für eine der beiden Hände wird es immer schwierig sein. Es wird sich nur darum handeln, das kleinere Übel herauszufinden. Wenn sich vielleicht manche Spieler bei dem angegebenen Fingersatz beim Einzelndurchspielen der beiden Hände an irgendeiner Wahl stoßen sollten, so betone ich, daß ich hier unter der Voraussetzung vorgehe, nach Möglichkeit mit beiden Händen adäquat zu spielen, das heißt, z. B. den Daumen der rechten mit dem fünften Finger der linken Hand zusammenzulegen. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß dabei das Unisonospiel am sichersten wird. — Leider ist es hier nicht immer möglich, diese Methode konsequent durchzuführen. Es ergeben sich manchmal für einzelne Hände zu schwierige Probleme, auch die Bindungen leiden darunter, aber soweit es ratsam ist, führe ich das System durch. Spielt man auf diese Weise eine für jede Hand für sich schwierige Stelle mit beiden Händen zusammen, so ergibt sich erst die Richtigkeit meiner Auffassung.
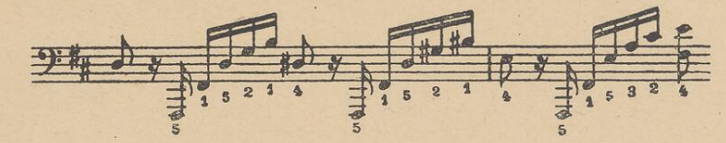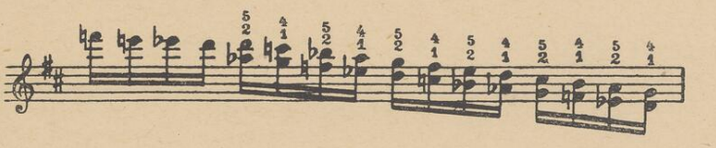










Um Raum zu sparen, gebe ich hier nur ein System an, bezeichne den Fingersatz der rechten Hand oben, der linken, die eine Oktave tiefer als angegeben ist, liegt, unten.

Sonate h-moll
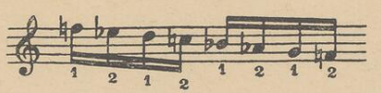
Oft hörte ich den Anfang dieser Sonate so gespielt, als ob das Zurückhaltungszeichen (der Chopinsche „Seufzer") unter dem Anfang des Themas stände. Das ist falsch, der monumentale Ernst geht durch diesen Fehler verloren. Im Gegenteil: je gerader hier die Linie gestaltet wird, desto majestätischer erklingt der Anfang dieses grandiosen Werkes. Die fünf staccatierten Akkorde des zweiten Taktes sind natürlich ohne Pedal zu spielen. Die unbequem liegende Stelle in der linken Hand spiele ich mit folgendem Fingersatz:
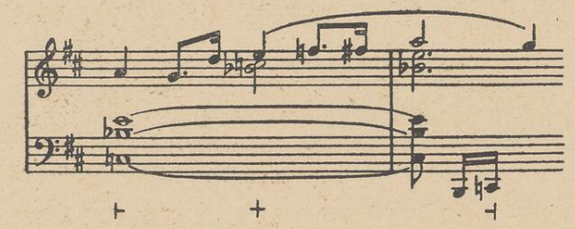


Der folgende Fingersatz:
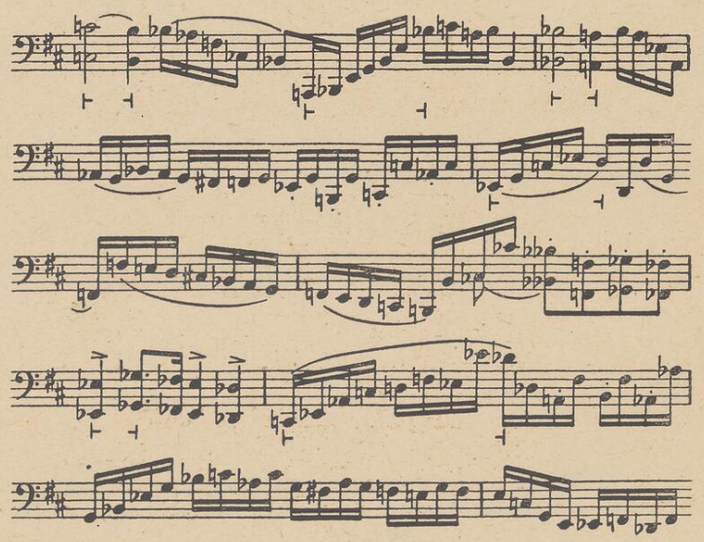


erscheint im ersten Augenblick unbequem, auf weite Sicht jedoch ist er entschieden der sicherste.
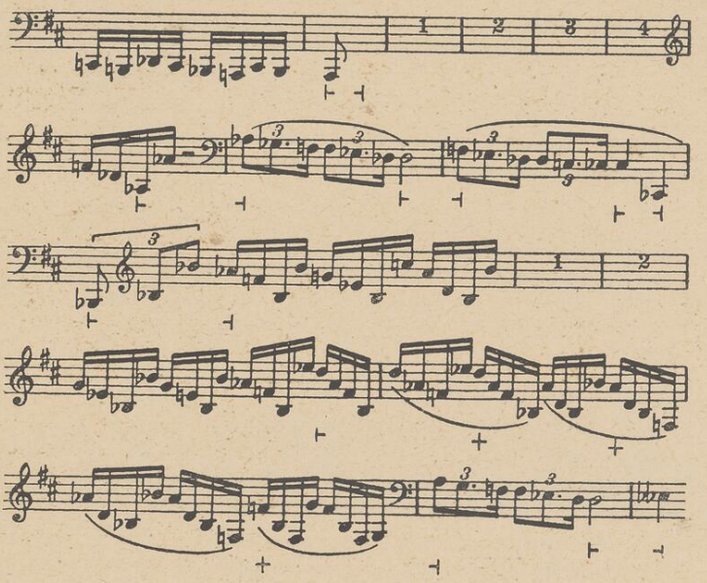
Linke Hand: 

