ZENEAKADÉMIA
LISZT FERENC

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erczhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

656.
324 491
MR 491

FRIEDRICH CHOPIN

UND SEINE WERKE.

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

VON

Dr. J. SCHUCHT.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
MAGY. KIR. ZENE-AKADEMIA 1875

LEIPZIG.

VERLAG VON C. F. KAHNT,

F. S. S. HOFMUSIKALIENHANDLUNG.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

3254

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 215
Zeneművészeti Főiskola
LM 210/1917
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC HAGYATÉKA
R 4491

Inhaltsverzeichniss.

Chopin's Leben.

Pag.
Chopin's Geburt und Erziehung 3
Chopin's erstes Auftreten und weiterer Studiengang 10
Chopin in Paris 14
Chopin's Reise nach England und letzte Lebenszeit in Paris 22

Chopin's Werke.

Allegro de concert 66
Balladen . . . . . 60—61
Barcarolle 66
Berceuse . . . . . 61—62
Concert (E-moll) . . . . 44—48
Concert (F-moll) . . . . 55—58
Etüden . . . . . 39—42
Fantasie 66
Fantasie-Impromptu 67
Fantasie über poln. Weisen 49—52
Impromptus . . . . . 65—66
Jugendwerke . . . . . 29—35
Kammermusikwerke 66
Krakowiak 66
La ci darem la mano. Var. 29—32
Lieder, polnische 67
Mazurken . . . . . 34, 59—60
Nachgelassene Werke 67
Notturnos . . . . . 35—39
Polonaisen . . . . . 58—59
Präludien 62
Rondos . . . . 29, 32—33, 51—52
Scherzos . . . . . 62—64
Sonaten . . . . . 64—65
Trio 66
Walzer . . . . . 66—67

Anhang.

Verzeichniss der Werke Chopin's nach der Opuszahl . . . . . I—IV

Anzeigen

von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Fr. Chopin's Werke für das Pianoforte und Schriften über Chopin) V
von J. Hainauer in Breslau. (Neueste Pianofortecomp. von Th. Kirchner und Moritz Moszkowski) IX
von C. F. Kahnt in Leipzig. (Fr. Chopin's ausgewählte Pianofortewerke) VIII
von Fr. Kistner in Leipzig. (Fr. Chopin's Pianofortewerke) V
von H. Litolff's Verlag in Braunschweig. (Chopin's sämmtliche Werke) VI—VII
von F. Ries in Dresden. (Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe von Moritz Karasowski) XI
von O. Spamer in Leipzig und Berlin. (Geschenkwerke für Jung und Alt!) XI

M. KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ * MAGYAR KIR. ZENE-AKADEMIA 1875 *

CHOPIN'S LEBEN.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
MR 491

MAGYAR KIR. ZENE-AKADEMIA 1875 * ORSZÁGOS *

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADEMIA 1875 * ORSZÁGOS
LISZT FERENC * ZENEAKADÉMIA * BUDAPEST
TR491

CHOPIN'S GEBURT UND ERZIEHUNG.

In dem Geistesleben aller Culturvölker tauchen Erscheinungen auf, deren Wesen und Charakter zu verstehen und zu würdigen, erst später kommenden Generationen, welche einen höheren Bildungsstand erreicht, möglich ist. Dieses Factum hat sich nun seit Jahrtausenden in Kunst und Wissenschaft so oft wiederholt, dass es heutzutage fast allgemeine Ansicht ist: jeder grosse Geist könne und werde erst verstanden und begriffen, nachdem seine irdische Hülle von uns geschieden und wenigstens einige Jahrzehnte über sein Grab gegangen. Lässt sich das auch nicht von Allen behaupten, so doch sicherlich von der Mehrzahl unserer Dichter und Denker; und der Ausspruch: Dass jedes Genie seiner Zeit vorauseile, kann fast als apodiktische Wahrheit betrachtet werden.

Die Ursache dieser sich so oft wiederholenden Thatsache ist dem intelligenteren Theil der Menschheit längst bekannt. Dichter und Denker sprechen neue, oft ungeahnte Ideen aus, die der grossen Menge fremd und unverständlich, oder doch wenigstens nicht leicht fasslich sind. Und da die Kunst- und Literaturgeschichte für sie keine Lehrerin ist, so bemüht man sich auch nicht um das Verständniss der neuen Ideen, sondern verhält sich indifferent oder wohl gar feindlich gegen dieselben. Dass dies nicht blos in der Literatur, sondern auch auf musikalischem Gebiet sich oftmals ereignet, ist ebenfalls hinreichend bekannt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unter den Tondichtern der Neuzeit, welchen erst nach ihrem Tode allgemeinere Anerkennung und Würdigung zu Theil wurde, ist auch Chopin zu nennen. Seine Werke wurden zwar schon während seiner Lebzeit gespielt und bewundert, jedoch grösstentheils nur in exclusiven Kreisen. Die Zahl der Vortragenden war damals noch sehr klein, und Chopin selbst hat wenig zur Verbreitung seiner Werke durch Oeffentlichspielen gethan. Aber ihm wurde das Glück zu Theil, einen Interpreten zu finden, der in gewissem Sinne sie ausdrucksvoller vorzutragen vermochte, als er selbst; namentlich was die Bravour- und Kraftstellen betrifft, was Chopin selbst oftmals in rührender Dankbarkeit ausgesprochen hat. Und dieser Interpret war der Heros unter den Claviervirtuosen — Franz Liszt. Derselbe hat aber nicht blos durch den Vortrag Chopinscher Werke für deren Verständniss gewirkt, sondern mehr noch durch ein Buch über dessen Leben und Bildungsgang. Dieses merkwürdige Buch ist der Ausfluss einer wahrhaft schwärmerischen Verehrung und bestätigt den Satz: Dass wahrhaft grosse Geister neidlos das Verdienst Anderer anerkennen und ehrend würdigen. Der Virtuos und Componist Liszt spricht hier stets in einem Tone der Bewunderung und Verehrung von einem seiner Kollegen und Nebenbuhler des Ruhms, die zuweilen fast in Apotheose übergeht. Nur zu bedauern ist, dass der grosse Meister uns zu wenig Specielles über die Werke und deren Vortrag gegeben, sondern sich mehr mit Chopin's Charakter und Lebensumständen beschäftigt. Liszt, der wie kein Anderer uns Analysen, Andeutungen über Technik, Geist und Vortrag und somit die gründlichste Belehrung schreiben könnte, würde sich die Kunstwelt zur grössten Dankbarkeit verpflichten, wenn er seinem erwähnten Buche einen zweiten Theil folgen liesse und dieses Thema speciell behandelte. Einstweilen will ich hier einen Versuch machen, welcher selbstverständlich der Nachsicht bedarf, weil es der erste ist und ich keine für diese Zwecke geeigneten Vorarbeiten benutzen konnte.

Vorläufig gebe ich einige Notizen über Chopin's Leben und Bildungsgang, die ich grösstentheils schon früher in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlicht habe.

Friedrich Franz Chopin wurde am 1. März 1809 in Zelazowa-Wola, einem Dorfe in der Nähe von Warschau, geboren. Seine Eltern lebten in guten bürgerlichen Verhältnissen, in denen Arbeitsamkeit, fromme Werkthätigkeit und Sittenreinheit als häusliche Tugenden einen veredelnden Einfluss auf den jungen Knaben ausübten, der mit seiner zarten Constitution, einer Aeolsharfe ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gleichbar, von allen Geistesströmungen und Gemüthsbewegungen innig sympathisch berührt wurde. Chopin's Vater Nicolaus stammt aus Frankreich. Am 17. April 1770 in Nancy geboren, erhielt er dort seine Erziehung und ward als noch ganz junger Mensch von der Starostin Laczynska, welche ihn dort kennen gelernt, als Hauslehrer für ihre Kinder engagirt. Hierdurch kam er nach Warschau und wurde dort binnen kurzer Zeit ein allgemein beliebter und gesuchter französischer Sprachlehrer. 1810 ward er als Professor der französischen Sprache am Warschauer Lyceum und wenige Jahre darnach in gleicher Eigenschaft an der Artillerie- und Militärvorbereitungsschule angestellt. Dabei unterhielt er ein zahlreich besuchtes Pensionat und hatte demzufolge eine reichliche Einnahme.

Er verheirathete sich 1806 mit einer gebildeten liebenswürdigen Polin, Justina Krzyzanowska, welche ihm drei Töchter und einen Sohn, den später weltberühmt gewordenen Friedrich, gebar. Des Letzteren Geburtsjahr wurde früher, nach Aussage Friedrich Chopin's, als 1810 angegeben. Er selbst war aber dessen nicht ganz sicher, wusste sich des Jahres nicht ganz genau mehr zu erinnern. Sein neuester Biograph und Landsmann Karasowski behauptet dagegen, Friedrich sei 1809 am 1. März geboren und will diese Angabe von der Chopin'schen Familie erhalten haben. Daran lässt sich nicht zweifeln, denn er theilt uns zahlreiche Briefe des Tondichters mit, die er ebenfalls von der Familie, namentlich von einer Schwester Chopin's empfangen hat.

Die geistig fein gebildeten Eltern gaben ihren Kindern die möglichst beste geistige Erziehung. Der zart organisirte Friedrich, welcher frühzeitig grosse Empfänglichkeit für Musik zeigte und durch ergreifende Tonweisen zu Thränen gerührt wurde, erhielt im 7. Lebensjahre bei Albert Zywny Clavierunterricht. Chopin gehört also nicht zu den Wunderkindern, welche sogleich nach den Säuglingsjahren zu musiciren anfangen und schon in dem Alter öffentlich concertiren, wo er sich noch mit den Anfangsgründen beschäftigte. Seine Genialität und grosse Liebe zur Kunst bewirkten jedoch riesige Fortschritte, so dass er bald öffentlich zu spielen vermochte. Dabei besuchte er das Warschauer Gymnasium und erhielt dort seine höhere Ausbildung. Als fünfzehnjähriger Knabe wird er folgendermassen geschildert: „sanft, gefühlvoll, vortrefflich in jeder Hinsicht, besass er alle Anmuth der Jugend, vereint mit der Würde des reiferen Alters. Zart blieb er am Körper wie am Geist. Für diesen Mangel einer Entwickelung der Muskelkraft aber wurde er entschädigt durch Bewahrung einer besonders

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schönen Physiognomie, die so zu sagen weder männlich noch weiblich war, weder einem Geschlecht, noch einer bestimmten Altersstufe angehörte. Er schien gleichsam jenen idealen Wesen verwandt, welche die Poesie des Mittelalters der Ausschmückung christlicher Gotteshäuser dienen liess. Ein Engel von schönem Antlitz, gleich einer schlanken Frau, von reinem geschmeidigen Bau, wie ein jugendlicher Gott des Olymp mit einem gleichzeitig zärtlichen und strengen, keuschen und leidenschaftlichen Geistesstempel begabt. Dieses Wesen aber begriff nur, was ihm selbst identisch, oder doch wahlverwandt war. Das Uebrige existirte für ihn gleichsam nur als ein wüster Traum, dem er sich zu entziehen versuchte, obgleich mitten in der Welt lebend. Stets in seinen Phantasien vertieft, blieb er der Wirklichkeit abgeneigt und fremd. Er hatte zahlreiche Freunde und bildete sich eine erhabene Vorstellung von der Freundschaft, und in dem Alter der ersten Täuschungen hing er treu an dem Glauben, dass seine Freunde, mit ihm fast in gleicher Weise und in denselben Grundsätzen erzogen, niemals ihre Ansichten ändern und nie in offenen Widerspruch mit ihm gelangen könnten.“

„In seinem äusseren Benehmen war er zufolge seiner guten Erziehung und seiner natürlichen Anmuth so liebreich, dass er Allen gefiel, mit denen er in Berührung kam. Sein reizendes Antlitz stimmte im Voraus zu seinen Gunsten; die Schwäche seiner Constitution machte ihn interessant in den Augen der Frauen; die reiche und gefällige Bildung seines Geistes, die süsse, einschmeichelnde Originalität seiner Conversation gewannen ihm die Aufmerksamkeit der unterrichteten Männer. Die mit geringerem Scharfsinn Begabten hingegen, sowie die Charaktere von minder feiner Härtung liebten seine ausgesuchte Höflichkeit und waren um so mehr für dieselbe empfänglich, als sie in ihrer arglosen Gutmüthigkeit nicht begriffen, dass jenes höfliche Wesen nur die Uebung einer Pflicht darstelle, an welcher die Sympathie des Herzens keinen Antheil besass. Hätten Diese ihn ergründen können, sie würden gesagt haben, dass er mehr liebenswürdig als liebend sei; und in Betreff ihrer wäre dies wahr gewesen. Wo er aber wirklich liebte, waren seine Neigungen um so tiefer und leidenschaftlicher. In den Umgangsformen entfaltete er ein reizendes Benehmen. Alle Formen des Wohlwollens nahmen bei ihm eine aussergewöhnliche Grazie an, und wenn er seiner Dankbarkeit Ausdruck verlieh, so geschah es mit tiefer Gefühlsinnigkeit, welche die genossene Freundschaft mit Zinsen zurückgewährte.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Als Gymnasiast gewann Chopin durch seinen liebevollen Charakter die Herzen sämmtlicher Mitschüler, insbesondere aber die Freundschaft des Fürsten Borys Czetwertynski und seiner Brüder. Demzufolge verlebte er auch fast sämmtliche Festtage und Ferien im Hause der Fürstin Czetwertynska, welche die Musik innig liebte und gar bald in Chopin das bedeutende Musiktalent entdeckte. Ihr Salon war einer der glänzendsten und gesuchtesten in Warschau, schreibt Liszt. Chopin lernte dort die vornehmsten Frauen und jene Schönheiten dieser Stadt kennen, welche weit und breit bekannt, wie überhaupt Warschau damals in Pracht, Eleganz und Anmuth der feinen Gesellschaft europäisch berühmt war. Durch Vermittelung der Fürstin wurde er mit der Gräfin Zamoyska, Fürstin Jablonowska, Lowicz und anderen Damen der Aristokratie bekannt und in deren Cirkel geladen. Chopin erzählte später oft, dass er in diesen Gesellschaften, die man für Feenversammlungen hätte halten mögen, Alles, was Melodik und Rhythmik der Nationaltänze an Gefühl und Empfindung in sich fassen und zum Ausdruck bringen können, zuerst an jenen Tagen begriff und erfasste, wo er diese lieblichen Feen bei den grossartigen magischen Festen geschaut, geziert und geschmückt mit all' dem Glanze und der Koketterie, an deren Flammen alle Männerherzen versengen. Wenn dann in jenen feinen Cirkeln seine Finger über die Tasten schweiften und plötzlich einige gefühlvolle Melodien entlockten, so bemerkte er, wie die verstohlenen Thränen liebeglühender Mädchen und junger Frauen perlten, und wie die Augen der liebesdurstigen und ruhmbegierigen jungen Männer sich feuchteten. Da legte ein schönes Mädchen ihren schönen Arm auf das Instrument und bat ihn um ein Präludium, und er las in ihren Blicken den Gesang ihres Herzens. Dort sah er in der Mazurka die keusche Anmuth seiner prächtigen Vaterlandsgenossen sich entfalten und bewahrte ein unauslöschliches Andenken an den Zauber ihrer leidenschaftlichen Erregung und ihrer sittsamen Zurückhaltung.

Ausser der genannten Familie hatte sich Chopin noch der Protection und Einladungen der Fürsten Radziwill, Czartoryski, Sapieha, Lubecki, der Grafen Skarbek, Wolicki u. A. zu erfreuen.

„Diese ersten Erlebnisse und Beobachtungen Chopin's in den feinen gebildeten Cirkeln der polnischen Aristokratie, in welcher die Regelmässigkeit der Formen keine Versteinerung des Herzens verdeckte, gaben Chopin die Ueberzeugung, dass die Convenienz und Wohlanständigkeit, anstatt eine einförmige Maske zu bilden, die unter der Symmetrie derselben Linien den Charakter jeder In-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dividualität entkleidet, vielmehr dazu diene, die Leidenschaften in Schranken zu halten, ohne sie zu ersticken, ihnen nur die Rohheit der Töne zu nehmen, die sie entstellt, sie zu befreien von dem Realismus des Ausdrucks, der sie erniedrigt, von der Ungenirtheit, die sie in das Gemeine zieht, von der Heftigkeit, die sie abstumpft, von dem wuchernden Uebermass, welches ermüdet, — dass also jene Convenienz und Wohlanständigkeit die Menschen veredelt und alle Tugenden hierdurch gefördert und genährt werden.“

Aus dieser trefflichen Schilderung Liszt's ersehen wir, wie Chopin durch Erziehung, Bildung und täglichen Umgang ein Kind der feinen gebildeten Aristokratie und sein ganzes Gefühls- und Empfindungsleben hierdurch genährt und wesentlich beeinflusst wurde. Dies wird auch von Karasowski durch noch weitere Details bestätigt. Dann war er nicht blos Pole von Geburt, sondern mit Leib und Seele, mit allen Fasern seines Herzens wurzelte er in seinem Vaterlande, dessen Sitten, Gefühls- und Denkungsweise ihn vollständig erfüllten und beherrschten. Dass diese nationale Gefühls- und Denkungsweise sich auch in seinen Werken aussprechen und zum Ausdruck gelangen musste, ist selbstverständlich; und hierdurch erklärt sich der nationale Charakterzug und die Originalität seiner Tonschöpfungen. Doch ehe ich zu denselben übergehe, verfolge ich erst seinen Lebensgang weiter.

Bisher war uns nur das elegische, sentimentale Charakterbild des jungen Künstlers bekannt. Er konnte aber auch in seiner Knaben- und Jünglingszeit recht humoristisch, ja oft sehr sarkastisch und zuweilen ein lustiger Schalk sein. Nicht nur spielte er Anderen gern einen losen Streich, er vermochte auch vermöge seines Nachahmungstalents und seiner scharfen Beobachtungsgabe die Schwächen und lächerlichen Gewohnheiten der Menschen zu copiren und zu persifliren. Ja selbst Carrikaturen zeichnete er gern und mit geschickter Hand; einmal sogar von einem hochverdienten Lehrer, der jedoch dem talentvollen Knaben diesen Geniestreich lächelnd verzieh. — Der kleine Spottvogel verschonte weder bedeutende Künstler, Gelehrte, noch Freunde. Mehrere seiner Briefe sind voller ironischer Bemerkungen. Die ihm begegnenden Persönlichkeiten kennzeichnet er mit wenig drastischen Worten.

Diese heitere Jugendlaune verschwindet nach und nach, je mehr die Noth des Lebens ihn heimsucht. Traurige Herzenserlebnisse machen ihn total melancholisch und er sehnt sich oftmals nach dem Befreier aller Erdenschmerzen. Die Knabenzeit sowie die mittleren Jahre seines Pariser Aufenthalts sind aber voll rosigen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sonnenscheins. Ueberall verehrt, geliebt, bewundert, wird er aus einem aristokratischen Salon in den andern geführt. König Ludwig Philipp nebst der ganzen Geburts- und Geistesaristokratie wetteiferten stets um die Anwesenheit des genialen Polen, der die Leiden und Schmerzen seines Vaterlandes in süss melancholischen Tonweisen aussprach und alle Herzen zum Mitgefühl stimmte.

Doch ich kehre wieder zu dessen Knabenzeit zurück.

Seine Compositionsstudien absolvirte er in Warschau bei dem Conservatoriums-Professor Elsner, einem bekannten achtungswerthen Musiker, der ihm eine gründliche theoretische Bildung verlieh. Rastloses Selbststudium führte ihn dann auf die Höhe der Künstlerschaft, auf welcher ihn die Nachwelt bewundert.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHOPIN'S ERSTES AUFTRETEN UND WEITERER STUDIENGANG.

Wie schon gesagt, hatte er als Knabe binnen einigen Jahren sehr bedeutende Fortschritte gemacht und eine solch technische Fertigkeit gewonnen, dass er schwierige Werke zu spielen vermochte. Dabei wurde sein Vortrag von jener Gefühlsinnigkeit beseelt, die ihm stets alle Herzen eroberte.

Als am 24. Februar 1818 ein Concert zum Besten der Armen in Warschau veranstaltet wurde, glaubte man demselben keine grössere Anziehungskraft geben zu können, als durch das Auftreten des Wunderknaben Friedrich. Er spielte ein Concert von Gyrowetz zum Erstaunen aller Anwesenden; und als ihm seine Mutter nach dem Concert fragte, was wohl dem Publikum am besten gefallen habe, erwiederte er: „O, Mama, Alle schauten nur auf meinen weissen Kragen.“

Der damals neunjährige Knabe wurde von nun an wahrhaft geplagt mit Einladungen in alle Salons und Concerte. Er wurde das Schooskind, der Liebling der ganzen polnischen Aristokratie, und man schätzte sich glücklich, den genialen Virtuos auf einige Stunden besitzen zu können.

Dass seine damaligen Leistungen wirklich schon höhern künstlerischen Werth hatten, geht aus folgender Thatsache hervor. Als die berühmte Sängerin Catalani in Warschau concertirte und Chopin's Spiel hörte, war sie dermaassen entzückt, dass sie ihm eine goldene Uhr mit der Inschrift schenkte: „*Donné par Madame Catalani à Frédéric Chopin, âgé de dix ans*“.

Der damals in Warschau residirende Grossfürst Constantin lud ihn ebenfalls öfters ein und taktirte sogar während des Spiels.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Er nahm auch die Dedication eines von Chopin componirten Marsches an, liess denselben instrumentiren und von der Militärmusik spielen.