Kommt kurz danach die Chromatik in der linken Hand, so ist bei der Pedalanwendung größte Vorsicht zu empfehlen. Diese Stelle mit Pedalbezeichnung zu versehen, ist m. E. unmöglich. Die Pedalisierung muß hier so erfolgen, daß man das Pedal nur ganz flach andrückt und es während des Taktes mehrere Male wechselt.
Die nächste Schwierigkeit bietet erst die Durchführung. Ich empfehle, sie ohne Pedal zu spielen. Ein kurzes Pedal läßt im achten Takt den Triller der linken Hand aufleuchten. Vier Takte darauf:
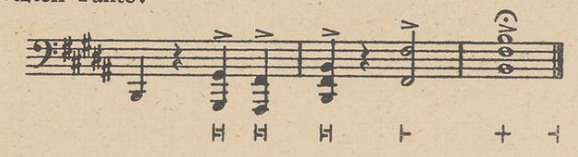


und weiterhin:





Die nächsten sieben Takte sind pedallos zu spielen. Pedal der drei letzten Takte:
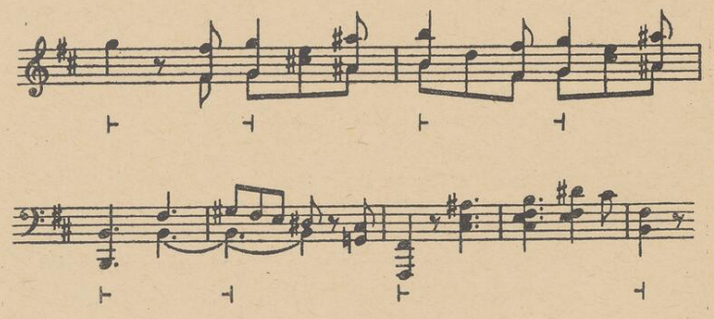


Musikalisch gesehen, spielt sich der Satz sozusagen von selbst, das erhabene Weh zeichnet ihn aus. Dazwischen liegen versöhnend der Mittelsatz und finster dämonisch die Durchführung! Aber in diesem Satz siegt im Gegensatz zu der b-moll-Sonate der Optimismus, triumphiert der gute über den bösen Dämon.
Wie erfrischend hebt sich von den Wogen des ersten Satzes das liebliche Scherzo ab! Hier ist nichts von der Dämonie der großen Scherzi zu spüren. Wie feinstes Filigran ranken sich die Arabesken, um im Trio einer versöhnenden Stimmung Platz zu machen.
Technisch ist bei diesem Satz nichts zu erklären. Wer sich an diese Sonate wagt, der wird mit diesem Satz schon fertig werden.
Nicht minder apollinisch, ruhig und schön fließt die Melodie
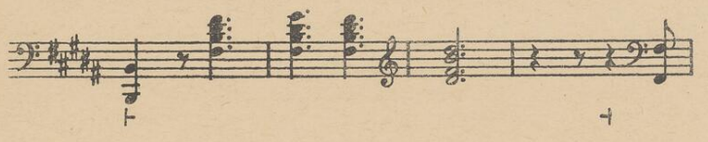
des dritten Satzes dahin. Nach einer grandiosen Einleitung entwickelt sich hier eine der schönsten Melodien der Weltliteratur. Hier möchte ich, ähnlich wie es bei der E-dur-Etude op. 10 der Fall war, dem Spieler raten, den Ausdruck so schlicht wie möglich zu gestalten und ohne Emphase, ohne Sentimentalität zu spielen.
Den Mittelsatz des dritten Satzes notiert der Komponist:



Das ist dem Sinn nach zwar richtig, doch darf man diese Notation nicht allzu wörtlich nehmen. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß man nur die halben Noten als Hauptmelodie hervorheben, alle anderen Noten als zweite Färbung schlicht und ohne besondere Betonung der mit den Fähnchen als zweite Stimme bezeichneten Noten spielen soll. Dann ergibt sich von selbst die erwähnte apollinische Ruhe und Schönheit.
Im vorletzten Takt halte ich das auf das tiefe h gewechselte Pedal über die Pause hinweg. Der Klang ist dann für mein Empfinden schöner als der bei einer Pedalatempause.
Auch das Finale der Sonate zeigt den optimistischen Chopin. Wie die Hammerschläge eines Zyklopen prasselt der Eintritt des Finale auf den Zuhörer. Und wie optimistisch grandios hebt nun das Thema an! Ich spiele das Thema konsequent, an welcher Stelle und in welcher Fassung es auch erscheint, ohne Pedal. Höchstens, daß ich an einer besonders betonten Stelle den tief liegenden Baß auf ein kurzes Pedal stütze. Wie weich hebt sich da die vorsichtig pedalisierte Entwicklung ab:



Die Pedalbezeichnung der letzten Stelle wird vielleicht manchen Leser stutzig machen, da dort doch gleichzeitig eine Tonleiter in der rechten Hand nach unten stürzt. Ich habe aber dieses Pedal nicht nur selber, sondern auch bei manchem meiner Schülerkollegen ausprobiert, ohne daß es irgendwie unangenehm wirkte. Man darf dabei nicht vergessen, daß das Tempo recht scharf ist und natürlich manche Pedalkühnheit überbrückt. Kommt daraufhin die leggiero-Arabeskenstelle, so hat man hier nicht die Gefahr wie bei der kompositorisch ähnlichen Stelle des b-moll-Scherzos. Hier ist das Tempo so scharf, daß kein Mensch auf den Gedanken kommt, es noch zu beschleunigen. Wir dürfen nämlich nicht außer acht lassen, daß das Hauptthema sich noch zweimal wiederholen wird, und zwar einmal mit der Begleitung in Quartolen- und zum zweiten Male mit Sechzehntelbewegung. Sind dem Spieler die Hände und das Temperament durchgegangen, so erlahmen mit größter Sicherheit auch die Kräfte. Der Ratschlag, bei den beiden Reprisen des Themas ebenfalls das Pedal zu meiden, bleibt bestehen, auch wenn er zunächst manchem Spieler ungewöhnlich erscheinen mag. Den Einwand, daß kleine Hände, namentlich bei der Sechzehntelbewegung, die Unterstützung des Pedals benötigen, lasse ich nicht gelten. Derjenige Spieler, der sich an diese Sonate wagt, hat bereits so gedehnte und durchtrainierte Hände, daß er die Unterstützung des Pedals entbehren kann. Außerdem wiederhole ich noch einmal: Auf eine besonders breit liegende Stelle kann man rasch ein kurzes Pedal nehmen. Die Grundfärbung muß jedoch männlich-spröde sein; daher rate ich zur Pedallosigkeit. — Eine andere Pedalkühnheit empfehle ich kurz vor dem Schluß.



Auch bei den beiden Sonaten läßt man ähnlich wie bei den Konzerten die Frage, welcher von ihnen der Vorzug zu geben ist, am besten offen. Häufiger gespielt werden das e-moll-Konzert und die b-moll-Sonate. Ich persönlich finde das bedauerlich, da ich das f-moll-Konzert und die h-moll-Sonate besonders liebe. Bei dem f-moll-Konzert besticht mich die Zusammenballung der Gedankengänge, bei der h-moll-Sonate hingegen die Großzügig-

keit, mit der die Gedanken ausgesponnen sind. Man soll die Spanne Zeit zwischen der Entstehung der Konzerte und der Sonaten nicht vergessen. Die Gedanken eines jungen Menschen können naturgemäß nicht so tiefgründig sein wie die eines gereiften Mannes. Chopin scheint dies im Gegensatz zu Schubert oder Schumann gewußt zu haben. Er war in dieser Hinsicht als junger Mensch sehr vorsichtig. Wir finden bei ihm keine „göttlichen Längen", die häufig bei so vielen Komponisten schöne und wertvolle Gedanken in der Durcharbeitung verwässern. Noch schlimmer wirken sich die „göttlichen Längen" aus, wenn die Gedanken und Einfälle noch nicht ausgereift, noch nicht tiefer gegründet sind. Und so soll in diesem Zusammenhang ein Appell an die jungen Komponisten und Dichter gerichtet werden: Faßt euch möglichst kurz, vermeidet die unnötigen Längen und wartet mit dem „Philosophieren", bis ihr mit eueren Gedanken so reif seid, daß sie des Philosophierens wert sind.

Sonate op. 4

Es ist ein Unglück für das Werk, daß nach ihm die zwei monumentalen Sonaten in b-moll und h-moll entstanden sind. Wäre es nicht der Fall, so hätte die Menschheit dieses Werk mit ganz anderen Augen betrachtet und gewürdigt. So aber steht es im gigantischen Schatten der beiden anderen Sonaten und hält die Konkurrenz mit ihnen nicht aus. Betrachten wir aber diese Sonate als ein Werk für sich, ohne daß wir sie mit den beiden anderen vergleichen, so werden wir bald die Entdeckung machen, daß sie nicht nur als ein erstaunliches Werk des damals noch sehr jungen Komponisten zu werten ist und schon aus diesem Grunde die Aufmerksamkeit auf sich lenken müßte, sondern daß hier auch zeitlose Werte vorliegen, die es durchaus rechtfertigen würden, das Werk aus seinem Dornröschenschlaf zu erwecken. Wie reizend ist z. B. der zweite Satz, ein Menuett, wie es auch ein Mozart nicht schöner hätte schreiben können. Eine filigrane, fast zerbrechliche Grazie und ein beschwingter Frohsinn zeichnen es aus. Und wie typisch chopinisch wehmütig und doch fröhlich erklingt das Trio! Diese seltsame Wehmut klingt uns aus dem Larghetto entgegen. Seine filigrane Weichheit wird durch die $^5/_4$-Teilung, durch die in leggiero und dolcissimo empfundenen, rhythmisch komplizierten Ranken bestimmt. Das erste unbeschreiblich schöne Notturno, die Form, die Chopin später zum höchsten