Der Knabe erregte auch zugleich Bewunderung durch sein höchst geniales, wahrhaft entzückendes Improvisiren. Hierbei manifestirte sich seine schöpferische Phantasie schon in ihrer überraschenden Originalität und bekundete sich sein Compositionstalent, das unter Elsner's sorgfältiger Leitung genährt und gepflegt wurde. Dieses Lehrers Verdienst besteht nicht nur darin, dass er Chopin überhaupt zum Tondichter gebildet, sondern dass er auch dessen wunderbare Originalität nicht durch Pedanterie unterdrückt, sondern sich frei und schrankenlos entfalten liess.

Neben seinen eifrig fortgesetzten musikalischen Studien versäumte er auch die wissenschaftliche Bildung nicht. Er war und blieb ein fleissiger Gymnasialschüler, der sich gelegentlich auch als Dichter in Worten versuchte.

So schrieb er als fünfzehnjähriger Knabe mit seiner Schwester Emilie gemeinschaftlich zu des Vaters Geburtstag ein kleines Lustspiel, dessen Rollen er mit den Pensionären des Hauses ausführte.

1825 liess er sich abermals in zwei grösseren Concerten hören und enthusiasmirte das Publikum noch mehr als früher.

Der damals in Warschau verweilende Kaiser Alexander I. war über dessen Spiel so hoch erfreut, dass er ihm einen kostbaren Diamantring schenkte.

Zur Stärkung seiner und seiner Schwestern Gesundheit nahm Chopin mit denselben während der Sommerferien im Jahre 1826 im schlesischen Bad Reinerz Aufenthalt. Dort veranstaltete er ein Wohlthätigkeitsconcert für die hinterlassenen Kinder einer armen verstorbenen Wittwe und erntete nebst Bewunderung auch Thränen der Freude und des Dankes.

Wie fleissig der junge Künstler auch in den Schulstudien war, geht daraus hervor, dass er im Jahre 1827 sein Abiturienten-Examen ehrenvoll bestand. Im Herbst 1828 bot sich ihm Gelegenheit, mit dem Gelehrten Professor Jarocki nach Berlin zu reisen, wo ein naturwissenschaftlicher Congress stattfand. Da Chopin in die dortigen Gelehrtenkreise eingeführt wurde, lernte er die Koryphäen der Wissenschaft kennen. Von einigen derselben gibt er dann recht ergötzliche Schilderungen ihrer Manieren und bekundet sich wieder als junger Spottvogel, der selbst einen Alexander von Humboldt nicht schont.

Zum Oeffentlichspielen scheint es aber in Berlin nicht gekommen zu sein. Ob er nicht wollte oder daran verhindert wurde,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erfahren wir nicht. Möglich, dass er noch nicht wagte, sich der dortigen Kritik auszusetzen. Nach einigen Wochen wieder in der geliebten Heimath angelangt, studirte er jetzt noch eifriger, denn er fühlte und wusste zu gut, dass er sein ihm vorschwebendes Ideal der höhern Vollendung noch lange nicht erreicht habe.

Im Sommer des folgenden Jahres 1829 wagte er aber eine Reise nach Wien, mit der Absicht, sich dort als Pianist hören zu lassen. Durch Empfehlungsschreiben an den Künstler Schuppanzig, Musikalienverleger Haslinger und andere einflussreiche Persönlichkeiten kam er zum Oeffentlichspielen und trat am 11. August zum ersten Mal im kaiserlichen Opernhause auf. Er spielte selbstcomponirte Varationen, einen Krakowiak und eine freie Fantasie. In Folge der günstigen Aufnahme von Seiten des Publikums wurde er zu einem zweiten Auftreten animirt, aber Honorar bekam er weder für seine Virtuosenleistungen noch für seine Compositionen. Demzufolge verliess er Wien bald, reiste nach Prag, Teplitz und Dresden, ohne jedoch in diesen Städten concertiren zu können. Nur in einigen aristokratischen Salons konnte er sich hören lassen.

Wieder nach Warschau zurückgekehrt, war Chopin in dortigen Concerten, Kammermusiken und Salons als Pianist thätig. Dabei componirte er wacker darauf los und hat in diesem Zeitraum eine grosse Zahl seiner besten Werke geschaffen; darunter seine Concerte ein E-moll und F-moll. Jedoch eine glanzvolle pecuniäre Existenz vermochte er sich in seiner Heimath nicht zu gründen, so hoch er auch geschätzt und geliebt wurde. Auch in künstlerischer Hinsicht fand er nicht hinreichende Befriedigung; er dachte daher bald wieder ans Wandern, wollte nach Italien, Frankreich, England.

In seinen Jünglingsjahren erwachte auch die Sehnsucht der Liebe; ein zartfühlendes Mädchenherz von madonnenhafter Schönheit gewann seine Neigung und es knüpfte sich ein Verhältniss, das aber leider nicht zum Ehebunde führte. Chopin's Trennung von seinem Vaterlande wurde auch zur Trennung von seiner Angebeteten, die später einen Andern heirathete. Im Revolutionsjahr 1830 verliess er am 2. November abermals Warschau, um zunächst Deutschland zu bereisen. Chopin kehrte nie wieder zurück. Ob er auch an der am 29. November ausgebrochenen polnischen Revolution betheiligt — darüber schweigt die Geschichte. Genug, er zählte sich mit zu den Verbannten, zu den Heimathlosen, welche in Paris ein Asyl fanden, unter denen er die belebende Seele ward und in Tönen aussang, was aller Herzen bewegte: Die Trauer, den Schmerz um das verlorene Vaterland.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von Warschau ging Chopin wieder nach Wien, trat dort in mehreren Concerten auf und wurde zwar bewundert, vermochte aber das Publikum nicht sehr zu begeistern. Den lebenslustigen Wienern war der elegische Polenjüngling nicht sympathisch; auch mochten die Revolutionsausbrüche ihre Schatten in die dortigen Gesellschaftskreise werfen und Verstimmung erregen. Dennoch würde Chopin sich gern in dem schönen Wien angesiedelt haben, wenn er sich dort eine des Künstlers würdige Existenz zu gründen vermocht hätte. Seine Compositionen, sein Spiel wurden zwar geschätzt, aber zahlen wollten auch diesmal weder die Verleger, noch die Intendanten. In den Concerten sollte er gratis spielen und Haslinger wollte kein Honorar für seine Werke geben. Er musste demzufolge nach achtmonatlichem Aufenthalt ohne Schätze und ohne Lorbeerkränze weiter wandern und stützte seine Hoffnungen auf London, das er besuchen wollte, concertirte aber unterwegs in München mit glänzendem Erfolg und reiste dann Ende September 1831 nach Paris, um dort einige Concerte zu geben. Hier fand er aber glücklicherweise bald ein vielstimmiges Echo in der Brust seiner dort eingewanderten Landsleute, lauter trauernde Polenherzen mit dem nagenden Schmerz um das verlorene Vaterland. In Pleyel's Salon, Sammelplatz der Aristokratie des Geistes und der Geburt, wo die ersten Notabilitäten der Kunst und Poesie verkehrten, wurden seine Leistungen mit enthusiastischem Beifall aufgenommen, und so war er im Moment einer der berühmtesten Künstler geworden. Seine Landsleute waren stolz auf ihn und suchten ihm das Leben so zu verschönern, dass er sich aus ihrem Kreise nicht zu trennen vermochte und in Paris verblieb. Alle heimathlosen Polen von den höchsten Ständen bis zum einfachen Bürger herab hatten sich an der Seine eine neue Heimstätte gegründet. Das gemeinsame tragische Geschick führte die Herzen enger zusammen, um sich in der Fremde das zu ersetzen, was sie durch die Verbannung verloren hatten. In den Salons des Fürsten Czartoryski, der Gräfin Potocka, der Fürstin von Beauveau, der Gräfin Plater, des Fürsten Lubomirski und zahlreicher anderer Emigranten war Chopin der stets gern gesehene Liebling, und seinem Talent wurden fürstliche Huldigungen dargebracht. Das machte ihn aber nicht im Geringsten stolz, er blieb nach wie vor der sich zwar seiner Leistungen bewusste, aber dennoch bescheidene höfliche Künstler und herzensgute Mensch.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHOPIN IN PARIS.

Chopin's Existenz war leicht gegründet, er gab Unterricht und wurde gar bald einer der gesuchtesten Lehrer und namentlich von seinen Landsleuten fürstlich honorirt. Anfangs jedoch hatte er ebenfalls mit bitteren Nahrungssorgen zu kämpfen und musste noch fortwährend wie in Wien die Unterstützung seiner Eltern in Anspruch nehmen. Erst nachdem Fürst Anton Radziwill ihn bei Rothschild eingeführt, bekam er mehrere Schüler und wurde von da an ein sehr gesuchter Clavierlehrer. Er bekam die Stunde mit 20 Francs honorirt.

In Chopin's Salon versammelten sich alle europäischen, in Paris anwesenden Berühmtheiten. Ueber eine seiner Soiréen schreibt sein Freund Liszt: „Obschon er (Chopin) sehr auffällig die Gesellschaft vermied, so legte er doch eine reizende Zuvorkommenheit an den Tag, sobald man ihn in seinen Gemächern aufsuchte. Indem er dort anscheinend um keinen seiner Gäste sich besonders bekümmerte, gelang es ihm, Jedem die ihm angenehmste Beschäftigung zu bereiten, Allen aber Beweise feinster Höflichkeit und dienstwilligsten Eifers zu geben. In der That musste man zuvor ein wenig misanthropisches Sträuben überwinden, ehe man Chopin dahin vermochte, dass er sein Zimmer und sein Piano für Diejenigen öffnete, denen eine ebenso achtungsreiche als aufrichtige Freundschaft ihn mit Dringlichkeit darum zu ersuchen gestattete.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mehr als Einer von uns, die dabei betheiligt waren, gedenkt ohne Zweifel noch jetzt jener ersten, ungeachtet seines Widerstrebens bei ihm improvisirten Abendgesellschaft, als er an der Chaussée d'Antin wohnte. Sein Zimmer war nur von wenigen Wachskerzen erleuchtet, die um eines jener Pianos von Pleyel brannten, welche er besonders liebte wegen ihrer ein wenig gedämpften silbernen Helltönigkeit und ihres leichten Anschlags, der ihm gestattete, Töne daraus zu entlocken, die einer jener Harmonikas anzugehören schienen, deren Monopol das romantische Deutschland bewahrte: nämlich den so sinnreich construirten, das Glas mit dem Wasser vermählenden Glasharmonikas. In einem Halbdunkel gewahrte man wohl ein mit einer weisslichen Decke bekleidetes Möbel. Das um das Piano çoncentrirte Licht fiel auf den Boden. Ein einziges Bild, das eines Pianisten und gleichfühlenden bewundernden Freundes, schien eingeladen, der beständige Zuhörer der hin- und wiederströmenden Töne zu sein, die seufzend, grollend und murmelnd auf den Wogen des Instrumentes erstarben, an dem es seinen dauernden Platz besass. Die wiederstrahlende Spiegelfläche reflectirte nämlich das schöne Oval und die seidenen Locken Chopin's, verdoppelte uns also seine reizende Gestalt. Um das Piano waren mehrere Männer von aussergewöhnlichem Rufe versammelt. Heinrich Heine, dieser trübsinnige Humorist, mit dem Interesse eines Vaterlandsgenossen den Erzählungen lauschend, die Chopin ihm über das geheimnissreiche Land in Tönen erstattete, das auch seine Phantasie durchstreifte und dessen liebliche Gauen auch er durchwandelt hatte. Chopin und Heine verstanden einander in halben Worten, in Tönen, und der Musiker antwortet durch überraschende Tonlieder auf die von dem Dichter leise gestellten Fragen über jene noch undurchforschten Regionen, von wannen keine Wiederkehr.

An jenem Abend, von welchem wir reden, sass an Heine's Seite Meyerbeer, für den seit langer Zeit alle Bezeichnungen der Bewunderung erschöpft worden sind. Er, der Schöpfer von cyclopisch gestalteten Harmonien, verbrachte Stunden bei Chopin, um einen ergötzenden Genuss zu haben, indem er dem Detail der Arabesken folgte, welche Chopin's melodische Gedanken wie mit einem durchsichtigen Blondenschleier umhüllen. Weiterhin sass Adolph Nourrit, der edle Künstler, leidenschaftlich und ascetisch zugleich, der der Kunst mit einer keuschen enthusiastischen Andacht diente, in ihren mannichfachen Offenbarungen sie nur erkennend und betrachtend als ein heiliges Tabernakel, „dessen Schönheit in dem Glanze der Wahrheit besteht". Auch Ferdinand

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hiller befand sich daselbst. Bei ihm kamen wir häufig zusammen. Eugen Delacroix beharrte schweigsam und in sich gekehrt vor den Erscheinungen, welche die Luft erfüllten, und deren Rauschen wir zu vernehmen meinten. Der bejahrte Niemcewicz, der unter den Versammelten der Nächste dem Grabe erschien, lauschte eifrig den historischen Gesängen, die Chopin für diese lebende Reliquie verschwundener Zeiten in musikalisch-dramatische Aufführungen übertrug, in denen, dem populären Texte des polnischen Barden entsprechend, unter seiner Hand der Waffenlärm, der Siegesgesang, die festlichen Hymmen, die Klagen der Gefangenen, die Balladen über gefallene Helden lebendige Form gewannen. Sie riefen vereint jene lange Reihe ruhmvoller Thaten in das Leben zurück, von Siegen, von Königen, Königinnen und Hetmans ... und der Greis, die Gegenwart für ein Trugbild haltend, glaubte jene wieder auferstanden: so reich an Leben waren diese Phantasiebilder in Tönen. Von allen Anderen getrennt, düster und stumm, zeichnete sich im Schimmer der Kerzen Mickiewicz's unbewegliche Silhouette. Ein Dante des Nordens, dünkte ihm stets das Salz der Fremde bitter und ihre Stufen hart zu erklimmen. In einem Lehnstuhl ruhend, den Arm auf die Console gestützt, sass Frau George Sand, in reger Aufmerksamkeit anmuthig gefesselt."

So zählt uns Liszt die stimmreichen Gestalten vor, welche an jenen Abenden vereint den wunderbaren Tongestalten lauschten, die der elegische Polenjüngling aus seiner Brust ergoss. Paris war überhaupt damals der Sammelpunkt ausgezeichneter Geister in Kunst und Wissenschaft, welche nach dem Gesetz der geistigen Attraction sich gegenseitig angezogen fühlten und in geselligen Cirkeln auf das Freundschaftlichste mit einander verkehrten. Es war eine wahrhaft kosmopolitische Metropole der Intelligenz. Heimathlose Polen, verbannte Deutsche, Italiener, Männer und Frauen aller civilisirten Nationen vergassen hier im geistigen Wechselleben die verlorene Heimathstätte. Wie anregend ein derartiges geselliges geistiges Wechselleben auf die Productivität der dabei betheiligten Dichter, Denker und Künstler wirkt, weiss nur Derjenige wahrhaft zu schätzen, der durch ähnliche Situationen zu geistiger Schöpferthätigkeit animirt wurde.

Obgleich nun in Folge zahlreicher Unterrichtsstunden und der Honorare für seine Compositionen Chopin's finanzielle Lage besser, ja glänzend wurde, so litt er dennoch unsagbare Schmerzen durch die Trennung von seiner heissgeliebten Constantia, von seiner Familie und seinem inniggeliebten Vaterland. Die reichsten Festlich-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

keiten in den Salons der Aristokratie, die geistvollsten Gesellschaftscirkel vermochten ihm weder Trost noch Balsam für seinen Trennungsschmerz zu spenden. Es waren ihm nur momentane Zerstreuungen, zu Hause in seiner einsamen Wohnung überwältigte ihn dann der Schmerz noch mehr und er fand nur in Thränen der Wehmuth Linderung. Oftmals trieb ihn die verzehrende Sehnsucht zum Entschluss der Rückkehr, doch des Schicksals eiserne Fügung war mächtiger als sein Wollen und Können. Er musste in der heimathlosen Fremde verharren und hier um des Lebens Nothdurft kämpfen, ja oft sein Brod mit Thränen essen.

Was aber einen Idealmenschen am schmerzlichsten berührt, das ist die Täuschung des treuliebenden Herzens in der Liebe. Drei Mal hat Chopin unglücklich geliebt, drei Mal die bittersten Seelenschmerzen gelitten. Man darf mit Recht behaupten, dass dies sowie die Trennung von der Heimath mit die Hauptursache seines frühzeitigen Todes gewesen. Mehrere aus dieser unglücklichen Situation stammende Briefe an einen Freund lassen uns zuweilen in einen Seelenzustand des Künstlers blicken, der an Wahnsinn und Verzweiflung grenzt. Seine schmerzliche Gemüthsstimmung steigerte sich oft zu Visionen, die ihn Tag und Nacht belästigten. — Wie schon gesagt, war Chopin eines jener zart organisirten Wesen, mehr Geist als Körper, deren leiblicher Stoff vom rastlos thätigen Seelenleben so verzehrt wird, dass eintretende Gemüthsstürme die schöne Gestalt leicht zu zerstören vermögen. Schon als Jüngling fand er in Warschau das Ideal seiner Jugendliebe in einer Constantia X., die ihn durch ihren seelenvollen Gesang mächtig gefesselt hatte. Aber die Trennung von der Heimath und der Mangel ausreichender Revenuen in der Fremde gestatteten Chopin nicht, den wonnesüssen Ehebund mit ihr zu schliessen. Sie reichte einem Andern ihre Hand. Groll und Verzweiflung warfen Chopin aufs Krankenlager. Als er genesen von seinem Schmerz, lernte er in Paris eine andere schöne Polin kennen und lieben. Er verlobte sich mit ihr, schwelgte in süsser Himmelslust und glaubte nun das Paradies glückseliger Liebe in der Ehe zu finden. Jedoch abermalige, noch bitterere Täuschung! Die Treulose bevorzugte es, einen Grafen zu heirathen und den Künstler seiner Verzweiflung zu überlassen. Von jetzt an hasste er das weibliche Geschlecht, er hielt alle Damen für falsch und treulos.

Ausser jenen geselligen Cirkeln lebte Chopin ganz einsam, zurückgezogen, sich nur mit seiner geliebten Kunst beschäftigend. Durch Componiren und Unterrichtertheilen war seine Zeit mehr in

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
MAGY. KIR. ZENE-AKADÉMIA
LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Anspruch genommen, als seiner schwächlichen Constitution dienlich. Eine gewisse Melancholie, fortwährend sich mit Todesgedanken beschäftigend, war nur geeignet, seine ohnehin nicht starke Gesundheit zu untergraben.

Eines der wichtigsten Ereignisse in seinem Leben ist auch die Bekanntschaft mit der berühmten Romanschriftstellerin George Sand, welche sich durch seine poesievollen Tonschöpfungen wie durch seinen Ruhm so mächtig zu ihm hingezogen fühlte, dass sie seinen Umgang suchte und sich ihm im Jahre 1836 näherte. Ihre schwärmerische Verehrung des jungen Tondichters verwandelte sich gar bald in heisse Liebesgluth, die von Seiten Chopin's, der anfangs eine ihm unerklärliche Scheu, eine wahre Antipathie gegen sie hatte, nach einiger Zurückhaltung noch tiefer erwiedert wurde. Leider ward das junge Glück der zarten Liebe binnen Jahresfrist durch einen Krankheitsanfall Chopin's wesentlich gestört. Denn welches Glück ist hienieden von Dauer! Keine Freuden blühen auf Erden ohne Wermuthstropfen; und Thränen der Wehmuth sind die Ueberbleibsel des genossenen Erdenglücks.

Der junge zarte Tondichter wurde von einer Brustkrankheit heimgesucht, so dass es die Aerzte für angemessen erachteten, den Winter im Süden unter milden Lüften zu verleben. Die Insel Majorca mit ihrem warmen Klima und der sanft kühlenden Meeresluft schien der geeignetste Aufenthaltsort für den Brustkranken, welcher sich auch zur Hinreise entschloss, obgleich er so leidend war, dass man ihn oft heben und tragen musste.

George Sand schätzte sich glücklich, ihren geliebten Freund begleiten und pflegen zu dürfen. — Seine Bekannten zweifelten an seiner Wiedergenesung und gaben sich schon dem schmerzlichen Gedanken der ewigen Trennung hin. Jedoch Chopin erholte sich. Dort athmete er die süsse milde Luft unter sorgsamster Pflege seiner heissgeliebten Freundin. Diese Einsamkeit, umspült von den blauen Wogen des mittelländischen Meeres, umschattet von Citronenhainen, harmonirte auch so innig mit seiner Seelenstimmung. „War es das Klima allein (schreibt Liszt), das ihn in das Leben zurückrief? Fesselte ihn nicht vielmehr das Leben selbst durch seinen höchsten Reiz? Möglich, dass er nur am Leben blieb, weil er noch leben wollte! Denn wer kann die Schranke bestimmen, an welcher die Macht des Willens über unsern Körper ein Ziel findet?“

Madame Sand verliess keinen Augenblick das Lager ihres kranken Freundes und entfaltete eine solch liebevolle Pflege und Sorgfalt, dass Chopin sie wie einen Engel verehrte, den ihm der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Himmel zur Genesung gesandt. Und als er sich wieder zu erheben vermochte, durchwanderten sie die paradiesischen Gefilde dieses schönen Erdengartens, schwelgten in einer Glückseligkeit zärtlicher Neigungen, wie sie Sterblichen nur äusserst selten zu Theil wird. Daher blieb auch in Chopin's Herzen die Erinnerung an die auf Majorca verlebten paradiesischen Tage unvergesslich. Es waren die rosigen Lichtblicke seines Lebens, die ihm das Schicksal vergönnt, um ihn dann später von Kummer und Gram verzehren zu lassen.

Neu und gekräftigt kehrte er nach Paris zurück und begann wieder seine gewohnte Thätigkeit. Seine Phantasie, noch erfüllt von den wunderbaren Eindrücken jener herrlichen Naturscenen und neu belebt durch den Wonnerausch süsser Liebe, entfaltet jetzt die fruchtbarste Schöpferthätigkeit. Zahlreiche grosse und kleine Werke entstanden, Schüler und Schülerinnen suchten des Meisters Belehrung, und so wurde seine Arbeitskraft abermals zu stark übernommen. Seine einzige Erholung war jeden Sommer ein kurzer Landaufenthalt, den er mehrere Wochen auf dem Gute Rohant verlebte, aber auch dort um so eifriger als Componist arbeitend, denn er brachte stets mehrere Producte als Frucht seiner ländlichen Thätigkeit mit zurück. Da alle seine Werke nur Gefühlsausdruck seines tief erregten Seelenlebens und mit seinem Herzblut geschrieben sind, so musste die während der Schöpferthätigkeit stattfindende Seelenaufregung seinen zarten Organismus um so mächtiger erschüttern und stets eine Abschwächung verursachen. Kein Wunder also, wenn schon nach einigen Jahren (1840) sich wieder neue Symptome zeigten. Sein guter sorgfältiger Arzt vermochte jedoch die Lebensflamme noch ein Mal zu erhalten, wenn er auch das Ueberhandnehmen der Schwäche nicht zu hindern vermochte. Im Winter von 1846 bis 47 verschlimmerte sich aber sein Zustand dermaassen, dass er vor Brustbeklemmung keine Treppe mehr zu steigen vermochte. Auch diesmal fürchteten seine Freunde, dass er dem Orkus verfallen, doch war ihm nochmals Rettung beschieden, wenn auch nur auf eine kurze Spanne Zeit.

Leider trat aber jetzt ein Ereigniss ein, das ihm die Wurzel seines Seelenlebens zerschnitt: Der Bruch mit seiner Freundin. Seine frühere Antipathie gegen diese Frau, bevor sie ihn durch ihre Liebesgluth gefesselt, war also eine Warnung seines Genius gewesen. Er hatte sie aus innerer Abneigung gemieden wie einen bösen Geist, aber in einer schwachen Stunde liess er sich von diesem dämonischen Weibe fangen, die ihn zwar einmal vom Tode

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rettete und mehrere Jahre ihm das Leben paradiesisch verschönte, aber auch dann zu seinem Todesengel wurde und ihn mit Sturmeseile in die Gruft beförderte.

Madame Sand hatte ja nun die Ehre gehabt, Freundin Chopin's zu heissen, hatte mehrere Jahre seinen intimsten Umgang genossen, das war ihr genug. Der kranke Freund verlor den Reiz für sie, Gleichgültigkeit machte sie taktlos und der Bruch war fertig. Während sie sich dann in den Armen Anderer zu trösten wusste, verzehrte sich unser Tondichter in Kummer und Gram. Von jetzt an erfüllte nur ein Schmerzensgedanke seine ganze Seele: die Trauer um das verlorene Liebesglück. Er hatte keinen Haltpunkt mehr im irdischen Dasein und sehnte sich nach dem Tode, als einzigen Befreier seiner unsagbaren Leiden. Die Körperschmerzen hatte er jahrelang mit stiller, resignirter Geduld getragen; den Seelenschmerzen aber wollte und musste er erliegen. In solchen Situationen hat das Leben keinen Werth mehr; sich in Kummer und Schmerz verzehren, blutige Thränen weinen, ist der einzige Genuss des Seelenkranken. Liszt schreibt als Augenzeuge: in jener Herzenskrisis redete Chopin immer und immer wieder von Madame Sand. Thränen schwammen in seinem Blicke, so oft er ihren Namen nannte; mit beharrlicher Geduld und Sanftmuth überliess er sich der verbitterten Erinnerung vergangener Tage, die fortan sich ihres bedeutungsreichen Strahlenkranzes entkleidet zeigten. Ungeachtet aller Klugheit, die seine Freunde aufboten, um diesen Gegenstand aus seinem Gedächtniss zu entfernen, kam er dennoch stets beharrlich darauf zurück, als wollte er sein Leben durch dieselben Gefühle zerstören, die es vor dem gekräftigt und erhoben hatten, als wolle er Erstickung in diesem tödtlichen Gifte suchen. Sich in Auflösung erzitternd fühlend, während er die letzte Täuschung seiner letzten Hoffnungen beschaute, war ihm der höchste Genuss. Vergebens bemühte man sich, seine Gedanken in andere Richtung zu bringen; aber beständig begann er von Neuem, davon zu reden. Und wenn auch seine Zunge davon schwieg, blieben nicht seine Gedanken, seine Träume doch stets dieselben? Oft rief er aus, dass dieser Bruch einer langjährigen Freundschaft ihn in das Grab bringe. — Auf seinem Krankenlager pflegte ihn jetzt Tag und Nacht mit unverdrossener Geduld einer seiner treuesten Schüler, Namens Gutmann, der, schon seit Jahren ihm mit liebevoller Zuneigung ergeben, Chopin's unbegrenztes Vertrauen genoss. In jener Zeit wurde er ganz unkenntlich. Aber ohngeachtet seiner unsäglichen Körper- und Seelenschmerzen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

begann doch im Frühling wieder ein Schimmer von Genesung aufzutauchen. Leider konnte er sich aber nicht entschliessen, seinen sommerlichen Landaufenthalt wieder zu wählen, er vermochte sich nicht von seiner Schmerzensstätte zu trennen und blieb also in Paris. Demzufolge war auch der Winter von 1847 bis 48 nur ein Wechsel von Rückfällen und abermaligen Erholungen. Jedoch brachte auch diesmal der Frühling wieder neue Kräfte in den gebrochenen Organismus, so dass er sogar an seine längst projectirte Reise nach England dachte. Ja dieses Vorhaben belebte ihn dermaassen, dass er sich gar bald zur Reise gestärkt fühlte und auch wirklich dem längst ersehnten London zusteuerte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHOPIN'S REISE NACH ENGLAND UND LETZTE LEBENSZEIT IN PARIS.

War die Reise nach England einerseits gefahrvoll für seine sehr geschwächte Constitution, so hatte sie andrerseits das Wohlthuende einer Zerstreuung und des Ablenkens seiner schmerzvollen Gedankenrichtung. An der Stätte des erlittenen Verlustes vermag der Mensch nicht zu genesen, denn der Kummer zieht wie die Pflanzen aus Grund und Boden stets neue Nahrung. Oed' ist das Herz und leer die Welt, wenn der Mensch sein Liebstes verloren! So war es bei Chopin, als er Paris verliess, zuvor aber noch ein Abschieds-Concert in Pleyel's Salon gab und hier seinen unsagbaren Seelenschmerz in Tönen ausweinte, die Aller Herzen mächtig ergriffen und zum tragischen Mitgefühl stimmten. Alle empfanden es tief, dass sie ihn zum letzten Mal gehört, was auch wirklich der Fall.

In London wurde er höchst ehrenvoll empfangen. Seine Werke hatten dort ein intelligentes Publikum gefunden, wurden von den besten Virtuosen gespielt und in der Journalistik ehrenvoll gewürdigt. Es war sogar eine interessante Broschüre unter dem Titel *An Essay on the Works of F. Chopin* erschienen, in der unter anderen folgende gut charakterisirende Stelle vorkommt:

„Eins ist gewiss, um die Préludes und Etudes von Chopin mit angemessenem Gefühl und richtigem Ausdruck zu spielen, muss man bereits ein vollendeter Pianist sein; dieselben aber durchweg

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu verstehen, ihren unendlich mannichfachen und beredten Feinheiten des Ausdrucks Sprache und Leben zu geben, bedingt nothwendig das Vermögen des Dichters nicht minder als die Virtuosität des Pianisten, die Eigenschaft eines Denkers nicht weniger, als die eines Musikers. Gemeinplätze sind in den sämmtlichen Werken Chopin's instinctiv vermieden. Eine matte Cadenz oder ein abgenutzter Uebergang, ein schläfriges Sujet oder eine abgedroschene Modulation, eine gewöhnliche Melodieverschlingung, oder eine abgeleierte Passage, eine magere Harmonie oder eine ungeschickte Contrapunktirung wird man vergebens suchen in dem ganzen Umfange seiner Compositionen, deren vorwaltende charakteristische Merkmale ein ebenso ungewöhnliches als schönes Gefühl, eine ebenso originelle als gelungene Behandlung, eine Melodie und Harmonie bilden, die nicht minder neu, frisch, kräftig und überwältigend, als vollkommen unerwartet und ausserhalb des gewohnten Geleises liegend sind. Nimmt man eins von Chopin's Werken zur Hand, so wähnt man gleichsam in ein Feenland einzugehen, das so selten dem Auge des Menschen erschlossen wird, einen Pfad zu betreten, der bisher nur durch die Fussspur dieses grossen Künstlers geebnet worden ist. Eine treue Gläubigkeit und andächtiger Eifer, ein Verlangen zu würdigen und ein fester Entschluss, durchdringend zu erfassen, sind unbedingt erforderlich, um dieser Musik auch nur annäherungsweise Gerechtigkeit widerfahren zu lassen."

Ein solches unparteiisches, sachverständiges Urtheil, zu jener Zeit gefällt, lässt auf einen höchst intelligenten Autor schliessen. Die Bahn des Ruhmes, die Anerkennung ward ihm dadurch geebnet und die ersten Salons strebten nach der Ehre seines Besuchs.

In London spielte Chopin nur zweimal öffentlich, aber desto mehr in den Privatsoiréen jener reichen Herzöge und Lords, bei welcher Gelegenheit er auch der Königin vorgestellt wurde. Ein Ausflug nach Edinburg, sowie überhaupt sein unruhiges Leben in diesem Weltgewimmel hatten natürlich einen Rückfall seines Krankheitszustandes zur Folge, so dass ihm die Aerzte zur Abreise nach Frankreich riethen. Leider verzögerte er dieselbe. Die ihm dargebrachten Huldigungen waren zwar Balsam für seine Herzenswunde, aber die kranke Lunge vermochte in dem Nebelklima nicht zu genesen. Er musste sich endlich zur Rückkehr nach Frankreich entschliessen und spielte noch zum Abschied in einem für die unglücklichen Polen veranstalteten Concert, welches der letzte Scheidegruss an seine Landsleute war.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Paris angekommen, traf ihn gar bald ein neuer Schicksalsschlag. Sein Arzt, Dr. Molin, der ihm 1847 das Leben gerettet und zu dem er unbegrenztes Vertrauen hegte, starb plötzlich als Opfer seiner unermüdlichen Berufsthätigkeit. Dieser schmerzliche Verlust wirkte wie ein wahrer Todesstreich und versetzte ihn in trostlose Melancholie, denn er hatte zu keinem andern Arzte Zutrauen. Im Winter von 1848 vermochte er schon nicht mehr anhaltend zu arbeiten, höchstens nur Skizzen zu machen. Er hatte die Ausarbeitung einer Klavierschule begonnen, aber sie blieb gleich anderen Werken unvollendet und wanderte mit denselben in die Flammen, auf dass er der Welt nichts Unvollkommenes hinterlasse. Bald versagten auch die Sprachorgane ihren Dienst, er vermochte nur zu lispeln und konnte auch das Bett nicht mehr verlassen. Seine Schwester Louise eilte aus Warschau zu ihm, um mit Gutmann gemeinschaftlich die Pflege zu theilen. Die merkwürdige Eigenschaft der Brustkranken, dass sie gerade im letzten ganz rettungslosen Stadium die grössten Lebenshoffnungen hegen und sich mit Plänen für die Zukunft beschäftigen, gab sich auch bei Chopin kund, indem er eine andere Wohnung miethete und sich mit allen Einzelheiten der Ausmöblirung beschäftigte. Und so fügte es sich merkwürdiger Weise, dass an seinem Todestage die Möbel in die neue Wohnung geschafft wurden, während man ihm eine Ruhestätte im kühlen Schooss der Erde bereitete. Weder Frühling noch Sommer brachten Besserung, sondern nur tägliche Abschwächung und häufige Krisen, die ihn oft in wahre Agonie versetzten. So kam der Herbst heran, in dem die Blumen und unzählige Erdenwesen zu Grabe gehen, wo die Natur sich in ein Trauergewand hüllt und ein Leichentuch sich auf die Erde senkt, in dieser Scheidungsstunde trat auch der Todesengel zu Chopin heran, um ihn in jenes unbekannte Land zu führen, von wannen Keiner wiederkehrt.

„Am Sonntag, den 15. October (schreibt Liszt) hielten noch schmerzvollere Krisen, als die vorangegangenen, mehrere Stunden lang an. Er ertrug sie mit Geduld und grosser Seelenstärke. Die zu dieser Stunde gegenwärtige Gräfin Delphine Potocka war tief bewegt; Thränen flossen von ihren Wangen. Chopin erblickte sie am Fusse seines Bettes stehend, gross, schlank, in weissem Kleide, dem schönsten Engelgesicht gleichend, das jemals der frömmste Künstler ersann. Ohne Zweifel hielt er sie für eine jener himmlischen Erscheinungen, und als die Krisis ihm einen Augenblick Ruhe vergönnte, bat er sie, zu singen. Anfangs glaubte man, er

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rede im Fieberwahne. Er wiederholte aber sehr dringend seine Bitte, der man nicht zu widerstehen vermochte. Das im Salon stehende Piano wurde bis an die Thür seines Schlafzimmers gerollt, die Gräfin sang unter Seufzer und Thränen. Wohl niemals zuvor hatte diese bewundernswürdige Stimme einen solch' pathetischen Ausdruck erreicht. Chopin schien weniger zu leiden, indem er ihren Tönen lauschte. Sie sang die bekannte Arie an die Jungfrau, welches Gesangstück, der Sage nach, dem Stradella das Leben gerettet. Chopin lispelte: „O wie schön! mein Gott, wie schön das ist! — noch einmal, bitte.“ — Obwohl von heftigster Aufregung erschüttert, besass die Gräfin doch die Standhaftigkeit, diese letzte Bitte ihres sterbenden Freundes und Landsmannes zu erfüllen. Sie setzte sich noch einmal an das Instrument und sang einen Psalm von Marcello. Chopin wurde kränker, alle Anwesende erschraken und warfen sich auf die Knie. Niemand wagte zu sprechen, man vernahm nur die Stimme der Gräfin, gleich einer Sphärenmelodie über dem Seufzen und Schluchzen schwebend, das ihre traurige dumpfe Begleitung bildete. Chopin's Schwester weinte und betete an seinem Bette niedergebeugt. Am Montag früh befand er sich besser und verlangte die Sterbesacramente. Doch kehrten im Verlauf des Tages schmerzvollere Krisen zurück. In der Nacht vom Montag zum Dienstag sprach er kein Wort mehr, schien auch die umgebenden Personen nicht mehr zu erkennen. Erst gegen 11 Uhr fühlte er sich wieder etwas besser. Dann trat eine krampfhafte Schlafsucht bis zum 17. October ein. Nachts gegen 2 Uhr begann der letzte Todeskampf. Kalter Schweiss strömte von seiner Stirn; nach einem kurzen Schlummer frug er mit kaum vernehmlicher Stimme: „Wer ist bei mir?“ Er neigte sein Haupt, um Gutmann's Hand zu küssen, und hauchte in diesem letzten Beweis von Freundschaft und Dankbarkeit seine Seele aus. Liebend starb er, sowie Liebe sein Leben gewesen war.“

Sein Todtesantlitz, umgeben von Blumen, zeigte wieder Jugendfrische, Reinheit, Ruhe und Grabesfrieden. Seine durch qualvolle Leiden verdunkelte jugendliche Schönheit kam wieder zum Vorschein. Der Bildhauer Clesinger reproducirte dieses Antlitz, modulirte es später und führte es für Chopin's Denkmal in Marmor aus. Die Leichenfeier fand am 30. October in der Magdalenenkirche statt, wo auf seinen Wunsch Mozart's Requiem aufgeführt wurde. Liszt schreibt hierüber: Die vorzüglichsten Künstler von Paris wetteiferten, an derselben Theil zu nehmen. Als Einleitung hörte man Chopin's Trauermarsch, den Reber zu diesem Zweck

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

instrumentirt hatte. Zum Offertorium trug Lefebure-Wély seine Präludien in H und E-moll auf der Orgel vor. Die Solopartien waren durch die Damen Viardot und Castellan vertreten, Lablache sang das *Tuba mirum*, was derselbe auch zu Beethoven's Leichenfeier gesungen. Meyerbeer und der Fürst Adam Czartoryski führten den Trauerzug. Die Zipfel des Bahrtuchs wurden vom Fürsten Alexander Czartoryski und den Herren Delacroix, Franchomme und Gutmann getragen."

So hoch wurde der grosse Künstler und edle Mensch im Tode geehrt. Seine Asche sank in die Gruft, doch den Werken seines Geistes ist die Unsterblichkeit beschieden.

An sorgfältiger Behandlung hat es dem armen Todescandidaten nicht gefehlt. Von Chopin's Familie war, wie schon gesagt, seine ältere Schwester, Frau Louise Jedovzwicz, an's Krankenlager geeilt, um den theuern Bruder zu pflegen. Fürstinnen und Gräfinnen übten gemeinschaftlich barmherzige Schwesterdienste, um den vielgeliebten Künstler am Leben zu erhalten, oder doch wenigstens die letzten Augenblicke zu versüssen. Eine seiner edeln Schülerinnen, Miss Stirling, hatte auch auf zartfühlende Art 20000 Frcs. gespendet, um die irdischen Sorgen zu lindern. Jedoch war alles Mühen vergeblich, die zerstörte Lunge liess sich nicht ersetzen. Am 17. October 1849 gegen 3 Uhr Morgens hauchte er den letzten Seufzer aus. Er starb unter Thränen treuer Freundinnen und Freunde, die seine verwelkte Hülle mit Blumen bekränzten, so dass sein Todtengemach gleich einem blühenden Garten des Frühlings mit den schönsten Blüthen angefüllt war. Das höchst ehrenvolle Geleit zur ewigen Ruhestätte kennen wir durch obige Schilderung. Ich wende mich jetzt zu seinen Werken und beginne selbstverständlich mit den Jugendarbeiten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHOPIN'S WERKE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

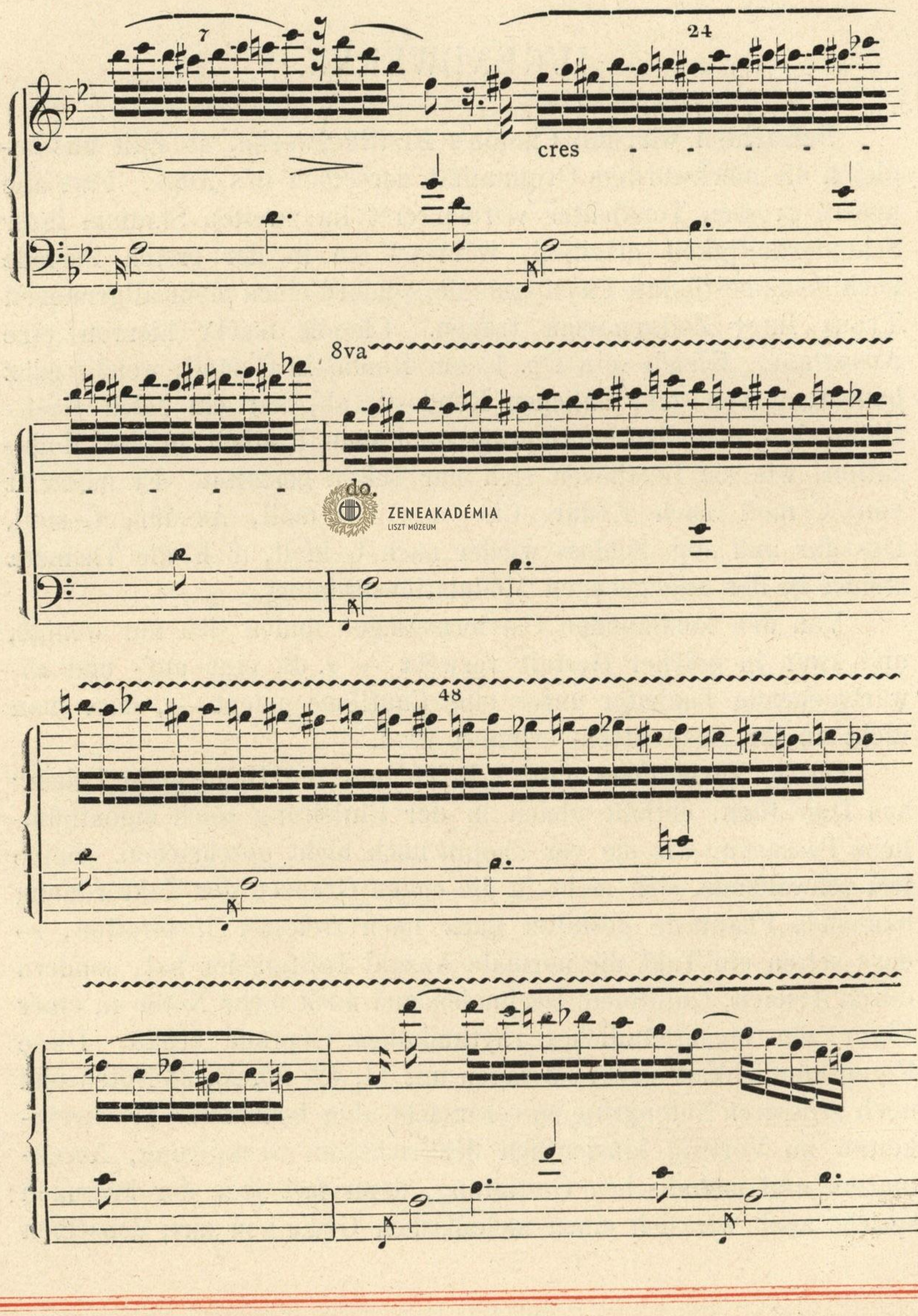
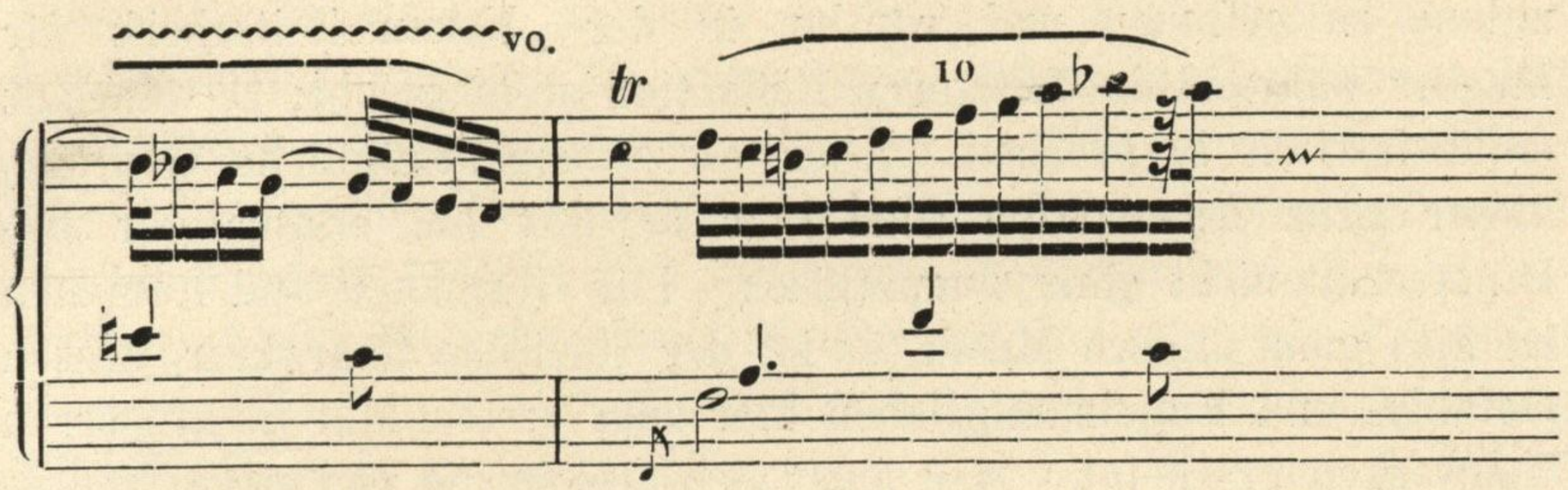
JUGENDWERKE.