Ausdruck entwickelte, steht plötzlich vor uns. — Und aus dieser berauschenden Atmosphäre reißen uns die zyklopenartigen Steigerungen des Finale heraus. Eine Stimmung, die dem Hexensabbath des Scherzo in h-moll ähnelt, läßt den Zuhörer nicht mehr zur Ruhe kommen. Die Oktavenschläge des Hauptthemas donnern, dazwischen leuchtet ein wahrer Sprühregen von Tonkaskaden. Und in diesen Hexensabbath kommt, ähnlich wieder wie es später im h-moll-Scherzo der Fall sein wird, ein religiös empfundenes zweites Thema. Nur daß hier keine schlichte polnische Weihnachtsweise erklingt, sondern eine pastose, breite, an russische Kirchengesänge erinnernde Melodie. Es ist die einzige Stelle im Schaffen Chopins, bei der ihn ein Hauch des russischen Geistes befruchtete. Verwunderlich ist es nicht, denn Warschau stand in dieser Zeit bereits unter zaristischer Herrschaft. Im Stadtbild waren russische Soldaten und Beamte zu sehen. Die Polen verhielten sich zunächst noch abwartend, verkehrten aber gesellschaftlich mit den neuen Machthabern. Der junge Chopin, dessen patriotische Seele noch nicht erwacht war, hörte sicherlich in den russischen Salons manche schöne kirchliche Melodie, an der die russische Musik so reich ist, und das befruchtete ihn vielleicht hier zu diesem in seinen Werken einzig stehenden Einfall. Die Verarbeitung des Themas ist meisterlich. Der grandiose Aufschwung der Koda nimmt die Koda der b-moll-Sonate vorweg.
Auch pianistisch gesehen, enthält die Sonate die dankbarsten und schönsten Probleme. Alles klingt, alles schillert in den schönsten Farben. Nirgends sind unüberwindliche Probleme, alles ist spielbar und dankbar. — Und darum appelliere ich hier an die konzertierenden Pianisten: Nehmt euch dieses Werkes an! — Warum hören wir immer und immer wieder nur die beiden anderen Sonaten? Warum wird nicht op. 4 gespielt? Wären die beiden anderen nicht entstanden, so wäre man Chopin für diese dankbar gewesen. So bitte ich auf diesem Wege auch Sie, mein verehrter, lieber Freund Edwin Fischer, nehmen Sie sich dieses Werkes an! Es wird Ihrem Naturell ausgezeichnet liegen, und die Menschheit wird Ihnen für die Neuerstehung dieses Werkes danken. — Auf einen technischen Umstand möchte ich die Kollegen aber noch aufmerksam machen: Es ist die Pedalfrage. Da Chopin sich in dieser Sonate in jeder Hinsicht noch klassisch verhält, muß man in der Pedalfrage sehr vorsichtig sein, um nirgends die Klarheit der Linienführung zu trüben. In meiner Neuausgabe der Chopin-Werke in der Edition Peters habe ich mich bemüht, die

Pedalbezeichnungen möglichst sorgfältig einzuzeichnen. Hält man sich bei der Sonate an meine verhältnismäßig sparsame Pedalisierung, so kommt man nicht in Verlegenheit, die klaren Linien zu verwischen.

XI. DIVERSES
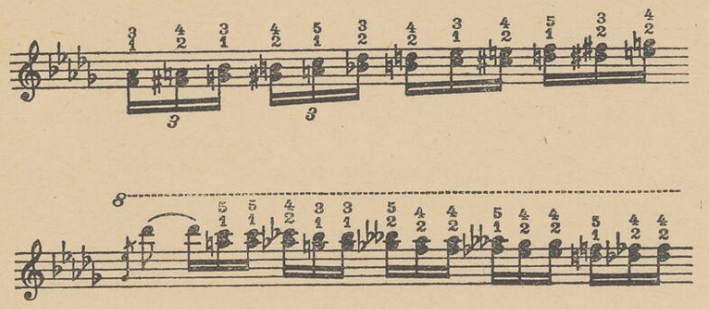
Berceuse

Jemand sagte mir einmal, das sei keine landesübliche Berceuse, sondern ein Schlummerlied, das Maria dem Jesuskinde gesungen habe. Und das, was so herrlich glitzert, das sei die Milchstraße am Sternenhimmel, damit das Kind sein Spielzeug habe. — Ich muß sagen, das ist wahrlich eine phantasievolle Deutung dieses herrlichen Werkes! —

Wie soll die Berceuse gespielt werden: una corda oder tre corda? Beides hat seine Berechtigung. Ich persönlich möchte mich auf die Seite derjenigen stellen, die das una corda bevorzugen. Das Werk bekommt m. E. durch die Dämpfung die nötige Weichheit, ohne daß dabei das Glitzernde verlorengeht, vorausgesetzt natürlich, daß der Dämpfer in Ordnung ist und nicht zu sehr die Klaviatur verschiebt. In einem solchen Falle klingt natürlich alles zu dumpf. Ein weiterer Streit geht um das Tempo rubato. Einige spielen das Werk absolut rhythmisch, die anderen gehen beim Aufwärtssteigen der Figuren etwas vorwärts, um beim Abfallen wieder ins Tempo zu kommen. Ich persönlich habe mich bei dem Werk zu dem von Karl Mikuli gedeuteten Sinn des Tempo rubato durchgerungen. Ich gestalte die linke Hand gut, jedoch nicht streng rhythmisch und halte dadurch gleichmäßig das Tempo ein; in der rechten dagegen gestalte ich die Linie frei. Mit dieser Deutung, glaube ich, das Richtige getroffen zu haben. In der Zeit, da ich mich noch solistisch betätigte, habe ich das Werk oft gespielt; später spielten es sehr häufig meine Schülerkollegen, der Erfolg blieb uns immer treu.