Betrachten wir nun Chopin's Erstlingswerke, so fällt uns sogleich die merkwürdige Originalität derselben in's Auge. Fast alle unsere grossen Tondichter werden erst im zweiten Stadium ihrer Schöpferthätigkeit originell, während sie in der ersten Periode noch keine bestimmte Physiognomie, sondern einen mehr allgemeinen Typus ihrer Zeitgenossen tragen. Chopin macht hiervon eine Ausnahme. Gleich sein Op. 1, ein Rondo in C-moll, weicht ganz bedeutend von dem üblichen Rondostil ab, hat ein solch eigenthümliches melodisches Gepräge und eine Freiheit in der Modulation, wie sie Beethoven sich nur selten gestattet. Er modulirt von C-moll nach E-dur, Cis- und Gis-moll, As-dur, C-moll, Des-dur und zum Schluss wieder nach C-moll, d. h. die Themata stehen in der angegebenen Modulationsordnung.

Von den landläufigen Clavierpassagen finden sich nur wenige, und zwar in solcher Gestalt verwebt — z. B. eine auf- und abwärtsgehende Tonleiter unter eine Cantilene gelegt —, dass man nicht an ihr Bekanntsein erinnert wird.

Op. 2, Variationen über: „Reich' mir die Hand mein Leben" aus Don Juan, enthält gleich in der Einleitung solch eigenthümliche Passagen, wie sie vor Chopin noch nicht geschrieben. Seine frei schweifende, sich nicht in die engen Grenzen der Taktordnung bannende Phantasie gestaltet ganz nach freiester Inspiration, so dass selten ein Takt die normale Anzahl Taktglieder hat, sondern durch Triolen, Quintolen, Decimolen und noch mehr Noten in einer Figur ein eigenthümliches rhythmisches Gepräge erhält. Diese Eigenthümlichkeit seiner Passagen mit 11, 12, 20, 23, 24 Noten und noch grösseren Notengruppen verursacht aber bedeutende Schwierigkeiten im Vortrag hinsichtlich der richtigen Gruppirung, Accentuation und melodischen Gestaltung, denn fast jede der Passagen spricht auch wirklich einen melodischen Gedanken aus; denselben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aber zum richtigen Ausdruck zu bringen, vermögen nur Wenige. Hierzu genügt nicht bloss eine bedeutende Virtuosität, sondern vor Allem ist ein tiefes geistiges Verständniss erforderlich: das sofortige Erkennen der rhythmischen Gestalt. Wem das nicht gegeben, der spielt uns ein Chaos von Tönen vor, ohne dass ein Gedanke aus diesen Passagen hervortritt. Wie schwer ist z. B. folgende Stelle hinsichtlich der richtigen Phrasirung:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Noten wird Jeder im Tempo spielen, aber daraus einen Gedanken plastisch hervortreten zu lassen, ist nicht so ganz leicht. Dass die zweigliedrige Rhythmik darin vorherrscht, ein Mal auch die dreigliederige vorkommt, ersieht man auf den ersten Blick, aber die richtige Gruppirung und Accentuation bedarf des Nachdenkens. Wer diese Tonwellen unterschiedslos dahinrauschen lässt, wenn auch noch so fertig und glatt, der spielt zwar Noten aber keine Gedanken. Es würde also sehr wesentlich das Verständniss und den Vortrag erleichtern, wenn bei dergleichen Stellen hier und da die Accentuation angedeutet wäre.

Die Variationen dieses Op. 2 weichen nicht sehr wesentlich von dem üblichen Variationenstil ab; wohl aber tritt in der darauf folgenden Polacca Chopin's Eigenthümlichkeit der Figurengestaltung wieder hervor. Lebensfrische nebst wahrhaft stürmischer Kühnheit und Keckheit ist der vorherrschende Charakter dieser Don Juan-variationen. Robert Schumann schreibt darüber: „Jeder Componist hat seine eigenthümliche Notengestaltung für das Auge; Beethoven sieht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'sche Prosa anders als Goethe'sche. Hier aber in Chopin's Variationen war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen an. An manchen Stellen war es lichter — ich glaubte Mozart's *„Là ci darem la mano“* durch hundert Accorde geschlungen zu sehen. Aus den Variationen, aus dem Adagio und Schlusssatz guckt der Genius aus jedem Takte.“ Die Einleitung will Schumann am wenigsten zum Ganzen passend finden, ist aber am originellsten gehalten. Selbst angenommen, dass diese ersten beiden Werke nicht gerade zu den ersten Compositionsversuchen, sondern einer späteren Periode angehören, so kündet deren eigenthümliche Selbstständigkeit dennoch ein solch merkwürdiges Originalgenie an, wie es selten erscheint, und das von Robert Schumann auch sogleich in vollster Bedeutung erkannt wurde. Fast sämmtliche Compositionen Chopin's hatten sich von Seiten Schumann's der grössten Theil-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nahme zu erfreuen und wurden in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ während des Letzteren Redaction stets gelobt, ja wahrhaft enthusiastisch besprochen. Aber dieses eigenthümliche Gepräge, dieser ganz fremdartige Charakter berührt bei erstmaliger Bekanntschaft nicht ganz sympathisch. Für Germanen und Romanen ist dies ganz andere Musik, es ist der slavische Charakter, dessen Gefühls- und Empfindungsleben hier zum ersten Mal in grösseren Tonwerken erscheint. Man muss sich also in die uns meist fremde Empfindungssphäre erst hineinleben, um davon ergriffen zu werden. Chopin ist demnach der erste grosse slavische Nationalcomponist, in dessen Werken das Geistes- und Gefühlsleben seiner Nation durch grössere Tongebilde zum Ausdruck gekommen.

Dieser slavische Typus ist in seiner ersten Schaffensperiode so vorherrschend, dass man von einer wahrhaft particularistischen Nationalität reden könnte. Alle Werke dieser Periode kennzeichnen sich durch eine echt charakteristische Sarmatenphysiognomie. Sowie Deutsche, Franzosen und Italiener die Grundzüge ihres Charakters und Seelenlebens in Tongebilden ausgesungen, so dass man in Wahrheit von einer deutschen, französischen und italienischen Musik reden kann, die sich durch eigenthümliches Gemüths- und Empfindungsleben kennzeichnet und gegenseitig unterscheidet, so darf man auch seit dem Auftreten Chopin's eine polnisch-slavische Nationalität in der Tonkunst anerkennen, welche ihre eigenthümlichen Charakterzüge, ihr Gefühls- und Empfindungsleben in Tönen ausgesungen und ausgesprochen hat, was Herz und Geist so innig beseelt und bewegt.

Nehmen wir Op. 5 zur Hand, ein Rondo à la Mazurka, so haben wir gleich wieder einen factischen Beweis für das eben Gesagte. Auch hier finden wir nicht den gewöhnlichen Rondostil, nicht die sogenannte Rondomelodik mit den üblichen Passagen, sondern echt slavische Nationalmusik mit eigenthümlicher Melodik, Harmonik und ebenso eigenthümlichen, fast particularistischen rhythmischen Gestaltungen. Dann tritt uns auch jener Hauptcharakterzug der slavischen Nationalität entgegen, der sich nicht blos in Kunst und Poesie, sondern auch im socialen Leben, ja sogar in der Politik, im Staatsleben manifestirt: nämlich das „Hangen und Bangen“ an einem angeregten Gedanken, das permanente Verfolgen einer gewissen Idee, das sich nicht Lossreissenkönnen von einer Vorstellung, einer Lieblingsneigung, also das beständige Verfolgen dieser Ideen und Neigungen, ein immer-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

während des Schwelgen in einer angeregten Gefühlssituation und fortwährendes Ergehen in einer und derselben Gedanken- und Ideenregion. Dies manifestirt sich bei Chopin höchst charakteristisch durch das öftere Wiederholen einer und derselben melodischen Gestalt, welche sich durch alle Tonarten windet. Ja oftmals wird ein und derselbe Gedanke auf den gleichen Tonstufen ohne Modification der Begleitung und Accorde vier- bis sechsmal wiederholt; z. B. in seinem Impromptu Op. 29. Wer eine derartige Stelle auch nur ganz gleichmässig spielt, wird sicherlich Monotonie erregen. Hier zeigt sich nun die Kunst des seelischen Vortrags, nämlich durch mannichfaltige Nüancen diesen sich wiederholenden Gedanken andern Ausdruck zu verleihen, das jetzt leicht Gesagte dringender zu wiederholen, eindringlicher zu machen.

So wie wir im Verlauf einer Rede bei wiederholtem Aussprechen eines Gedankens unsere Stimme steigern, pathetischer, begeisterter werden, so auch bei der Reproduction derartiger Tongebilde. Und da die Musik über viel reichere Ausdrucksmittel gebietet als die Rede, so wird es dem wahren Künstler eben nicht schwer werden, einer und derselben Tongestalt durch mannichfaltige Nüancen, Steigerung oder Nachlassen des Tempo, durch verschiedene dynamische Schattirungen etc. auch verschiedenes Colorit zu geben, die Seelenstimmung intensiv zu steigern oder ermatten zu lassen, je nach der eintretenden Folge. Ein begabter Virtuos wird leicht einen viertaktigen Satz ein Dutzendmal verschiedenartig nüanciren und anders im Ausdruck gestalten können. Dies ist nebst der erforderlichen Technik das erste Haupterforderniss für Diejenigen, welche Chopin geist- und seelenvoll spielen wollen.

Leider hört man aber nicht blos privatim, sondern oft in Concerten, also von sogenannten Virtuosen, bei vielmaliger Repetition einer Stelle, dieselbe immer fast ganz gleichmässig wiederholen, selten einmal mit Modificationen in der Dynamik oder im Tempo. Dass ein solch gleichmässiges Ableiern nicht im Sinne des Autors gelegen, muss sich doch wohl Jeder bei nur einigem Nachdenken selbst sagen können. Nach den Vortragsbezeichnungen kann man sich nicht immer richten, in manchen Werken Chopin's sind sie sehr ausführlich, in anderen nur spärlich angegeben. Hier muss der Geist des Vortragenden den Geist des Tondichters zu erkennen, zu erfassen vermögen; der blosse Mechaniker kann es freilich nicht. Diese Chopin'sche Eigenthümlichkeit, das Hangen und Bangen an einem Gedanken, das sich nicht Lossreissenkönnen von einer gefassten Idee und das lange Schwelgen in einer und derselben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KÖNYVTÁRA

Gefühlssituation, soll hier keineswegs etwa als ein hoher Vorzug seiner Werke gepriesen werden. Im Gegentheil, es ist diejenige Seite, welche man in manchen seiner Producte als die schwache bezeichnen könnte. Maass und Ziel halten in allen Gefühlsäusserungen, gilt für das Leben, gilt für die Kunst. Die Grenzlinie überschreitet aber der lebhafte Gefühlsmensch zu leicht, wenn er von einer tief erregten Seelenstimmung beherrscht wird. Und dies ist bei Chopin öfters der Fall. Erst war es der Schmerz eines heimathlosen Wandrers mit der verzehrenden Sehnsucht nach der trauten Familienstätte, dann nagte in ihm Kummer und Gram über den Verlust seiner Constanze. Von Natur aus zur Melancholie und Unzufriedenheit über die Unvollkommenheit des irdischen Daseins gestimmt, mussten diese drei Factoren eine fast beständige pathologische Geistes- und Gefühlsstimmung in ihm erzeugen, welche sich dann ebenfalls in seinen Tongebilden manifestirte, so dass sie nur seine objectivirten Seelenstimmungen repräsentiren.

Von dieser melancholischen Geistesstimmung giebt auch Op. 6, vier Mazurka's und Op. 7, fünf Mazurka's, Zeugniss. Meistens in Moll gehalten, mit zahlreichen dissonirenden Accorden versehen, waltet in denselben jene den slavischen Völkern so eigenthümliche melancholische Stimmung, welche eben so plötzlich in Freude und Lustigkeit übergeht, wie sie wieder in Melancholie und Trauer versinkt. Da erscheint ein Lächeln unter Thränen der Wehmuth, dann erhebt sich eine wilde bacchantische Lustigkeit, aber es ist eine Lust mit dem nagenden Schmerz im Busen, welcher keine ungetrübte Heiterkeit emporkommen lässt.

So gibt uns Chopin in diesen Erstlingswerken seine eigene Subjectivität, wie sie durch Geburt, Erziehung und nationale Sitten erzeugt, er ist mit Leib und Seele Pole und lässt nur seine subjectiven Gefühle und Empfindungen ertönen. Diese Eigenschaft ist aber zugleich die Ursache jener Originalität, welche sich schon in diesen Erstlingswerken kund gibt. Es ist echte polnische Nationalmusik, die uns aus jedem Takte dieser Mazurka's entgegentönt. Ja, zuweilen scheint es, als habe er viele der alten sarmatischen Volksweisen nur kunstgemäss gestaltet und auf Noten gebracht, so eigenthümlich ist ihre nationale Ursprünglichkeit.

Die formale Gestaltung ist sehr einfach, ja fast primitiv zu nennen. Zwei und zwei oftmals sich wiederholende Takte gestalten sich zu vier- und achttaktigen Sätzen, diese sich zu sechzehntaktigen Perioden.

Einige Tondichter der Neuzeit, die in dem Glauben leben,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

neue Gedanken und neue Ideen könnten nur in neuen Formen dargestellt werden, mögen sich hier überzeugen, dass auch in den einfachsten primitiven Satz- und Periodenformen sich ganz eigenthümliche neue Gedanken aussprechen lassen. Nichts ist thörichter, als die Satz- und Periodenform gänzlich zu negiren, ein Chaos von Tönen hinzuwerfen und dies für Originalität halten zu wollen, wie es bei manchen Componisten der Fall ist, die aber hierdurch nur den Mangel ihrer Erfindungskraft zu verdecken suchen. Das Unklare, Dunkle ist nicht Geistestiefe, noch weniger ist es schön, es kann zwar neu sein, entspricht aber nicht den ästhetischen Gesetzen, nicht den logischen Naturgesetzen und wird daher nur als Abstrusetät betrachtet werden. Den genannten neun Chopin'schen Mazurka's will ich keinen besonders hohen Kunstwerth vindiciren, es sind musikalische Kleinigkeiten, den lyrischen Gedichten vergleichbar, aber sie zeigen factisch: dass auch in den einfachsten Satz- und Periodenformen ganz neue, eigenthümliche Gedanken, zum Theil höchst originale Ideen dargestellt werden können. Man braucht also nicht formlos zu werden, um Neues bieten zu wollen. Werthvoller, schöner Ideengehalt muss sich auch in schönen adäquaten Formen repräsentiren, wenn das Kunstwerk einer idealen Vollendung entsprechen soll. Chopin hat später noch eine grosse Anzahl — etwa 42 Mazurka's in gleichem Genre veröffentlicht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

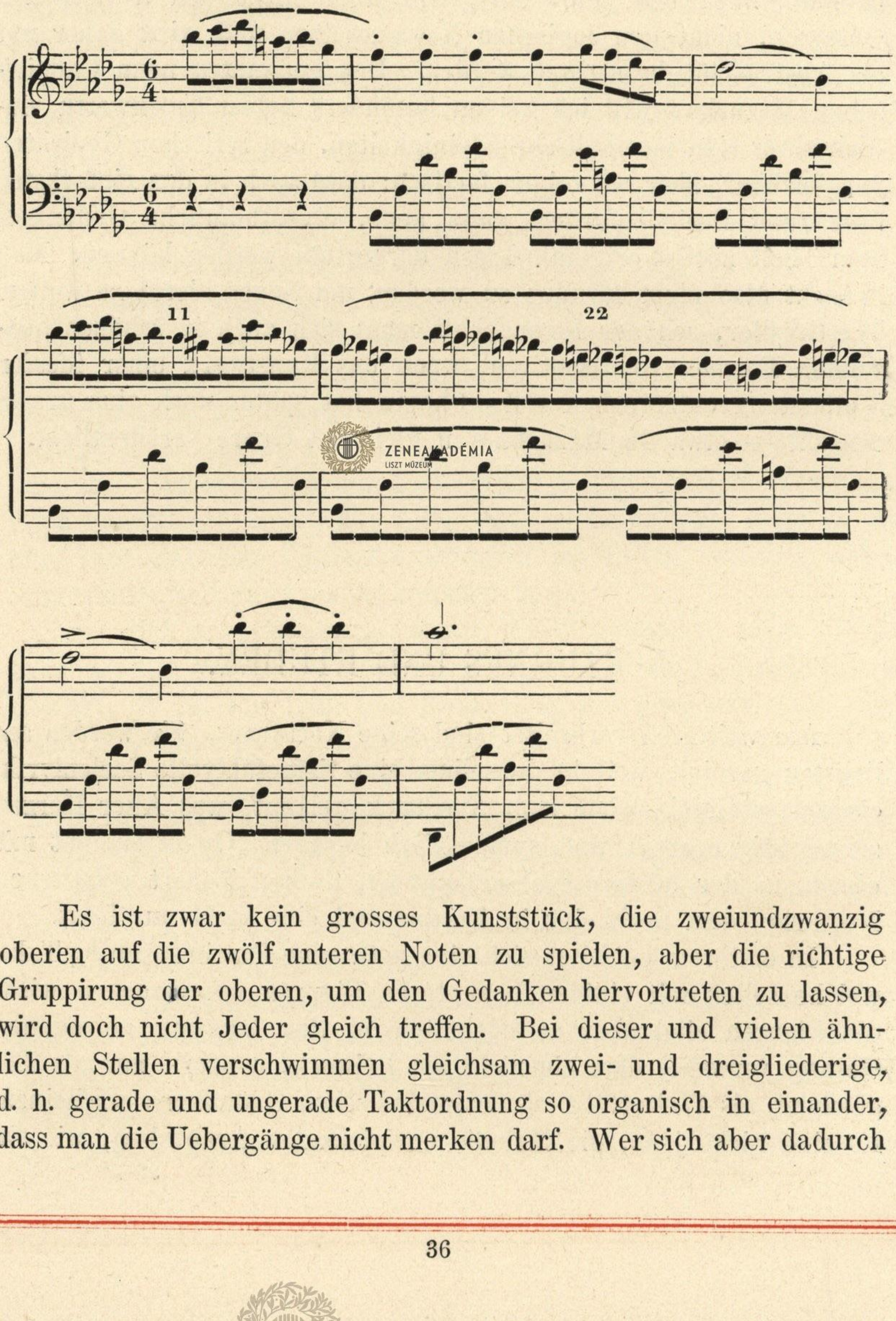
NOCTURNES UND ETUDEN.

Am weitesten verbreitet sind seine Nocturnes. Sie werden am liebsten gespielt, weil in denselben eine tiefgefühlvolle Seelenlyrik, ein zartes Gefühlsleben zum Ausdruck gelangt, was Aller Herzen so mächtig ergreift und sympathisch berührt. Op. 9 beginnt mit einem in der düstern melancholischen B-moll-Tonart gehaltenen Nocturne, dem noch eins in Es-dur und eins in H-dur folgt.

In ersterem entfaltet sich eine getragene Cantilene im $^6/_4$ Takt, welche selten mit einigen bewegteren Figuren unterbrochen wird; die Figuren sind aber so organisch in den langsam getragenen Gesang verwebt, dass sie nicht als Beiwerk, sondern nur als Ergänzung, als Weiterführung des melodischen Gedankens erscheinen. Es sind nicht jene, die Melodie umspielenden Arabesken, wie sie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in seinen späteren Werken oft vorkommen, sondern rein lyrische Gesangsstellen. So einfach dieselben aber auch sind, so bieten sie dennoch hinsichtlich des geistigen Vortrags, hinsichtlich der wahren Interpretation ihre Schwierigkeiten. Eben diese Schwierigkeiten sind es, weshalb so wenig Pianisten den Geistesgehalt Chopin's treu und wahr zu reproduciren vermögen, und dass wir daher selbst von manchen Virtuosen ersten Ranges in dieser Hinsicht nicht befriedigt werden. Ich erlaube mir, hier gleich den Anfang des Nocturne zu citiren:

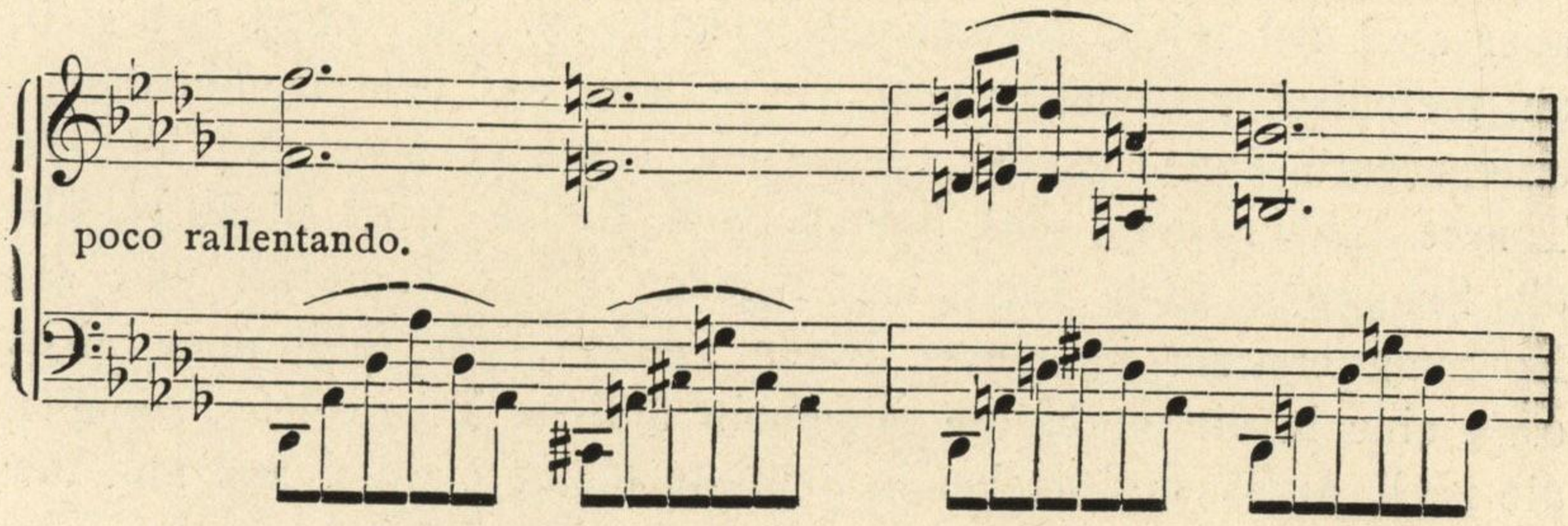
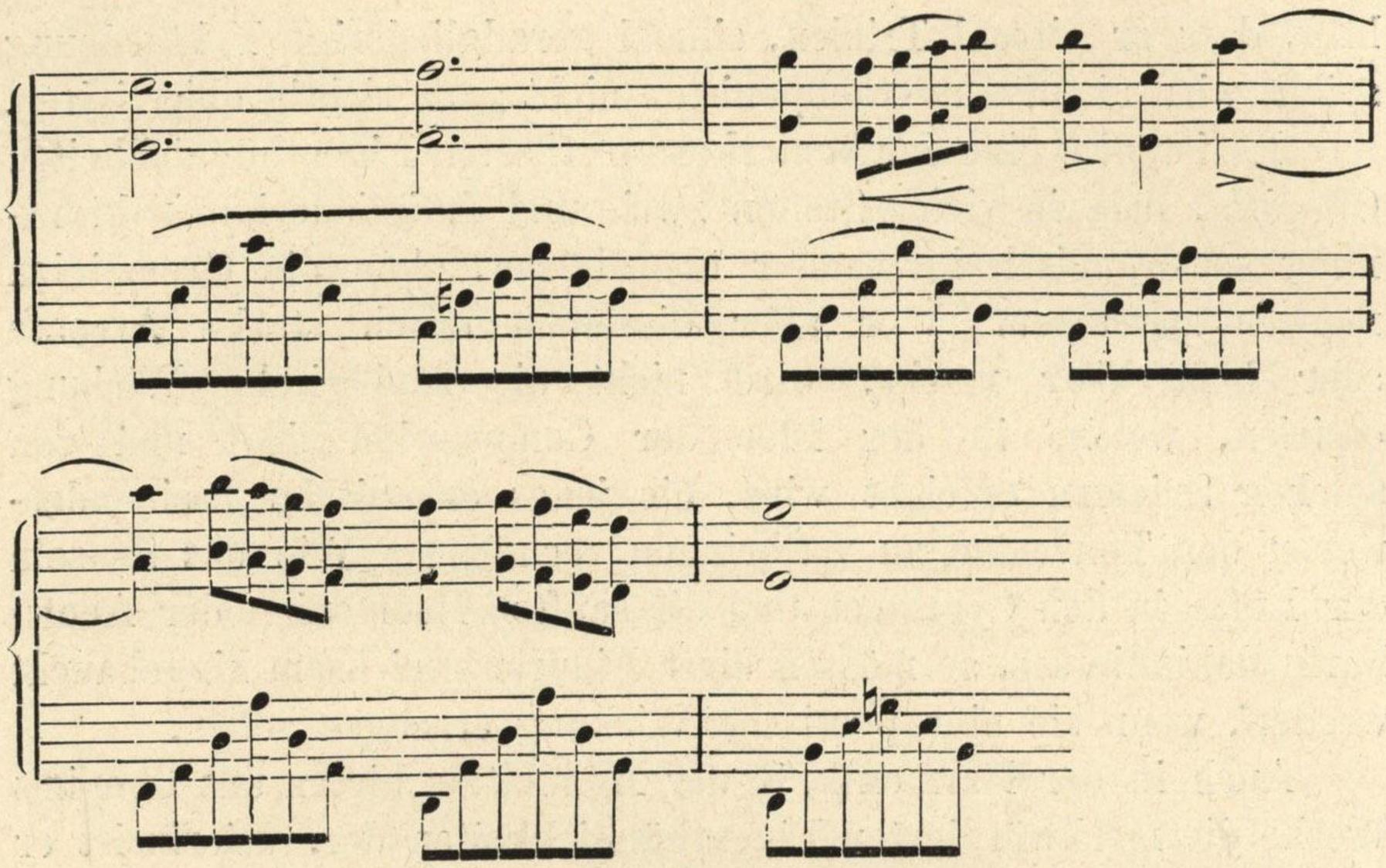


Es ist zwar kein grosses Kunststück, die zweiundzwanzig oberen auf die zwölf unteren Noten zu spielen, aber die richtige Gruppirung der oberen, um den Gedanken hervortreten zu lassen, wird doch nicht Jeder gleich treffen. Bei dieser und vielen ähnlichen Stellen verschwimmen gleichsam zwei- und dreigliederige, d. h. gerade und ungerade Taktordnung so organisch in einander, dass man die Uebergänge nicht merken darf. Wer sich aber dadurch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hilft, dass er einmal Triolen, einmal geradgliederige Taktordnung spielt, wird die Idee des Componisten nicht ganz richtig objectiviren.

Es ist dies eine der bemerkenswerthesten Eigenthümlichkeiten Chopin's, dass in vielen Stellen zwei- und dreigliederige Taktordnung so organisch ineinander überfliessen, ohne die Grenzlinien merken zu lassen. Wer aber dieselben durch starke Accente sehr bemerkbar macht, wird nicht die zauberische Wirkung erzielen, welche in der Idee der Composition liegt und von solchen Spielern erreicht wird, die jenes organische Ineinanderweben der Tonwellen zu vollbringen vermögen. Wie das Säuseln der Lüfte in den Cypressen und die sanften Harmonien der Aeolsharfe dahinfliessen, so müssen diese Figuren gleichsam hingehaucht werden, wenn sie eine poetische Wirkung erzeugen sollen.

Auch in der Harmonik, in der Modulation bieten uns Chopin's Werke die merkwürdigsten Eigenthümlichkeiten dar. Hierin ist er ebenso Original wie in der Melodik; selbstverständlich, seine originale Melodik bedingt und erzeugt die entsprechende Harmonik. Dasselbe Nocturne bietet hierfür gleich interessante Belege. Ich citire hier einen Fall, wie ein Uebergang aus Des-dur nach D-dur, G-dur und zurück nach Des-dur, innerhalb zweier Takte so naturgemäss erscheint, als wäre es eine Modulation in die nächst verwandten Tonarten:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei dieser gewiss kühnen Modulation in entfernt liegende Tonarten wird sicherlich Niemand etwas Gesuchtes, Gezwungenes heraushören, so naturgemäss ist die durch die Melodie bedingte, resp. erzeugte Accordfolge, welche aber auch durch die figurative Begleitung noch gehoben wird. Ueberhaupt emancipirt sich Chopin sehr frühzeitig von vielen Regeln der Harmonielehre, welche zwar für den Anfänger erforderlich, im Allgemeinen auch Geltung haben, aber auch zahlreiche Ausnahmefälle zulassen. So bewegt sich z. B. ein melodischer Gedanke acht Takte lang auf dem Dominantseptimenaccord von Ges-dur, sicherlich erwartet man nun letztere Tonart. Aber nein, das Sehnen und Hoffen wird nicht erfüllt, die Sehnsucht nach Ruhe und Frieden bleibt ungestillt und die Hoffnung erstirbt in einem leisen Seufzer. Es folgt auch nicht etwa eine in diesen Fällen allgemein übliche Trugcadenz, sondern die nach Auflösung strebende Septime bleibt endlich aus und der Gesang beginnt wieder auf dem tonischen Dreiklang Des-dur.

So ereignet sich's oft im Leben der nicht vom Glück begünstigten Menschenkinder. Die heissesten Wünsche des Herzens werden nicht erfüllt, schmerzliche Sehnsucht und thränenvolle Entsagung ist ihr vom Schicksal beschiedenes Erdenloos. Für diese Seelen ist auch Chopin's Musik geschrieben. Hierin finden sie die traurige Geschichte ihres Herzens in wunderbaren Tongebilden geschildert. Diese traurig dahinziehenden Melodien, diese klagenden Seufzer der Accorde, diese thränenvolle Wehmuth, welche gleich einem Trauerschleier über dem Ganzen ausgebreitet liegt, har-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

monirt so innig mit den von Gram und Kummer belasteten Duldern, so dass sie ihr ganzes Seelenleben darin ausgesprochen finden. Sie suchen ihren einzigen Trost in Thränen, und Thränen sind es, die Chopin's Melodien weinen.

Die Glücklichen dieser Erde werden sich nur ausnahmsweise in eine derartige thränenreiche Situation versetzen; ihnen ist diese Musik nicht so sympathisch, wie den Schmerzenskindern. Auch dies ist mit ein Grund, weshalb Chopin so wenig treue Interpreten findet. Man muss es selbst erlebt, selbst empfunden haben, was uns der elegische Polenjüngling in Tönen schildert, wenn man auf's Tiefste davon ergriffen und es treu reproduciren soll. Wem aber das Leben stets im rosigen Sonnenschein der Lust und Liebe dahinfliesst, wird sich nur selten in diese Trauermusik vertiefen und dieselbe sympathisch reproduciren können.

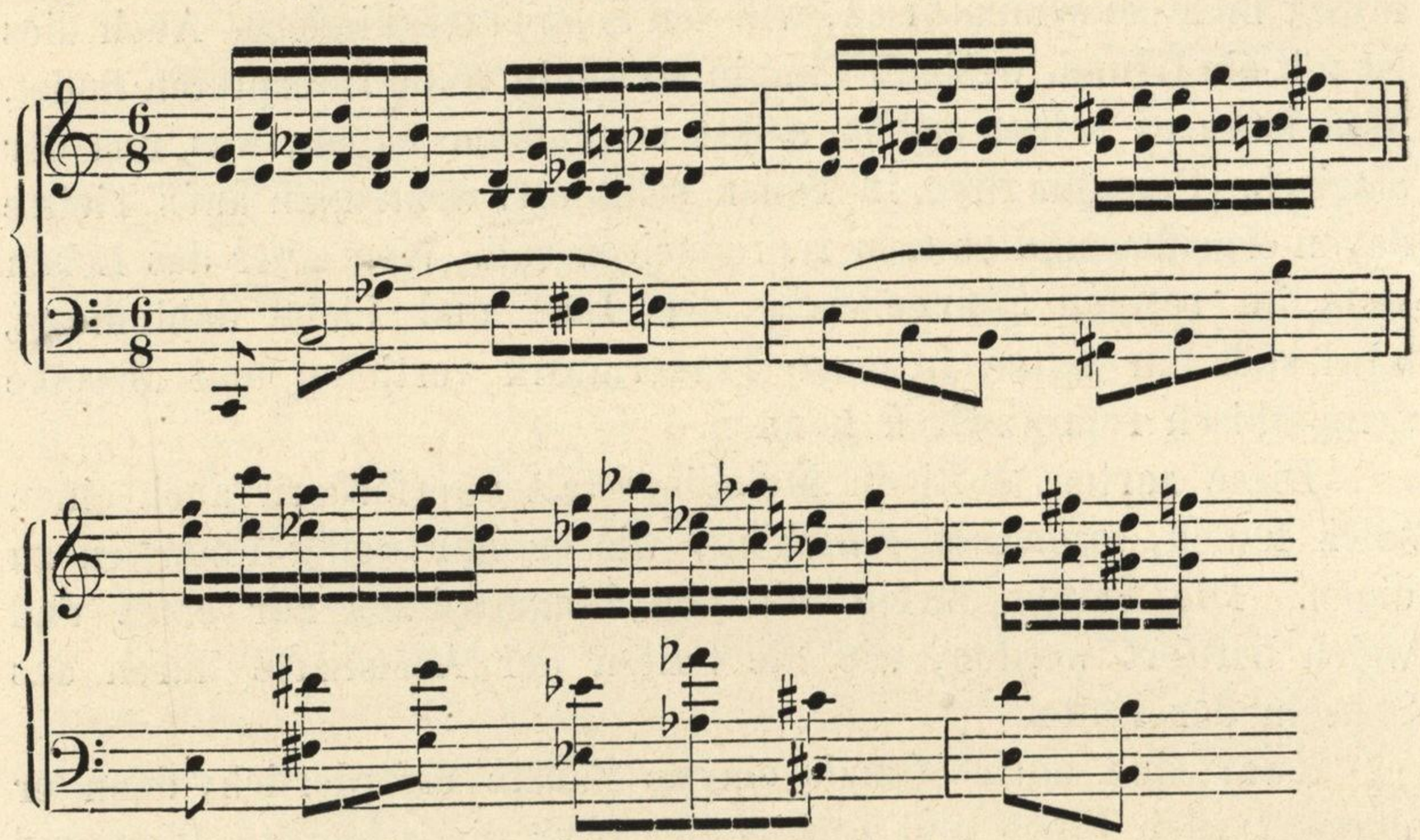
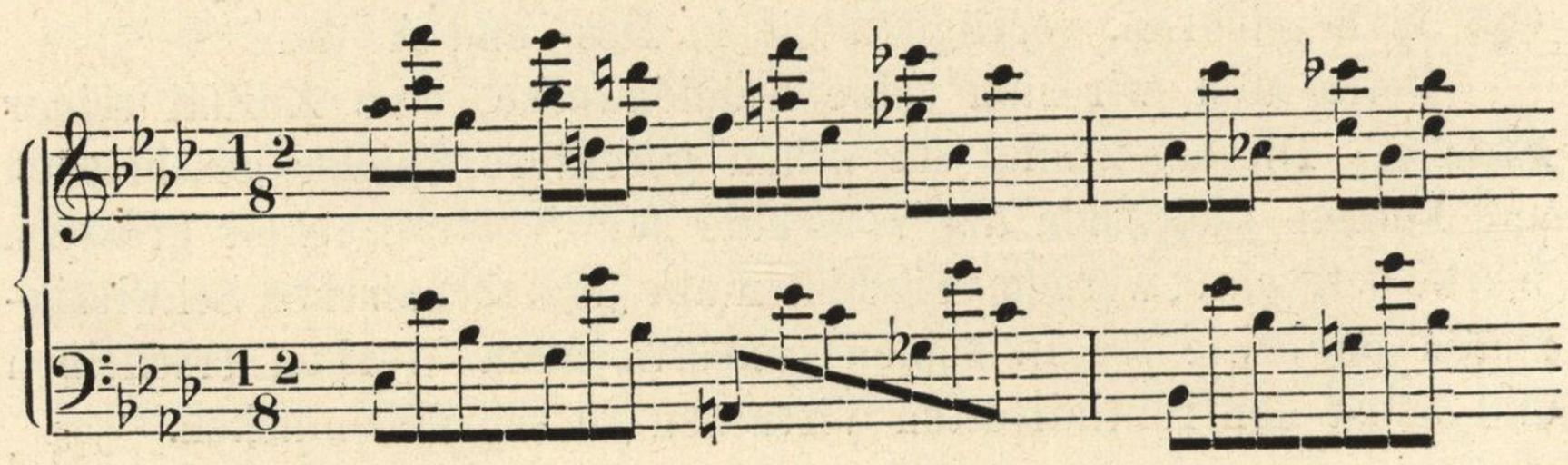
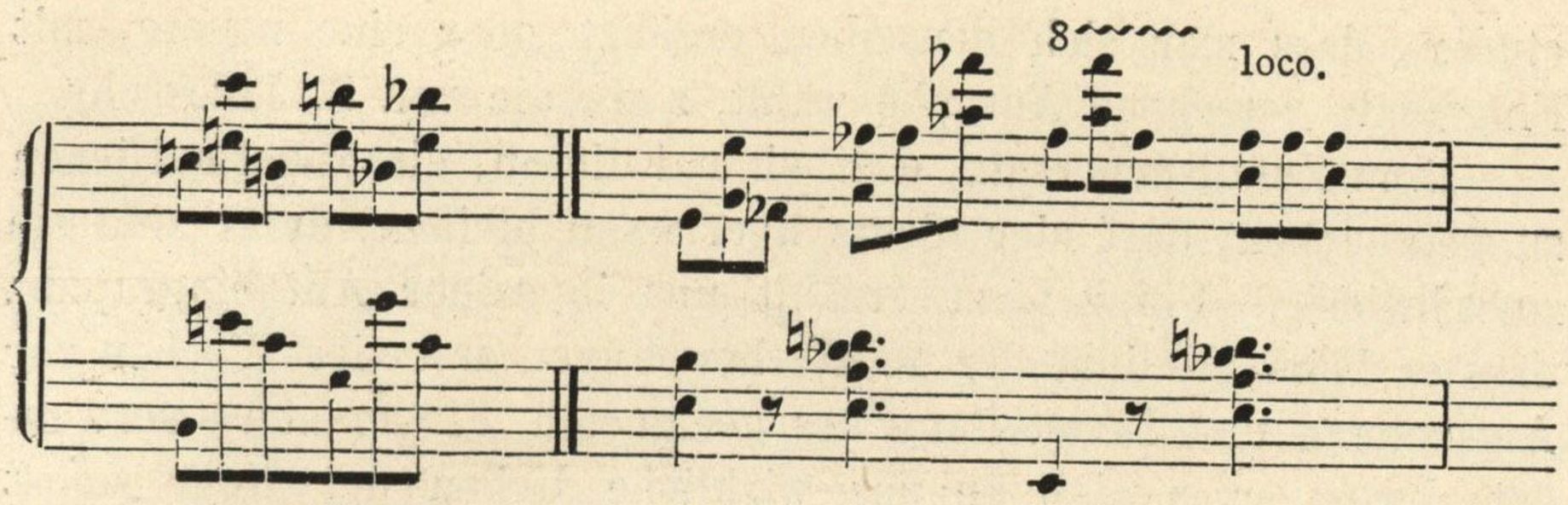
Diese zarten, duftigen Melodiegestalten erfordern auch einen solch feinen, sammtnen Anschlag, wie er nur wenig Pianisten zu eigen. Die Saiten dürfen mit den Fingerspitzen nur sanft und weich berührt werden, wie die Saiten der Aeolsharfe durch das Säuseln der Lüfte.

Zwar sind auch oftmals eherne Fäuste erforderlich, denn er donnert auch Fluch und Entrüstung über die schlechte Welt und gemeinen Menschen; aber Fortissimospieler finden sich häufiger unter den Pianisten als jene zarten Sammethändchen. Ja, es ist auch auf unseren neuern Instrumenten viel leichter, einen kräftigen Anschlag und einen wahren Donner zu erzeugen, als jenes leise zarte Lispeln der Aeolsharfen, das durch Säuseln der Lüfte erzeugt, auch nur ein sanftes Tongesäusel ist. Diese feine, zarte Tongebung ist bei keines Andern Werken so eines der wesentlichsten Erfordernisse, als bei der Mehrzahl der Chopin'schen. Zwar haben fast alle Tonwerke zart auszuführende Pianissimos, aber bei Chopin erscheinen sie häufiger und von längerer Dauer, sind auch so ätherischer Natur, dass ihre poetische Wirkung nur durch eine ganz exquise Ausführung erzielt wird.