Ich pedalisiere das Werk durchweg zweimal im Takt mit Wechselpedal. Erst in der drittletzten Zeile der Komposition fange ich an, ganze Takte auf ein Pedal zu nehmen. Diese Ausdehnung des Pedals auf den ganzen Takt muß jedoch sehr vorsichtig erfolgen. Sowie der Anschlag auch nur ein wenig verdickt wird, schwimmt es und klingt unrein.

Fingersätze möchte ich hier für zwei Stellen angeben:



Barcarole
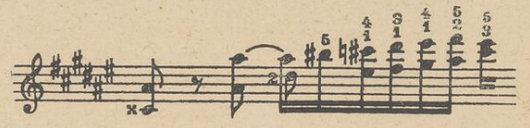
In diesem herrlichen Werk erleben wir Chopin, wie ihn das damalige Paris gesehen hat: schlank, freundlich, chevaleresk und mit dem Kennzeichen des Genies in dem edel geschnittenen Gesicht. Seine frappante Persönlichkeit mußte jeden bezwingen, jeden entwaffnen. Alle liebten und bewunderten ihn, und er enttäuschte sie auch nicht. Und genau so bezwingend und entwaffnend ist auch seine Barcarole, die in jeder Hinsicht eine glanzvolle Komposition ist. Musikalisch und kompositionstechnisch gesehen, haben wir hier das beste so betitelte Werk der Weltliteratur, pianistisch aber zugleich auch ein Bravourstück sondergleichen. — Einfach und bequem zu spielen ist das Werk nicht. Darum möchte ich dem Leser meine Erfahrungen an einigen technisch besonders unangenehmen Stellen übermitteln.

Ich pedalisiere den zweiten und dritten Takt folgendermaßen:
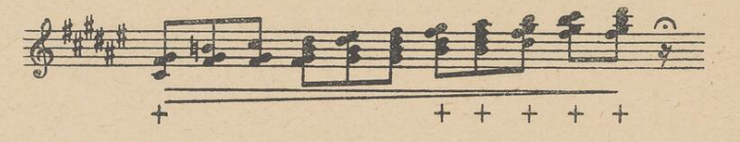


Die nächsten zwei Takte sind ohne Pedal zu spielen. Setzt das Thema ein, so ist auf das erste Achtel Pedal zu nehmen, auf das zehnte loszulassen. — Einen Takt darauf sollte man auf das erste Achtel Pedal nehmen, auf das vierte loslassen, auf das elfte Achtel
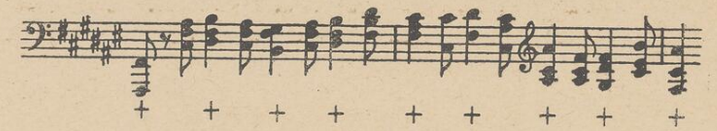
wieder nehmen und auf das erste Achtel des nächsten Taktes wechseln. Weiterhin empfehle ich folgenden Fingersatz:



Das diminuendo ist unbedingt folgendermaßen zu pedalisieren:
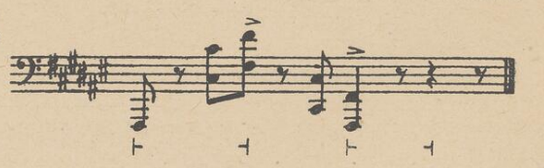


Die eine Zeile des nun folgenden piu mosso muß sehr frei, als Melodie ausphrasiert werden, damit sich der wiederkehrende Barcarolenrhythmus schön kontrastierend abhebt.
Kommt das nun sehr rauschend gestaltete Tempo I mit dem Doppeltriller in der rechten Hand am Anfang des Taktes, so ist das Pedal zweimal im Takt zu wechseln. Nur keine Angst, daß es dadurch zu rauschend sein könnte! Ebenfalls empfehle ich, im siebenten Takt vor dem Schluß keine Befürchtung vor einem langen Pedal zu haben. Man nimmt ruhig das Pedal über den ganzen Takt hinweg und hebt es erst im allerletzten Augenblick vor dem Schluß des Taktes wieder auf. So erklingt die Stelle sehr rauschend — virtuos. Und so muß es auch sein.
Demgegenüber bin ich im viertletzten Takt der Komposition mit dem Pedal sehr vorsichtig. Da heißt es:
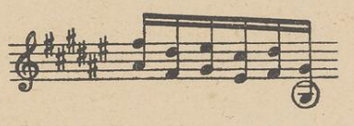


Den vorletzten Takt nehme ich wieder bis zum Ende auf ein Pedal.