Als die edelsten, schönsten Notturno's möchte ich Op. 27 und Op. 32 bezeichnen, vorzüglich die in Des- und As-dur.

Betrachten wir nun seine Studienwerke, eine Anzahl seiner Etuden. Dieselben sind für schon gereiftere Spieler geschrieben und können gleichsam als Vorschule zum Vortrag seiner grössern Werke betrachtet werden. Sie bieten alle jene technischen Schwierigkeiten dar, wie sie in seinen concertirenden Werken erscheinen und selbst den routinirtesten Virtuosen zu schaffen machen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Op. 10 finden wir z. B. jene in schnellem Tempo auszuführenden Reihen von Doppelgriffen der mannichfaltigsten Art; Terzen, Sexten, Quarten, Secunden etc. Diese verschiedenen Doppelgriffe folgen sich aber nicht stets sequenzenweise, sondern sind oft bunt durcheinander gemischt, was dann eben die Schwierigkeit vermehrt; z. B. in folgender Stelle im *Vivace:*

Wenn bei solch' schnell auszuführenden Doppelgriffen ein Ton so klar und deutlich wie der andere herauskommen soll, bedarf es der jahrelangen Uebung in dergleichen Stellen. Und derartige Passagen bevorzugt Chopin ganz besonders in seinen concertirenden Werken. Wer sich also hierin nicht die nöthige Routine erworben, darf sich schon aus rein technischen Gründen nicht an Chopin's Werke wagen. Dasselbe Opus bringt auch bedeutende Arpeggioexercitien, die ebenfalls des anhaltenden Studiums bedürfen, aber auch die beste Vorbildung für diese häufig erscheinenden Tongestalten abgeben. Dann erscheinen auch jene von ihm so häufig gebrauchten Figuren, wo nur einzelne Töne mit Doppelgriffen in schnellem Tempo wechseln, wie folgende:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Stellen im vorgeschriebenen *Vivace assai* zu spielen, d. h. rein und klar zu spielen, wird selbst bedeutenden Virtuosen erst nach anhaltenden Exercitien möglich sein. Ja, man wird denselben viele Monate des grössten Fleisses zu widmen haben.

Aus diesen kleinen Citaten ersieht man schon, welche praktisch-pädagogische Bedeutung diese Etuden hinsichtlich der Technik haben. Mehrere derselben besitzen aber auch so viel Poesie und Geistesgehalt, dass sie sich zum öffentlichen Vortrag eignen, wie No. 9 in Op. 10, No. 7 in Op. 25 u. a. Ja, die Cis-moll-Etude in Op. 25 ist eines der edelsten, werthvollsten Tongebilde; eine Elegie, in welcher ein unnennbares Seelenweinen, eine tiefschmerzliche Klage ertönt, die uns im Innersten erbeben, erzittern lässt. Dann ertönt jener Groll, jener schmerzliche Vorwurf an das Schicksal: „warum nur ich zum Leiden und Dulden ward geboren! Warum Liebe mich nur darum angelacht, um der Verzweiflung dann mich hinzugeben!“ — So redet diese Episode seines Seelenlebens in Tönen, wie es Worte nicht zu sagen vermögen.

Auch das vereinigte Auftreten ganz heterogener Rhythmen hat Chopin öfters eingeführt. Wir begegnen Etuden mit Triolenvierteln in der Begleitung und Achteltriolen in der Oberstimme, letztere dürfen aber nicht zu Sextolen umgewandelt werden; ebenso mit Sechszehnteltriolen in der Oberstimme und Sechzehnteln in der Begleitung. Wenn ohngeachtet des hohen praktischen Nutzens, welchen diese Etuden gewähren, sie dennoch weniger studirt werden als andere, so liegt das wohl nur daran, dass sie schon einen, wenn auch nur angehenden Virtuosen voraussetzen; sie sind eben nur für solche geschrieben, diese dürfen sie aber nicht unbenutzt lassen, am allerwenigsten, wenn sie Chopin's andere Werke vortragen wollen.

Der Fingersatz ist in den alten Originalausgaben leider nur an wenigen Stellen vereinzelt angegeben, also sehr ungenügend. Es ist aber durchaus erforderlich, hauptsächlich bei Doppelgriff-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

etuden, dass man sich denselben ergänzt oder eine neuere, mit Fingersatz versehene Ausgabe wählt, z. B. die von S. Jadassohn.

Dem Zufallsfingersatz, d. h. einmal diesen, ein andermal jenen zu gebrauchen, darf hier nichts überlassen bleiben, dafür sind sie zu schwierig. Franz Liszt erzählt uns in seiner Autobiographie, dass er beim Studium der Bach'schen Fugen erst vier Wochen zur Aufsuchung und Feststellung des geeigneten Fingersatzes verwendet, bevor er speciell an das wirkliche Ueben der Fuge selbst gegangen. Dasselbe ist auch bei vielen Chopin'schen Etuden durchaus erforderlich. Solchen geduldigen Mühen folgt natürlich auch herrlicher Lohn.

CHARAKTER DER SLAVISCHEN MUSIK UND POESIE.

Bekanntlich sind viele der slavischen Volkslieder, Tänze und andere Tonstücke in Moll gehalten; geht auch nicht das Ganze aus Moll, so doch sicherlich ein oder mehrere Theile. In Moll weinen und lachen, tanzen und trauern sie. Das erscheint uns als ein Widerspruch der Gefühlsäusserung, weil wir die Molltonarten meistens nur zum Ausdruck der Trauer, der Wehmuth, des Schmerzes verwenden, oder ausnahmsweise zu humoristischen Situationen, gelegentlich auch wohl zur komischen Persiflage. Heiterkeit, Freude und Lust können wir aber nur in Dur-Tonarten ausjubeln. Melodien in Moll, ja schon die Molldreiklänge an sich, ohne Melodik, erregen in uns meist nur Wehmuth und Trauer. Wodurch erklärt sich nun der Widerspruch, dass die slavischen und auch einige andere Völker, z. B. in den Donauprovinzen, viele Tänze und heitere, wenigstens heiter sein sollende Lieder in Moll haben, also nach Mollmusik tanzen und lustig sind?

Blicken wir zurück in die Geschichte dieser osteuropäischen Völker, so finden wir, dass sie, wie keine andere Nation, Jahrhunderte hindurch unsäglichen Drangsalen preisgegeben waren. An der Grenze zwischen Europa und Asien gelegen, wurden sie zur Zeit der Völkerwanderung von mongolischen, türkischen und anderen Horden furchtbar heimgesucht. Alle aus Asien nach Westen, sowie die wieder zum Osten zurückströmenden Völker nahmen ihre Heerstrasse über die slavischen Länder, wobei die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

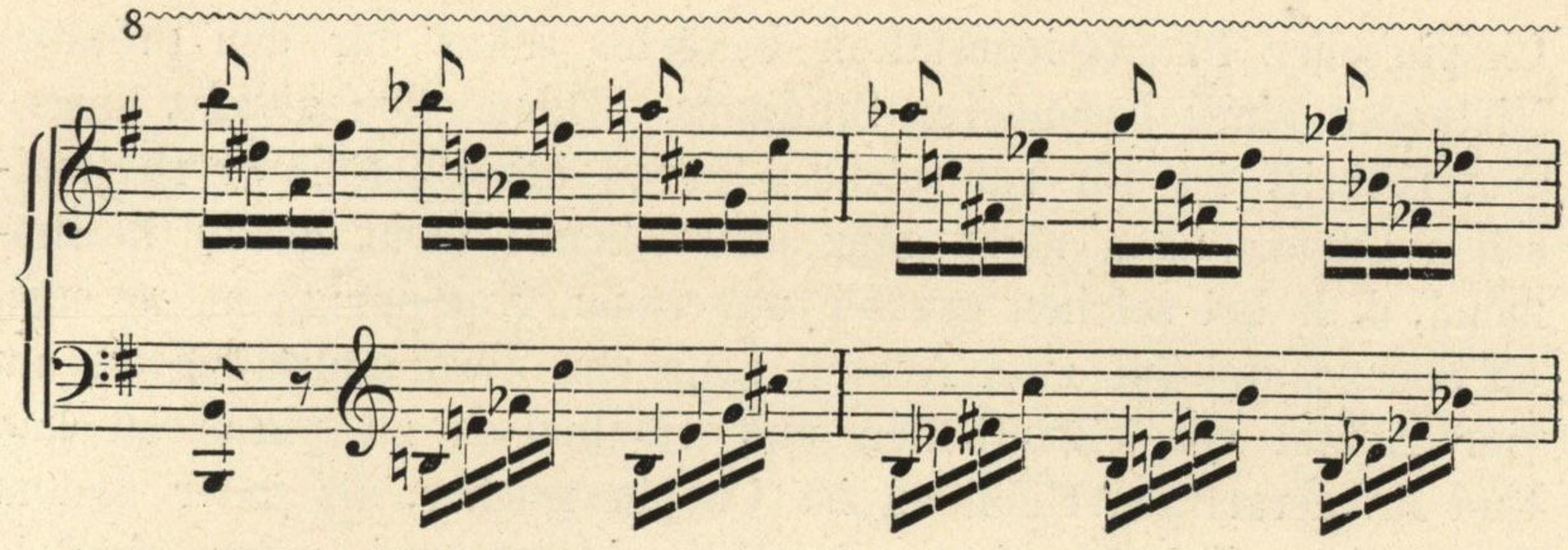
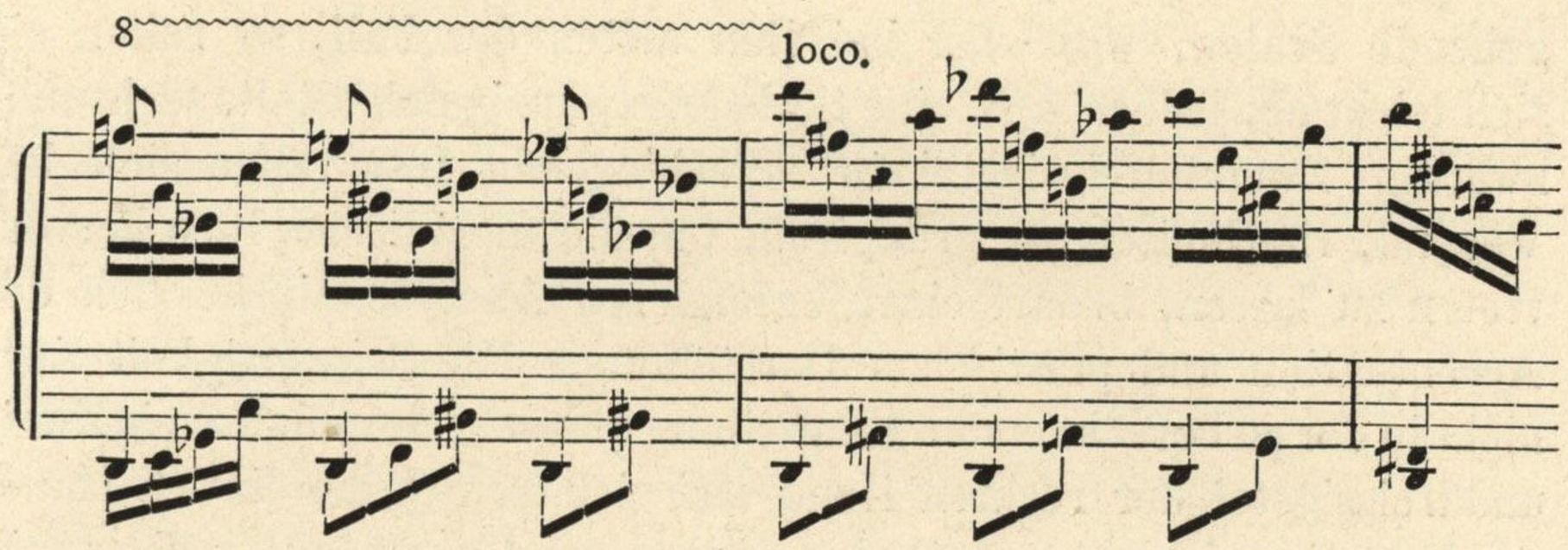
blutigsten, ja grausamsten Kampfesscenen gar nicht zu vermeiden waren und nur jammervolles Elend zur Folge hatten. Und erst, nachdem jene Kriegs- und Raubzüge beendet, liessen sich die staatlichen und socialen Zustände der slavischen Völker einigermaassen consolidiren. Dabei herrschten aber die unfreiesten Verhältnisse: die Bauern in Leibeigenschaft, der unbedeutend kleine Bürgerstand bettelarm, und selbst der Adel war unter der Despotie keinen Tag seines Lebens sicher. Diese weit über ein Jahrtausend währenden Drangsale, welche nicht etwa periodisch eintraten, sondern ständig waren, und erst in neuester Zeit gemildert wurden, mussten selbstverständlich deprimirend auf das Gemüthsleben wirken und dasselbe zur Melancholie stimmen. Und da es wissenschaftlich erwiesen, dass anhaltende tiefe Gemüthssituationen sich forterben, so erklärt sich's, dass die Melancholie gleichsam Erbgut der ganzen slavischen Nation werden musste. Der Bauer sowohl wie der höchste Edelmann ist melancholisch. Aus dieser Melancholie geht er in Lustigkeit, oft in bacchantische Lust über und versinkt dann ebenso wieder in jene dumpfe, brütende, gallige Gemüthsstimmung, die wir als Melancholie bezeichnen. Fast keiner Nation der Welt ist dieser Charakterzug in so hervorragender Weise eigenthümlich, als der slavischen. Und da sich das Seelenleben der Individuen, somit des ganzen Volks, durch Wort und Ton manifestirt und die Musik nur der treueste Ausdruck der Seelenstimmungen ist, so musste diese melancholische Stimmung selbstverständlich auch nur melancholische Molltonweisen erzeugen. Ein melancholischer Mensch vermag selbst in heiteren Situationen seinen Seelenschmerz nicht los zu werden. Er kann lachen, tanzen und springen, aber Alles nur mit dem nagenden Schmerz im Herzen. Bei aller Heiterkeit und fröhlichen Ereignissen sitzt dennoch stets der nagende Wurm in der Brust, der alle Lebensfreuden vergällt. So erklärt sich's, wie selbst zahlreiche Tanzweisen in Moll entstehen konnten; es erklärt sich, wie auch der in dieser Mollatmosphäre geborene und darin auferzogene Chopin die Mehrzahl seiner Werke in Moll schreiben konnte. Viele slavische Volksstämme machen überhaupt bei ihren Tänzen eine so bittere Leichenmiene, als ob sie ihr Liebstes soeben begraben hätten. Von Natur aus, also gleichsam von der Geburt an und durch herbe Lebensschicksale zur Melancholie determinirt, waren Chopin die Molltonarten die wahren Ausdrucksmittel seiner Seelenstimmung. Er componirte also ebenfalls zahlreiche Tänze in Moll; und wo er Dur-Tonarten gewählt, sind dieselben durch viele dissonirende Accorde, Vorhalte und Mo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dulationen nach Moll so getrübt, dass wir keine rein freudige Stimmung, keine ungetrübte Heiterkeit daraus vernehmen. In seinen Walzern, Mazurkas und Polonaisen sehen wir immer nur einen tanzenden Jüngling mit dem nagenden Schmerz im Busen, der ihm das Herz brechen will. Er singt, jubelt und tanzt, um dann die Nacht hindurch zu weinen.

DAS E-MOLL-CONCERT.

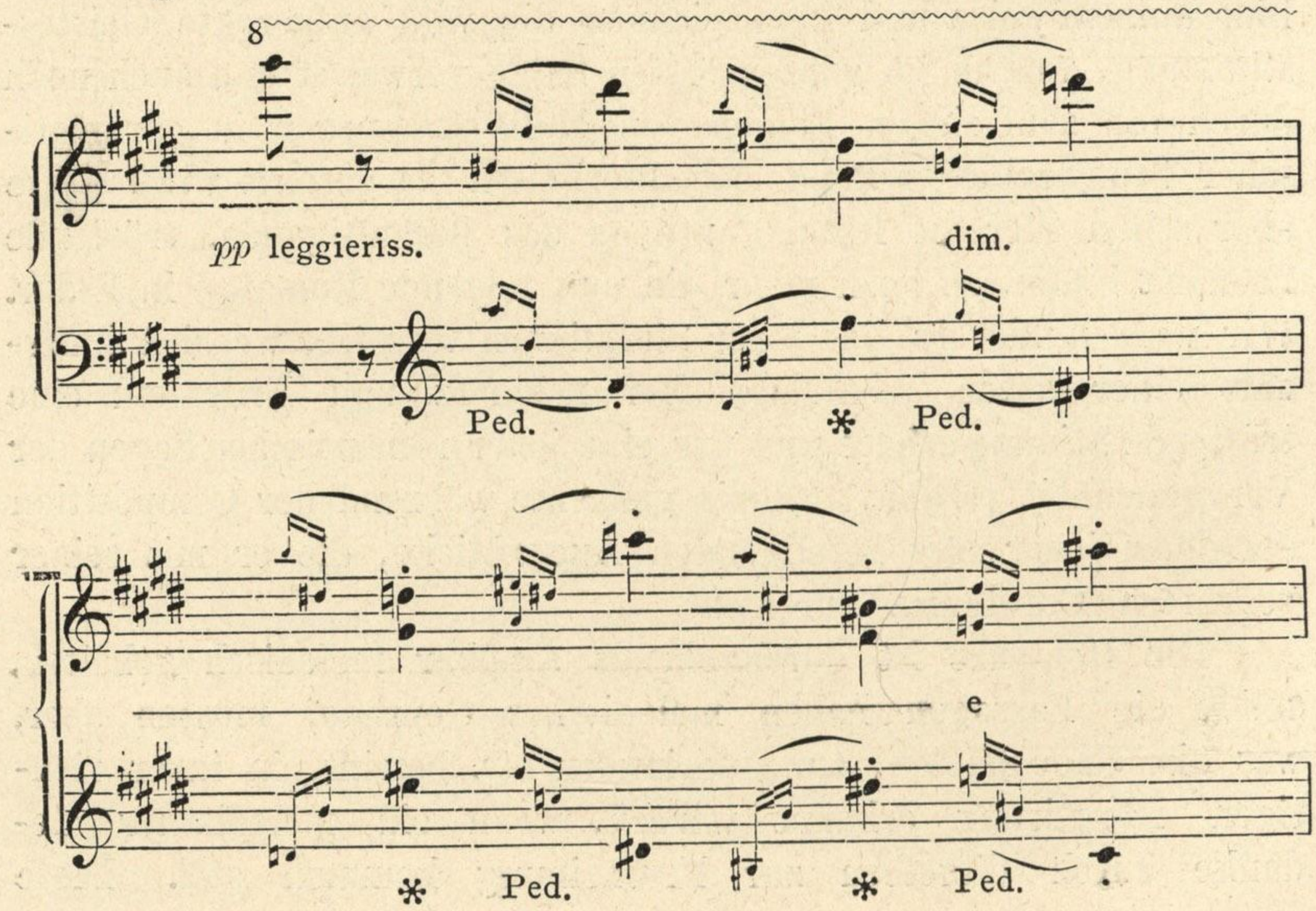
Gehen wir nun zu einem seiner grösseren Werke, zu dem E-moll-Concert Op. 11. Es wird jetzt sehr oft gespielt und erlangt selbst bei minder guten Chopinspielern den Beifall des Publikums. Es hat also, wie man zu sagen pflegt, gewisse populäre Eigenschaften, ansprechende Melodik und Klarheit in der Formgestaltung, wodurch es selbst bei weniger gelungenem Vortrag gefällt. Die etwas zu lange Einleitung, sie nimmt im Clavierauszug schon über zwei Folioseiten ein, ist für Viele unbequem, denn sie wissen nicht, was sie während derselben beginnen sollen. Sitzen wie eine Statue, ist lästig, Räuspern und im Saale herumblicken, nicht wohlanständig; also andächtig zuhören ist hier die Rolle des Concertisten, wie des Publikums. Mit ernsten, wuchtvollen Schritten beginnt das *Allegro risoluto*, als ginge es entschlossen zum blutigen Todeskampf. Die im ganzen Orchester in Viertelnoten einhergehenden verminderten Septimenaccorde klingen wie Keulschläge der alten Krieger. Inzwischen ertönen sanft klagende Melodien, wie das Weinen und Klagen der Frauen, die aber gar bald unter neuem Kampfeslärm wieder verstummen. Damit soll nicht strict gesagt sein, dass der Autor wirklich eine Schlacht durch Töne habe schildern wollen. So buchstäbliches Auslegen ist bei der Unbestimmtheit der Tonsprache nicht gut möglich. Aber gekämpft und gestritten wird in und mit Tönen, mit Accorden und Rhythmen; der ganze erste Satz bewegt sich in einer wild aufgeregten Stimmung, welche nur momentan durch jene besänftigende schöne E-dur-Cantilene etwas beruhigt wird, aber gar bald aufs Neue lostobt. Dabei erscheinen die merkwürdigsten Harmoniefolgen, unter anderen eine ganz eigenthümliche Orgelpunktgestaltung auf H mit einer in halben Tönen abwärtsgehenden Kette von Septimenaccorden, die ich hier citire:

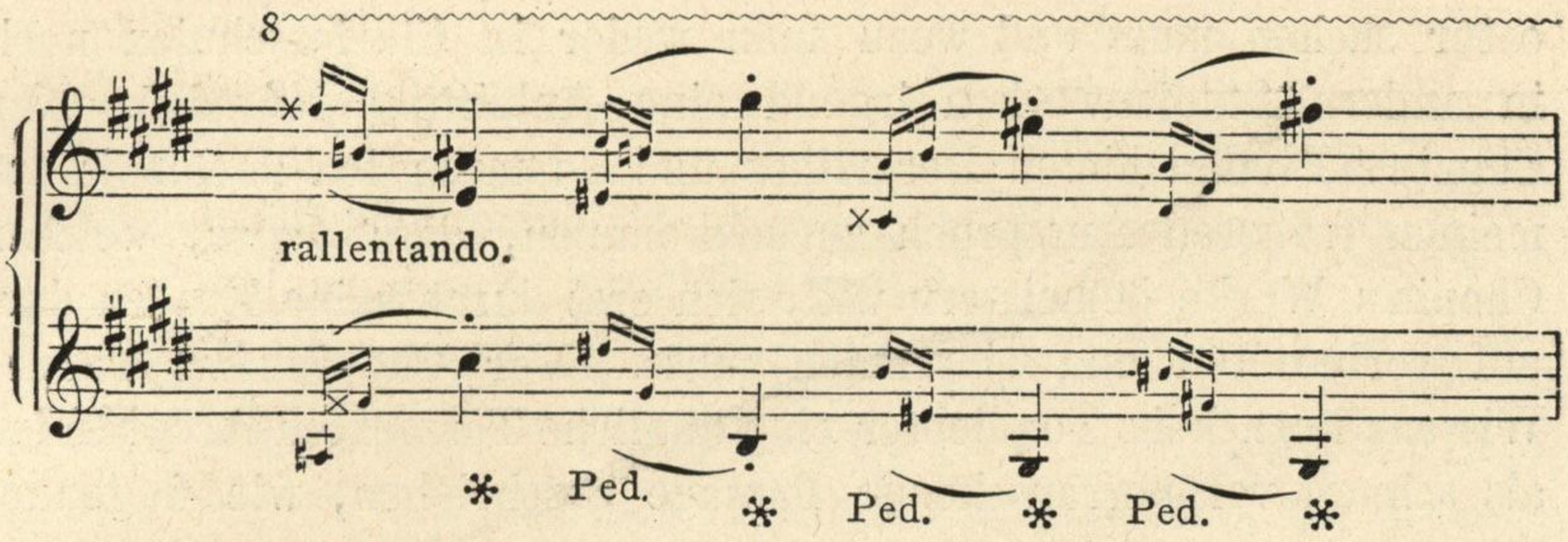
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die grellen Dissonanzen etwa durch modificirten Anschlag mildern zu wollen, ist hierbei nicht wohlgethan; im Gegentheil, sie müssen scharf und schneidend hervorgehoben werden, aber schnell vorüberrauschen. Ebenso scharf accentuirt müssen die rasch vorübergaloppirenden verminderten Septimenaccorde, gleichsam wie Dolchstösse hervorgestossen werden. Dieselben folgen hier dutzendweise und kennzeichnen die wild aufgeregte Geistesstimmung, welche im ganzen ersten Satze vorwaltet und auch noch durch die zahlreichen Folgen von Mollsextaccorden in chromatischer Stufenreihe treffend charakteristisch dargestellt wird. Wie aber schon hier die E-dur-Cantilene das besänftigende, tröstende Element bildet, so noch mehr die nun folgende Romanze in E-dur. Wir werden hier in eine jener Situationen versetzt, wo sich innerhalb einer leisen Wehklage über Schmerz und Erdenleid eine tröstende Stimme erhebt und uns eine jener romantischen Sagen der Vergangenheit erzählt. Chopin gedachte während der Composition derselben jener süss beseligenden Augenblicke, die er mit seiner verehrten Constantia durchlebt.

Die Romanze ist durchgehends sangbar melodisch gehalten, selbst die Passagen haben melodisches Gepräge, müssen aber, was die Undecimolen, Quartdecimolen etc. betrifft, in ihrer richtigen Phrasirung erkannt werden, wenn ein melodischer Gedanke durch dieselben zur Erscheinung kommen soll. Diese

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chopin'schen Phantasiegestalten bedürfen selbst für den grössten Virtuosen eines besonderen Studiums. Denn offen gesagt, unsere Notenschrift ist für zahlreiche Figuren bezüglich ihrer rhythmischen Gestaltungen nicht ganz ausreichend, nicht genau bestimmend, d. h. bei solchen grossen ungeraden Notengruppen, wo man elf Sechzehntel auf zwei Achtel, neunzehn Zweiunddreissigstel auf vier Achtel etc. einzutheilen und rhythmisch zu phrasiren hat. Und an derartigen Gebilden ist Chopin reicher, als jeder andere Componist. Repräsentiren dieselben blosse auf- oder abwärts gehende Scalen, was aber bei ihm selten der Fall, so rollen sie sich leicht ab, jedoch z. B. eine Sechsundzwanzigstelgestalt, sechsundzwanzig Zweiundreissigstel in verschiedenen Intervallen sich bewegend, rhythmisch zu gruppiren, um die melodische Idee hervortreten zu lassen, bedarf einer besonderen Analyse hinsichtlich der Accentuation und plastischen Darstellung. Die Schwierigkeit liegt nicht in der zu berechnenden Eintheilung dieser sechsundzwanzig Zweiunddreissigstel der rechten Hand auf vier Achtel der linken Hand, sondern wie schon gesagt, in der richtigen Gruppirung, Phrasirung und Interpunktion dieser grossen Notenzahl. Der Spieler hat so lange zu suchen, bis sich der richtige Gedanke plastisch herausstellt, oder vielmehr die Figur zur melodischen Idee geworden ist.

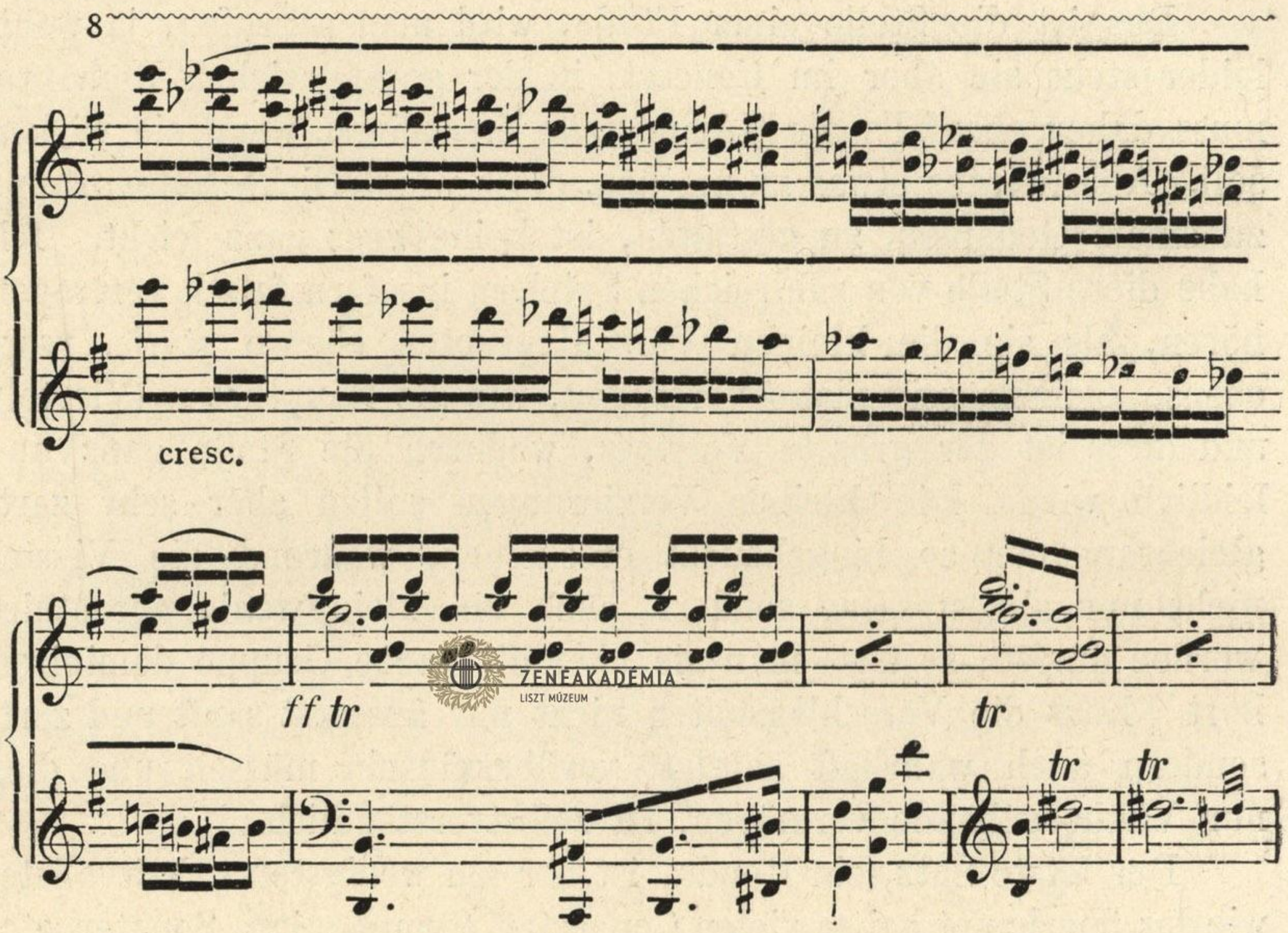
Die Romanze enthält auch eine eigenthümliche Stelle, die man selten gut, aber oft als widerliches Zerrbild ausführen hört; nämlich folgende:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Das ist die Stelle einer Etude, wird man ausrufen, ja wohl! leider steht sie aber im Concert, in der gesangreichen Romanze, muss daher ebenfalls als Gesangstelle erscheinen, wenn sie wirken soll. Aber daraus etwas zu machen, diese wunderliche Notengruppe zu einem Gedanken zu gestalten, ist keineswegs ganz leicht. Ich habe diese Stelle von zahlreichen Spielern insofern falsch vortragen hören, als sie die kleinen Vorschlagsnoten ebenso stark, resp. ebenso gleichmässig piano vortrugen, wie die Hauptnoten (Viertel), und diess ist der grösste Verstoss, wodurch die Stelle ganz unleidlich wird. Die kleinen Verzierungen sollen aber sehr zart, gleichsam nur so hingehaucht erscheinen, während die Viertel nicht nur abgestossen, sondern auch ein klein wenig accentuirt werden dürfen, so dass man sie über die ganze Gruppe dominiren hört. Dass die Vorschlagsnoten nicht nur äusserst sanft und zart, sondern auch wahrhaft aalglatt vorübersäuseln müssen und dies nur Virtuosenhände vermögen, ist selbstverständlich.

Der letzte Satz, ein Rondo, ist der am wenigsten gehaltvollste, wie das überhaupt bei so vielen Concerten, Symphonien, Sonaten etc. der Fall. Jedoch brillant ausgeführt, wird er schon eine Wirkung erzielen und am Schlusse auch die Hände in Bewegung setzen. Das Hauptthema ist mit seinen öfteren Wiederholungen gut in das Ganze verwebt, erscheint einige Male recht überraschend, pikant, während dagegen das zweite Thema nachsteht und durch seine Octavenführung an das gleiche in Hummel's A-dur-Rondo erinnert. Im Ganzen betrachtet, nimmt das Werk unter den Clavierconcerten eine ehrenvolle Stelle ein. In der Melodik, Harmonik und Rhythmik dominirt zwar noch der slavische Charakter mit seiner Gefühlsweise, jedoch nicht mehr so ganz exclusiv national, wie in den vorhergehenden Werken. Es bietet zwar nicht riesige Schwierigkeiten zu überwinden, wohl aber die echt Chopin'schen Schwierigkeiten: seine verzwickten Vielgriffe und häkeligen Passagen, bei denen man oft lange nach der richtigen Appli-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

catur suchen muss und wozu man weder in Clavierschulen noch in andern Studienwerken irgend eine Anleitung gefunden. Nur Chopin's Etuden bieten Derartiges und so muss ich nochmals auf meinen früheren Ausspruch zurückkommen, dass Jeder, welcher Chopin's Werke bemeistern will, sich erst durch seine Etuden darauf vorbereiten und einschulen muss. Vor Chopin hat meines Wissens noch kein Tondichter eine ähnliche Terzsexten-Accordfolge als schnell vorüberrauschende Passage geschrieben, wie folgende:

Hier ist eine dreifache chromatische Scala im schnellen Allegrotempo auszuführen. Wenn dieselbe nicht alabasterglatt, gleichsam wie Glissando herunterrauscht, so erzielt sie keine Wirkung. Hier muss erst die rechte Hand allein dressirt werden, denn die Ausführung derselben ist durch den fortwährenden Wechsel mit Ober- und Untertasten so erschwert, dass nur monatelanges Studium mit ausgesuchter Applicatur die erforderliche Routine gewähren kann. Dergleichen auf- und abwärts gehende Terzsext-Accordfolgen erscheinen noch öfters in schnellem Tempo. Wer also darin nicht schon jahrelange Studien gemacht, darf sich nicht daran wagen. Es sind aber auch die Hauptschwierigkeiten, mit den übrigen wird man leichter fertig. Ein jugendliches Sprühfeuer der Begeisterung wird dann über Vieles hinweghelfen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CHOPIN'S OPUS 13, 14 UND OPUS 16
ALS
CHARAKTERISTISCHER AUSDRUCK ECHT POLNISCHER NATIONALMUSIK.

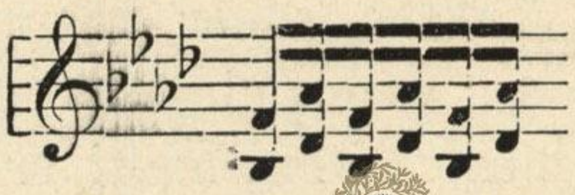
Von echt polnischem Nationalgepräge sind Op. 13 und 14, ersteres eine Fantasie über polnische Weisen, letzteres ein Krakowiak — ein Concertrondo. Hier erscheint so recht die slavisch-polnische Subjectivität in wahrhaft eigensinniger Tonverkörperung. Das Largo von Op. 13 hat zwar eine etwas allgemeinere Physiognomie, aber die darauf folgende Arie und das polnische Lied nebst Varianten (nicht Variationen) sind, einige Passagen abgerechnet, echt slavische Ausdrucksweisen. Und Op. 14 kann man als exclusiv polnisch-national bezeichnen. Dies mag der Grund sein, weshalb beide Stücke gar nicht in unseren Concertsälen gehört werden, obgleich deren Passagenwerk nicht so enorm schwierig ist. Diese eigenthümliche Tonsprache will noch immer nicht zu deutschen Herzen reden. Sie kommt uns fremd vor. Und die oftmaligen Wiederholungen eines Taktes, einer Figur, will uns überflüssig dünken, besonders dann, wenn dieselbe nicht durch verschiedene Ausdrucksmodificationen mannichfaltiger erscheint, sondern fast gleichmässig abgespielt wird.

Frägt man nun, wie, auf welche Art und Weise sich diese specifisch polnische Nationalität als slavischer Charakterzug in Tönen ausprägt? so ist es allerdings nicht leicht, das Unsagbare der Tonsprache durch eine klare Begriffsdefinition darzulegen. Man muss diese, wie überhaupt alle Musik, selbst hören, um wahrzunehmen, wess Charakters sie sei. Jedoch lassen sich einige Merkmale und ganz besonders hervorstechende Charakterzüge auch mit Worten angeben. Sie kennzeichnen sich in den drei Hauptelementen der Tonkunst: in der Melodik, Harmonik und Rhythmik.

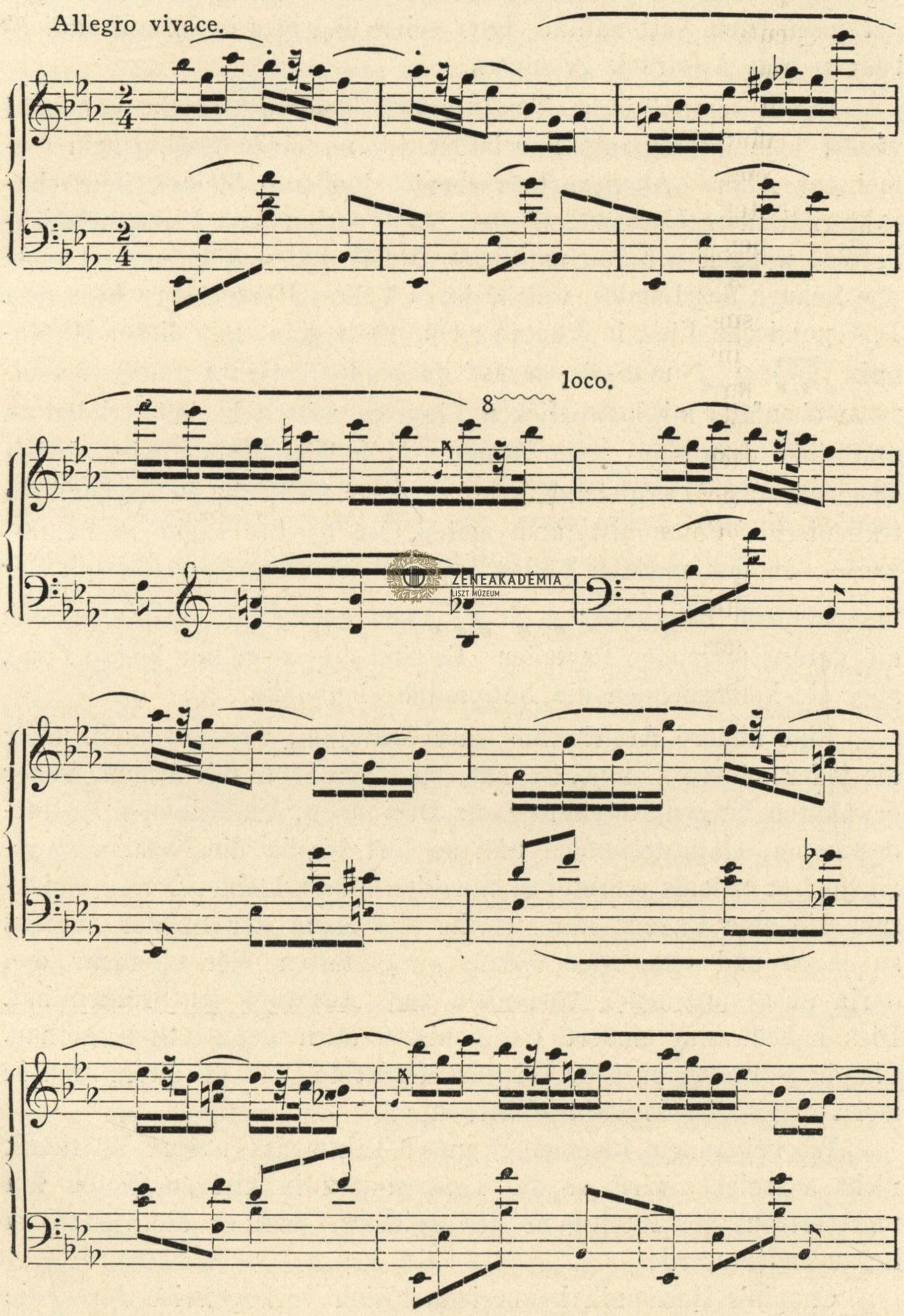
Betrachten wir zuerst die Chopin'sche Melodik etwas näher, so finden wir sowohl in den Cantilenen wie in den Passagen zahlreiche eigenthümliche melodische Bewegungen, wie sie Deutsche, Italiener und Franzosen nur äusserst selten und dann nur schnell und vorübergehend bringen, während sie bei Chopin das vorherrschende Element bilden. Diese kennzeichnen sich ganz besonders durch derartige Intervallenschritte, vor denen unsere Compositionsschüler sogar gewarnt werden. Da erblicken wir zahlreiche übergrosse Secunden, kleine Quarten, verminderte Terzen, übermässige Quarten, übermässige Quinten, verminderte Septimen, grosse und kleine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nonen nebst einem Heer von Decimen-, Duodecimen- und noch grösseren Intervallensprüngen. Dabei ergeht sich seine Melodik sehr oft in den merkwürdigsten Kreuz- und Quersprüngen, wie sie andere Tondichter nur äusserst selten schreiben. Ja, diese häufigen, unsteten Kreuz- und Quersprünge in allen ungewöhnlichen Intervallenschritten erinnern auch an einen gewissen Charakterzug seiner ritterlichen Nation: an die zum Sprüchwort gewordene polnische Unbeständigkeit. Es darf uns das nicht auffällig erscheinen, denn wir wissen, dass Dichter und Componisten das Seelenleben ihrer Nation mit allen Eigenthümlichkeiten, Vorzügen und Schwächen in ihren Werken zur Darstellung bringen. Denn die Kunstproducte repräsentiren ja nur das objectiv gewordene Ideenleben und den Charakter des Volks. Demzufolge dürfen wir uns auch nicht wundern, wenn wir in Chopin's Werken zuweilen einigen polnischen Schrullen und eigensinnigen Launen nebst der slavischen Melancholie begegnen. Diese polnischen Schrullen, so z. B. die Begleitungsfiguren in falschen Quinten in dem ersten Notturno Op. 15, wo die rechte Hand folgende und noch andere Quinten-

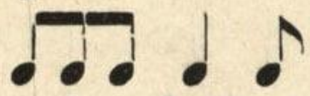
parallelen ein paar Dutzend Mal wiederholt, diese Schattenseiten seiner Muse sind es auch, welche auf Viele so abstossend wirken, dass sie sich nicht damit befreunden können.