Der letzte Takt:



Im ganzen betrachtet, muß das Werk gut trainiert werden. Durch die Weitgriffigkeit mancher Episoden strengt es die Hände ziemlich an. Wenn bei besonders temperamentvollen Spielern die Wogen der Spielbegeisterung zu hoch schlagen, kann bei nicht genügend trainierten Händen leicht ein Unheil vorkommen. Sind die Hände jedoch auf das Werk gut eingearbeitet, ist das Muskelgefühl gut eingespielt, so ist nach menschlichem Ermessen keine Überraschung zu befürchten.
Und noch ein kleiner und für kleine Hände wichtiger Ratschlag: Im 14. Takt das letzte gis der rechten Hand (Oktave) nehme ich mit dem Daumen der linken Hand:
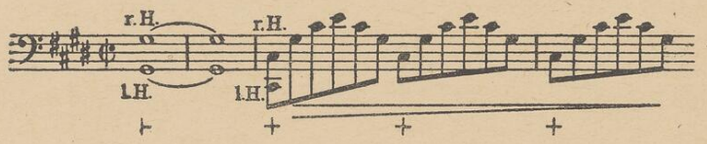


Ich brauche wohl nicht zu erwähnen, daß sämtliche folgenden Parallelstellen auf dieselbe Weise zu spielen sind.
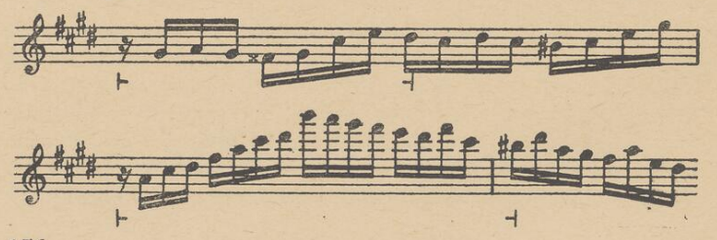
Fantasie-Impromptu

Hier haben wir eine der geschliffensten Kostbarkeiten der virtuosen Klavierliteratur, wie nur ein Chopin sie zu schaffen fähig war! Und es ist wieder eines jener Werke, an dem die Kurzsichtigen nur das Glitzernde bewundern, das Primäre aber, d. h. die Entstehungsursache und ihren Zweck, übersehen.
Chopin fühlte sich nur in der geistig regsamen Atmosphäre der damaligen Pariser Salons ausgesprochen heimisch. Musizierte er in einem solchen Kreise, so entstanden dabei häufig kleine Belanglosigkeiten als Improvisationen. Betrachtet man nun diese „Belanglosigkeiten" mit aufmerksamem Auge, so zeigt sich häufig, daß man es keineswegs mit Nichtigkeiten im üblichen Sinne zu tun hat. Man könnte hier einen Vergleich z. B. zu Michelangelo oder einem anderen großen Künstler ziehen. Michelangelo hat nicht nur die Entwürfe für Dome und Riesenskulpturen geschaffen; zwischendurch entstanden, gleichsam improvisiert, märchenhaft schöne Entwürfe für die Goldschmiedekunst, die bis heute die Bewunderung der Welt erwecken. Auch sie sind ein kostbares Glied in der Kette der Kultur, und nur ein Kurzsichtiger wird hier von „Belanglosigkeiten" sprechen. Letzten Endes ist ein meisterlich entworfener Ring als Kunstwerk entschieden wertvoller als eine unkünstlerisch entworfene Kathedrale. Es entscheidet auch hier, wie überall, letzten Endes nicht die Quan-
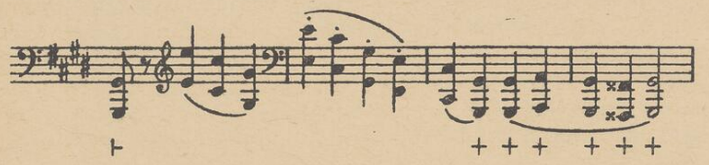
tität, sondern die Qualität. — Und ähnlich wie etwa der edle Ring eines solchen Meisters nicht auf eine häßliche, ungepflegte Hand gehört, so hat auch ein Fantasie-Impromptu von Chopin nichts in dem Arbeitsbereich mittlerer Ausbildungsklassen zu suchen, geschweige denn in den Händen klavierspielender junger Damen. Nach solch märchenhaft empfindsamen Kostbarkeiten darf nur der berufene Künstler greifen, denn nur er wird imstande sein, dem Zuhörer diese Wunderwelt in Töne zu zaubern. Wie herrlich spielt das Werk der blinde Pianist Hans Johow, der zur Zeit in Berlin lebt!
Den jüngeren Kollegen möchte ich hier einige gute Erfahrungen mitteilen. Häufig habe ich beobachtet, daß die Übereifrigen den beginnenden Dominantton gis, der als ganze Note über zwei Takte notiert ist, sehr genau auszählen, wodurch gleich zu Anfang eine Stockung eintritt. So ist der Anfang nicht gemeint. Diese Dominante ist hier nichts anderes als ein Sprungbrett in medias res. Daher rate ich, das gis nicht länger auszuhalten, als ein Aufatmen Zeit kostet, um den Atem auf der Tonika auszulösen. Werden die Oktaven mit beiden Händen angeschlagen, so ergibt sich der notwendige virtuos schlanke Anfang. Takt 3 und 4, empfehle ich, im Gegensatz zu allen mir bekannten Ausgaben folgendermaßen zu pedalisieren:
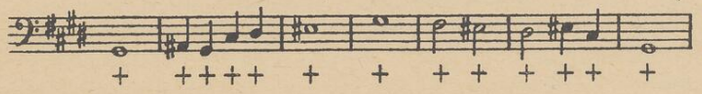


Ich gehe von dem Standpunkt aus, daß die Dominante-Tonika-Oktaven in einem schlanken sf-forte gespielt werden müssen, und daraufhin muß das piano des Themas durch ein diminuendo vorbereitet werden. — Das Pedal beim Eintritt des Themas darf auf den modernen Instrumenten nicht anders behandelt werden als unten angegeben, sonst leidet die Klarheit der Zeichnung:



Eine weitere Abweichung von der üblich eingezeichneten Pedalisierung empfehle ich vier Takte vor dem Mittelsatz:



Das Largo spiele ich im ersten Takt fortissimo und verdoppele das erste „des", im zweiten Takt piano und noch weiter diminuendo. Im Mittelsatz empfehle ich die in den meisten Ausgaben eingetragene Kürzung bzw. die Auslassung der Wiederholung. — Die Koda wird als Glockenstimmung gespielt. Beim Abgesang pedalisiere ich selbstverständlich mit jeder Note der Gesangslinie:



Der letzte Akkord darf m. E. unter keinen Umständen arpeggiert werden. Es genügt das Arpeggieren des vorletzten Taktes. Bei beiden Akkorden angewendet, wirkt das Arpeggio etwas sentimental, und das war nicht Chopins Art.
Zu bemerken ist noch, daß diese Komposition nirgends einen physischen Druck duldet. Daher empfehle ich, die crescendi mehr durch Anwendung des Pedals als durch andere Mittel zu erzeugen. Überdrückt man die perlenden Figuren, so kann leicht eine rapid einsetzende Stockung der Linie eintreten, die bei der Durchsichtigkeit des Werkes nicht so leicht zu verbergen ist.

Fantasie f-moll

In dieser berühmten und viel gespielten Fantasie sind sowohl inhaltlich wie formal zwei Gegensätze miteinander verbunden. In der Form stehen frei improvisatorische Elemente streng gebauten Abschnitten gegenüber, was auch im Vortrag zum Ausdruck kommen muß. Inhaltlich wird dem strengen Marschrhythmus des ersten Teils ein zweiter von leidenschaftlicher Impulsivität bewegter Teil, der an einen Gedanken des Marsches anknüpft (Takt 27/28), gegenübergestellt — zwei Stimmungsbilder,

die der Komponist visionär erschaut hat, und man greift wohl nicht fehl, wenn man dieses heroische Werk als eine schicksalshafte Apotheose Chopins auf sein Vaterland deutet. Die Fantasie kann als ein Entwicklungswerk bezeichnet werden, denn der fatalistische Charakter des Marsches entwickelt sich im Schlußteil zu einem von stolzer Zuversicht getragenen Hymnus, dessen Töne schon im ersten Teil verhalten anklangen. — „Der Dichter spricht", könnte man den rezitativischen Übergang zur Koda (Assai allegro) benennen, die — wie von Chopin nicht anders zu erwarten — auf jeden billigen Schlußeffekt verzichtet.
In musikalischer Hinsicht hat man sich vor Übertreibungen jeglicher Art zu hüten: im einleitenden Marsch vor allem kleinbürgerlichen Romantisieren, streng und schicksalshaft hat der langsame Marschrhythmus zu erklingen; der Übergang ohne übertriebenes rubato; bei dem folgenden „Aufschwung" ist namentlich in klanglicher Hinsicht absolut Maß zu halten; die unbeschreiblich schöne Trioepisode, in der gleichsam, wie bei der E-dur-Etude op. 10, das Herz der fernen Heimat singt, darf ja nicht sentimental aufgefaßt werden. Die letzte Expansion des Ausdruckes spart man für die kommende Reprise mit dem stürmischen Ausklang.
Pianistisch bietet das Werk keine besonderen Probleme. Die einzige unangenehme Stelle ist die Periode an Takt 77. Hier darf man die Tongebung nicht überdrücken. Je leichter die Finger die Tasten berühren, desto müheloser wird man mit dieser Stelle fertig werden.

Impromptu Fis-dur

Wer kennt nicht die vielen europäischen Völkern gemeinsame Sage von dem versunkenen Dorf? Sie erzählt, daß an der Stelle, an der ein Dorf lag, tiefe Seen entstanden, an deren Ufern das glückbringende Kraut am Johannistage eine Nacht lang aufleuchtet. Aber das Finden der Blüte ist mit großer Gefahr verbunden. Die Wassernymphen locken mit ihren Liedern die verwegenen Burschen in ihre Arme, die Glocken des versunkenen Dorfes läuten geheimnisvoll aus der Tiefe, die Kobolde treiben ihren Schabernak, ja, sogar „der Böse" selbst schreckt die Burschen, um sie am Raub der Zauberblüte zu hindern.
Viele Dichter, Komponisten und Maler wurden durch diese Sage zu den herrlichsten Werken angeregt. Wir brauchen nur an die

„Versunkene Glocke" von Gerhart Hauptmann, an das „Verzauberte Rad" von Lucian Rydel, an die unsterbliche „Versunkene Kathedrale" von Debussy zu denken.
Auch Chopin scheint beim Komponieren des schon ganz impressionistisch wirkenden Impromptu etwas ähnliches wie diese Sage vorgeschwebt zu haben. Sogar weniger phantasievolle Spieler erleben in diesem Werke den Gesang der Wassernymphen, die Glocken der versunkenen Kirche und das Glitzern des Vollmondes im Wasser des geheimnisvollen Sees.
Das Werk ist schon aus pädagogischen Gründen als Ausdrucksstudie sehr zu empfehlen. Ein „Danebengreifen" im Aufbau ist so gut wie ausgeschlossen.
In technischer Hinsicht möchte ich zunächst auf die Einleitung aufmerksam machen. Sie muß unbedingt mit der linken Hand gespielt werden. Nimmt man die rechte zur Hilfe, so geht der spezifische Klang unrettbar verloren. Das Hauptthema soll mit den nötigen Atemzäsuren gesanglich empfunden werden. Bei der im Takt 30 beginnenden Phrase muß man den Diskant herausheben, alle anderen Stimmen hingegen zurücktreten lassen. So gespielt, bekommt die Stelle eine ungemein reizvolle Färbung. — Die Kulmination ab Takt 82 bis zur Koda bietet Gelegenheit, den singenden Anschlag in der linken mit dem Feuerwerk der Fingertechnik in der rechten Hand zu vereinigen. Der Spieler muß sich bei der Stelle vor einem überhetzten Tempo hüten, vor einem Fehler, den ich häufig beobachte. Das übersteigerte Tempo stört hier die schöne Gesangslinie der Melodie der linken Hand. Genau im Tempo gespielt, brilliert die rechte Hand in einem der Gesangslinie angepaßten, ruhig fließenden Tempo.

NACHWORT

Dieses Buch, im Jahre 1944 begonnen, ist in einer Zeit schwerer persönlicher Prüfungen entstanden. Schon inmitten einer Periode sinnloser Vernichtung ist es mit dem unerschütterlichen Glauben verfaßt worden, mit der Darstellung des Lebenswerkes eines der größten musikalischen Genies einen Baustein für eine neue Brücke der Verständigung der Völker beizutragen. Das Buch ist nicht für das polnische Volk geschrieben, das bekanntlich eine große Chopin-Tradition besitzt und auch mit deren alten Sitten vertraut ist. Es soll vielmehr den anderen Nationen zeigen, in welcher Atmosphäre Chopin groß geworden ist, und warum er so und nicht anders komponieren und schaffen mußte. In dieser Arbeit sind mit Absicht nicht alle seine Werke behandelt worden. So sind beispielsweise die Rondeaus nicht besprochen worden, da es sich bei ihnen um eindeutige Jugendwerke handelt, in denen sich die eigentliche Sprache Chopins noch nicht geformt hatte. Und wenn ich nicht alle Walzer und Mazurken behandle, so wird sich beim Erfassen des Wesentlichen doch auch das Verständnis für alle anderen ergeben. Es kann sich in jedem Falle nur darum handeln, über Einzelheiten hinweg den Chopinschen Geist erleben zu lassen.

Es bleibt mir noch die angenehme Pflicht, allen jenen zu danken, die mir beim Heranreifen dieses Buches geholfen haben. Zunächst Hans Joachim Moser, der trotz seiner emsigen Arbeit Zeit fand, diese Arbeit, wenigstens im wichtigsten Stadium des Aufbaues, zu überwachen. Weiter richtet sich mein Dank an den Komponisten Wilhelm Weismann, der nach meiner Übersiedlung nach Leipzig mir an Mosers Stelle freundschaftlichst zur Seite stand. Nicht minder herzlich danke ich meinem Freund Dr. Fritz Lange. Dieser bedeutende Neurologe und große Musik- und Menschenfreund hat mir so manchen Einblick in die Geheimnisse des menschlichen Körpers und der Seele vermittelt und zu Erkenntnissen verholfen, die mir gerade auch im Hinblick auf meine Arbeit unschätzbar geworden sind. — Aber auch euch allen, meinen Schülern, danke ich von Herzen. Um nur einige zu nennen: meine langjährigen Assistenten Elisabeth Kretschmar, Edith Remmler, dann Kurt Hattwig, Josef Wagner, Curt Prerauer, Manfred Freund, Herbert Weiß, Franz Bollon, Günther Puschmann, Maria Pottkämper I. Hötzel, M. Demke, und von den jüngeren: Susi Dreßler, C. Erbler, U. Rathmann, Iza Ostoia, Ch. Wollny, Karl Magner, S. Scharfenberg, S. Glasneck, Hans Georg Burghardt, Hans Johow. Mit eurer pädagogischen Arbeit und euren Konzerten habt ihr alle an der Erneuerung der Chopinschen Tradition und damit auch an der Erstehung dieses Buches mitgearbeitet. Für die vielen, allzu vielen meiner Schüler, die auf den Schlachtfeldern Europas ihr Leben lassen mußten, sei dieses Buch zugleich ein Gedenkstein dankbarer Erinnerung!

Im Chopin-Jahr 1949

Dr. Fritz Lange, Elisabeth Kretschmer und Karl Magner haben bei den Kämpfen um Breslau ihr Leben gelassen. Josef Wagner ist im vergangenen Jahr als Emigrant in New York gestorben.

424
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina



Frédéric Chopin
pinx. H. Lehmann (1847). Aus dem Chopin-Institut in Warschau. Photo: I. Mierzecka

BRONISLAW v. POZNIAK

CHOPIN

PRAKTISCHE ANWEISUNGEN FÜR DAS STUDIUM DER CHOPIN-WERKE

MITTELDEUTSCHE