Eine andere Eigenthümlichkeit der Chopin'schen Melodik wird durch seine eigenthümliche Rhythmik erzeugt, oder vielmehr Beides erzeugt und bedingt sich gegenseitig. Der hervorstechendste Charakterzug dieser Rhythmik besteht in der von der abendländischen Musik so sehr abweichenden Beweglichkeit derselben. Während die Mehrzahl unserer Cantilenen, Passagen, überhaupt fast die gesammte Melodik aus der Ruhe in die Bewegung, von der langsamen Bewegung in die schnellere übergeht, verhält sich's bei Chopin, d. h. in seinen specifisch polnisch gehaltenen Stücken sehr oft gerade umgekehrt, also ähnlich der orientalischen Musik. In der deutschen Melodik entfalten sich meistens aus Vierteln Achtel, Sechszehntel etc.; bei Chopin stürzen öfters ein Dutzend schnelle Passagen plötzlich in Erstarrung — in halbe oder ganze Noten. Es gemahnt uns dies an die wilden Tänze der Schamanen und anderer Volksstämme, die aus den wildesten Sprüngen und lebhaftesten Drehbewegungen plötzlich in apathische Ruhe versinken und dann ebenso plötzlich wieder losstürmen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ausser diesem charakteristischen Hauptunterschied der Rhythmik, welcher Jedermann ersichtlich, sind auch noch eine grosse Anzahl weniger definirbare bemerklich, die ebenso vielen Chopin'schen Werken ein eigenthümliches Nationalgepräge verleihen. Man betrachte nur folgenden Anfang des Rondo Op. 16:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In einer deutschen Tondichtung dürfte eine solch' verzwickte Tonwendung und Rhythmik schwerlich zu finden sein; und wo dergleichen mit ähnlichen Gestalten auftauchen, ist sicherlich ausländischer Einfluss mitwirkend gewesen.

Uebrigens soll hier keineswegs strict gesagt werden, als ob die angedeuteten charakteristischen Merkmale nur ausschliesslich der polnischen Nationalität eigen seien und blos in ihren Tondichtungen zum Ausdruck gelangten.

Die kosmopolitische Tendenz der Tonkunst macht gar bald wieder jede interessante Specialität irgend einer Nation zum Gemeingut Aller. Aber vorherrschend sind und bleiben jene charakteristischen Unterschiede — jene nationalen Eigenthümlichkeiten, wonach wir von nationaler Musik reden können — nur in den Söhnen des Landes, welche ihres Volkes Herzenssprache reden. Das polnische Lied in Chopin's Op. 13 beginnt mit dieser Rhythmik und die darauf folgende Variante fängt demzufolge ebenfalls mit beweglichen Figuren, mit Sechzehnteltriolen an und sinkt daraus in zur Ruhe. Aehnliche Stellen wiederholen sich sehr oft. Dergleichen schreibt zwar auch ein Deutscher, ein italienischer Componist, aber selten, ich möchte sagen ausnahmsweise. In den meisten Fällen beginnt der Deutsche eher mit der umgekehrten Rhythmik: und derzufolge entspinnen sich die daraus folgenden Passagen. Es sind dies zwar nur kleine Züge, aber sie kennzeichnen die Nationalphysiognomie.

Eine andere Art rhythmischer Gestalten, welche Chopin mehr als jeder andere Componist hat, sind jene von mir schon früher erwähnten langen Notengruppen: Decimolen, Undecimolen, Quartdecimolen, Quintdecimolen und so fort bis in die Neunundzwanzigstel; ja oftmals schreibt er nur eine Masse kleiner Noten gleichsam wie eine Cadenz hin, welche sich dann der Spieler zurecht zu legen und eine Idee daraus zu gestalten oder vielmehr den darin ausgesprochenen Gedanken zum Ausdruck zu bringen hat. Dies haben zwar andere Componisten auch gelegentlich gethan. Chopin war aber meines Wissens der erste, der es öfters und in meist originalen Figuren vollbrachte.

Wo bei seinem Ideengange unser Taktmaass, unsere Rhythmik nicht ausreicht, wirft er die Tongestalten in kleinen Noten hin und vertraut der Intelligenz des Spielers, dass er die Gedanken herausfinden werde.

Chopin's Harmonik kennzeichnet sich vorzugsweise durch die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

öfters erscheinende Chromatik und Enharmonik, durch zahlreiche chromatische und enharmonische Modulationen, sowie durch lange chromatische Accordfolgen. Zwar haben auch hierin Spohr und Schumann das Menschenmögliche geleistet, aber Chopin war der erste Claviercomponist, der dieselbe vorzugsweise cultivirte. Auch sind seine chromatischen Harmoniefolgen, wie z. B. die oben citirte Mollterzsext-Accordfolge, sowie dessen enharmonische Modulationen sehr verschieden von denen unserer deutschen Meister. Es herrscht in denselben mehr Ungebundenheit, oftmals eine wahrhaft naturalistische Freiheit, die gewisse Modulationsordnungen nicht im Geringsten respectirt. Unsere Anordnung der Themata auf Tonika, Dominante und Paralleltonart findet sich bei Chopin selten, fast nur ausnahmsweise, während sie bei Deutschen, Italienern und Franzosen gleichsam als Norm, als ein Naturgesetz gilt, und die allerdings heute öfters erfolgenden Abweichungen nur zu den Ausnahmen gestellt werden. Dass dabei gelegentlich auch einige uns weniger schön klingende Accordfolgen mitunterlaufen, kann man sich denken. Jedoch passirt dies nicht so häufig, wie bei so manchen jüngeren Componisten der Neuzeit, die aus prickelnder Originalitätssucht zuweilen die unsinnigsten Accordcombinationen machen und Töne zusammenstellen, welche Ratten und Mäuse vertreiben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chopin ist kein Verächter der Dissonanzen, im Gegentheil, er bringt sie fast zu häufig; aber es sind meistens Toncombinationen, die mit einander in accordlicher Beziehung stehen und keinen logischen Widerspruch bilden.

So gross nun auch Chopin's Freiheiten in der Harmonik sind und er in dieser Hinsicht sich nicht an die früher aufgestellten Modulationsgesetze bindet, so waltet dennoch in den meisten seiner Werke eine Klarheit in allen diesen weitgehenden Modulationen, als ob er nur mit den einfachsten tonischen Accordfolgen wechselte. Diese Klarheit der Harmonik wird auch noch durch die Symmetrie seines Satz- und Periodenbaues erhöht, über die ich noch einige Worte sagen muss.

Obgleich ihm unsere Taktordnung oftmals zu beschränkend, zu eng ist, sodass er die Passagen zuweilen nur in kleinen Noten, gleichsam als Cadenz hinzeichnet, hält er sich doch hinsichtlich des Satz- und Periodenbaues vorherrschend an die gerade Taktzahl, fügt 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8 Takte zusammen und gestaltet selbst die Mehrzahl der gangförmigen Ueberleitungssätze nach diesem Schema. Seine modulatorischen Gänge sind also

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

meistens satzartig, übersichtlich construirt, ganz wie bei Haydn, Mozart und Beethoven. Die Themata erscheinen stets in Periodenform, überhaupt sind fast alle melodischen Gedanken und selbst die Passagen so gruppirt, dass man sie als kleinere und grössere Satzglieder zu unterscheiden vermag.

Bekanntlich haben neuere Componisten, ja schon R. Schumann, diese rhythmische und periodische Formalistik weniger respectirt und nicht alle Gedanken und Ideen in Satz- und Periodenform ausgesprochen. In vielen ihrer Werke fliessen die Tongestalten lange ununterbrochen dahin, wie die Meereswellen. Es ist ein fortlaufender Tonstrom, ohne rhythmische Abschnitte, ohne Cäsuren. Und nach solchen seitenlangen Tonströmen folgt endlich einmal ein kleiner Satz, eine kleine Periode, welche aber gar bald durch neue Ströme wieder beseitigt wird.

Nun lässt sich nicht läugnen, dass auch hierdurch Vorzügliches geschaffen, ja, dass dieses fortlaufende Streben, Ringen und Kämpfen, dieses rastlose Weiterwandern unserm rastlos weiterstrebenden Zeitgeiste entspricht, also Ausdruck und Manifestation des geistigen Lebens der Gegenwart ist. Aber auch der Geist der Neuzeit will nicht stets wie der ewige Jude auf ewiger Wanderung sein, auch nicht wie der fliegende Holländer ewig auf dem Ocean segeln, sondern sehnt sich nach langem Umhersegeln, nach Kämpfen und Ringen zum Hafen der Ruhe und des Friedens. So auch in der Tonkunst. Auch hierin können wir uns nicht fortwährend von einer Meereswoge zur andern tragen und so oft durch alle Tonarten jagen lassen. Auch hier müssen wir oft rufen: verweile, du bist so schön! — Leider ist hierin mancher junge Componist zu weit gegangen und in eine Formlosigkeit gerathen, die seine Producte unverständlich, ungeniessbar macht. Da wogt Alles vorüber wie ein wilder Bergstrom; von symmetrischer Ordnung, von Satz und Periode selten eine Spur! Und dabei glauben die Herren noch in ihrem Wahne, originell zu sein. Als ob die Originalität in der Formlosigkeit liege! Seit Homer und den griechischen Tragödiendichtern, also seit beinahe dreitausend Jahren hat der ästhetische Grundsatz gegolten: dass der Geistesgehalt eines Kunstwerks auch in adäquater, schöner Form erscheinen müsse, und dass nur die höhere Vollendung und Uebereinstimmung in Form und Inhalt die Meisterschaft verleihe. Und heutzutage, wo man dem unbedeutendsten Hausgeräth eine hübsche Form giebt, wagen es der ästhetischen Bildung entfremdete Musiker Stücke zu schreiben, die nichts anderes als ein formloses Tongemisch sind, wo ein

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gedanke, eine Phrase die andere verdrängt und nicht die geringste organische Ideenentfaltung und symmetrische Gruppirung von Sätzen, Gängen und Perioden zu finden sind. Von dieser Schwäche ist Chopin vollständig frei. Alle seine Gedanken und Ideen gliedern sich zu Sätzen, Perioden und Ueberleitungsgängen, wobei sogar in den meisten Fällen die gerade Taktzahl vorwaltet.

DAS F-MOLL-CONCERT.

Betrachten wir jetzt eines seiner wichtigsten Werke, das F-moll-Concert Op. 21. Wiederum mit einer sehr langen Einleitung des Orchesters beginnend, wie das E-moll-Concert, enthält dieselbe sämmtliche Motive des ersten Satzes. Es herrscht aber durchgehends eine solch lugubre Stimmung, dass nur selten ein Sonnenblick der Freude durch düstere Wolken erscheint. Mit leiser Klage beginnend, gleichsam wie ein schmerzlicher Vorwurf an das Schicksal gerichtet, ertönt das Orchester und ermannt sich im fünften, sechsten und siebenten Takte zu lautem Schmerzensschrei, versinkt aber bald wieder in sanftes Weinen, das sich abermals zu weithin tönenden Schmerzenslauten steigert, die jetzt heftiger, leidenschaftlicher erschallen und wie Verzweiflung hoffnungsloser Seelen erscheinen. Aber die Kraft des Emporringens ist nicht stark genug, um den Kampf mit feindlichen Mächten aufzunehmen. Nach jedem momentanen Aufschwung, nach jedem Schmerzensschrei erfolgt ein Ermatten, ein Zurücksinken in stilles, sanft klagendes Leid. Jener jugendliche Kampfesmuth, wie er sich im E-moll-Concert manifestirt, der den Fehdehandschuh aufnimmt und sich im wilden Weltgetümmel ein Plätzchen der Freude erobert, ist hier nicht mehr zu finden. Nur Erinnerung an geahnte Himmelsseligkeit, dann leise Wehmuth, sanfte Klage, schmerzlicher Aufschrei und — traurige Resignation, das ist die dominirende Stimmung im F-moll-Concert. Mir ertönen bei dieser Trauermusik stets die Worte des Dichters: „Auch ich ward in Arkadien geboren, auch mir hat die Natur an meiner Wiege Freude zugeschworen, doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur.“ Ja nur Thränen sind es, die er in Tönen ausweint, welche unser Innerstes erbeben machen. Die letzten Takte der Einleitung verhallen gleich-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

meistens satzartig, übersichtlich construirt, ganz wie bei Haydn, Mozart und Beethoven. Die Themata erscheinen stets in Periodenform, überhaupt sind fast alle melodischen Gedanken und selbst die Passagen so gruppirt, dass man sie als kleinere und grössere Satzglieder zu unterscheiden vermag.

Bekanntlich haben neuere Componisten, ja schon R. Schumann, diese rhythmische und periodische Formalistik weniger respectirt und nicht alle Gedanken und Ideen in Satz- und Periodenform ausgesprochen. In vielen ihrer Werke fliessen die Tongestalten lange ununterbrochen dahin, wie die Meereswellen. Es ist ein fortlaufender Tonstrom, ohne rhythmische Abschnitte, ohne Cäsuren. Und nach solchen seitenlangen Tonströmen folgt endlich einmal ein kleiner Satz, eine kleine Periode, welche aber gar bald durch neue Ströme wieder beseitigt wird.

Nun lässt sich nicht läugnen, dass auch hierdurch Vorzügliches geschaffen, ja, dass dieses fortlaufende Streben, Ringen und Kämpfen, dieses rastlose Weiterwandern unserm rastlos weiterstrebenden Zeitgeiste entspricht, also Ausdruck und Manifestation des geistigen Lebens der Gegenwart ist. Aber auch der Geist der Neuzeit will nicht stets wie der ewige Jude auf ewiger Wanderung sein, auch nicht wie der fliegende Holländer ewig auf dem Ocean segeln, sondern sehnt sich nach langem Umhersegeln, nach Kämpfen und Ringen zum Hafen der Ruhe und des Friedens. So auch in der Tonkunst. Auch hierin können wir uns nicht fortwährend von einer Meereswoge zur andern tragen und so oft durch alle Tonarten jagen lassen. Auch hier müssen wir oft rufen: verweile, du bist so schön! — Leider ist hierin mancher junge Componist zu weit gegangen und in eine Formlosigkeit gerathen, die seine Producte unverständlich, ungeniessbar macht. Da wogt Alles vorüber wie ein wilder Bergstrom; von symmetrischer Ordnung, von Satz und Periode selten eine Spur! Und dabei glauben die Herren noch in ihrem Wahne, originell zu sein. Als ob die Originalität in der Formlosigkeit liege! Seit Homer und den griechischen Tragödiendichtern, also seit beinahe dreitausend Jahren hat der ästhetische Grundsatz gegolten: dass der Geistesgehalt eines Kunstwerks auch in adäquater, schöner Form erscheinen müsse, und dass nur die höhere Vollendung und Uebereinstimmung in Form und Inhalt die Meisterschaft verleihe. Und heutzutage, wo man dem unbedeutendsten Hausgeräth eine hübsche Form giebt, wagen es der ästhetischen Bildung entfremdete Musiker Stücke zu schreiben, die nichts anderes als ein formloses Tongemisch sind, wo ein

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gedanke, eine Phrase die andere verdrängt und nicht die geringste organische Ideenentfaltung und symmetrische Gruppirung von Sätzen, Gängen und Perioden zu finden sind. Von dieser Schwäche ist Chopin vollständig frei. Alle seine Gedanken und Ideen gliedern sich zu Sätzen, Perioden und Ueberleitungsgängen, wobei sogar in den meisten Fällen die gerade Taktzahl vorwaltet.

DAS F-MOLL-CONCERT.

Betrachten wir jetzt eines seiner wichtigsten Werke, das F-moll-Concert Op. 21. Wiederum mit einer sehr langen Einleitung des Orchesters beginnend, wie das E-moll-Concert, enthält dieselbe sämmtliche Motive des ersten Satzes. Es herrscht aber durchgehends eine solch lugubre Stimmung, dass nur selten ein Sonnenblick der Freude durch düstere Wolken erscheint. Mit leiser Klage beginnend, gleichsam wie ein schmerzlicher Vorwurf an das Schicksal gerichtet, ertönt das Orchester und ermannt sich im fünften, sechsten und siebenten Takte zu lautem Schmerzensschrei, versinkt aber bald wieder in sanftes Weinen, das sich abermals zu weithin tönenden Schmerzenslauten steigert, die jetzt heftiger, leidenschaftlicher erschallen und wie Verzweiflung hoffnungsloser Seelen erscheinen. Aber die Kraft des Emporringens ist nicht stark genug, um den Kampf mit feindlichen Mächten aufzunehmen. Nach jedem momentanen Aufschwung, nach jedem Schmerzensschrei erfolgt ein Ermatten, ein Zurücksinken in stilles, sanft klagendes Leid. Jener jugendliche Kampfesmuth, wie er sich im E-moll-Concert manifestirt, der den Fehdehandschuh aufnimmt und sich im wilden Weltgetümmel ein Plätzchen der Freude erobert, ist hier nicht mehr zu finden. Nur Erinnerung an geahnte Himmelsseligkeit, dann leise Wehmuth, sanfte Klage, schmerzlicher Aufschrei und — traurige Resignation, das ist die dominirende Stimmung im F-moll-Concert. Mir ertönen bei dieser Trauermusik stets die Worte des Dichters: „Auch ich ward in Arkadien geboren, auch mir hat die Natur an meiner Wiege Freude zugeschworen, doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur.“ Ja nur Thränen sind es, die er in Tönen ausweint, welche unser Innerstes erbeben machen. Die letzten Takte der Einleitung verhallen gleich-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sam wie ein Trauermarsch im Pianissimo auf dem schmerzlich klingenden Septimenaccorde *g b des f*. In diese leisen Trauerklänge setzt plötzlich die Solostimme Fortissimo mit demselben Accorde ein und geht in Octavenverdoppelung durch denselben herab in die Tiefe, aus der sich dann wieder vorwurfsvolle Klage- und Schmerzensrufe hervorringen. Dieser unerwartete plötzliche Eintritt des Solisten auf dem hohen *des* und die darauf folgende eigenthümliche Figuration des Septimenaccordes ertönt fast wie ein Fluch der Verzweiflung über so viel unverdientes Erdenleid, der sich aber ebenso bald nur in sanftes Klagen auflöst. Und so windet sich auch die Principalstimme mit sämmtlichen Passagen aus einer Schmerzenssituation in die andere bis ans Ende, wo noch einmal die an's Schicksal gerichtete erste Frage ertönt, welche aber nur in leisen Wehmuthsklängen und zuletzt mit einem kategorischen *Non, non!* beantwortet wird.

Doch hoffentlich gewährt uns der zweite Satz, *Larghetto*, Trost und Frieden und führt uns in den längst ersehnten Hafen der Ruhe, wo die Harmonien der Töne auch die Harmonie des Lebens erzeugen und alle Dissonanzen der wirren Erdenleiden sich in den Friede und Freude athmenden heitern Dur-Dreiklang auflösen. Aber nein! Das war nicht des Schicksals Spruch. Dennoch erhebt sich die Principalstimme kühn empor, stolz herabblickend auf die irdische Misère, dann in grollenden Bassfiguren gleichsam Trotz bietend den Schicksalsmächten, mit denen kein ewiger Bund zu flechten. Die sanft tröstenden Stimmen der Flöte, Oboe und Clarinette werden fast zornig zurückgewiesen. Die Clavierpassagen gestalten sich hier zur Recitativsprache, so dass gleichsam ein Zwiegespräch mit dem Orchester stattfindet.

Das Finale ist frei von allem Passagenwerk, enthält auch nicht eine einzige schwülstige Concertphrase, sondern bewegt sich nur in Achteln und Achteltriolen, so dass man es gar nicht für ein Concertstück halten würde, wäre es nicht einem solchen angereiht. Das ganze Concert ist überhaupt mehr ein individueller Seelenerguss und durchaus nicht geschrieben, um mit sehr schwierigem Figurenwerk zu glänzen, obgleich es andere Schwierigkeiten genug darbietet. Der letzte Satz ist weniger düster gehalten, er beginnt zwar auch in F-moll, wendet sich aber schliesslich nach F-dur, wo sogar fröhlicher Hörnerklang, zum Feste einladend, erschallt. Doch ist auch diese Heiterkeit sehr gedämpfter Art; Molldreiklänge und zahlreiche dissonirende Accorde mischen öfters einige Tropfen Wermuth in den Pokal der Festesfreuden. Wer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich also nicht leicht in die vorherrschend lugubre Stimmung zu versetzen vermag, diese Töne nicht als Klänge seines Herzens mitempfindet, wage es ja nicht, damit in die Oeffentlichkeit zu treten. Besitzt aber der Virtuos die erforderlichen geistigen und technischen Eigenschaften behufs vollendeten Vortrags, so wird er dennoch nur dann einen günstigen Erfolg haben, wenn er ein solch gebildetes Publikum vor sich hat, dem diese lugubre Tonpoesie sympathisch ist und das davon ergriffen wird. Für sanguinische Lebemenschen ist dieses Concert, wie überhaupt die ganze Chopin'sche Musik, nicht geschrieben. Dieser Mangel an heitern populären Elementen, welche die grosse Menge amüsiren und Aller Herzen erfreuen, ist unstreitig der Grund, weshalb das F-moll-Concert weniger als das E-moll-Concert öffentlich gespielt wird.

Den tiefsten Eindruck machte dieses Concert beim Erscheinen auf R. Schumann, der es mit enthusiastischer Lobrede besprach und Chopin als seinen Geistesverwandten bezeichnete. Er schreibt: „Das Genie schafft Reiche, dessen kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente vertheilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Thätigkeit unmöglich, im Einzelnen organisiren, zur Vollendung bringen. Chopin führte Beethoven'schen Geist in den Concertsaal. Er trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Grossgenies thun; er besitzt nur eine kleine Cohorte, aber sie gehört ihm ganz eigen bis auf den letzten Helden. Das Schicksal machte ihn interessant durch eine starke originale Nationalität, und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. In seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes, ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Gluth und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Hass und Wildheit. Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämmtliche frühere Werke Chopin's. Aber die Kunst verlangt mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, musste sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen, und schon verliert sich in seinen neuern Werken die zu specielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemein idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die alten Griechen gegolten, so dass wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder in Mozart begrüssen. Ich sagte: nach und nach;

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

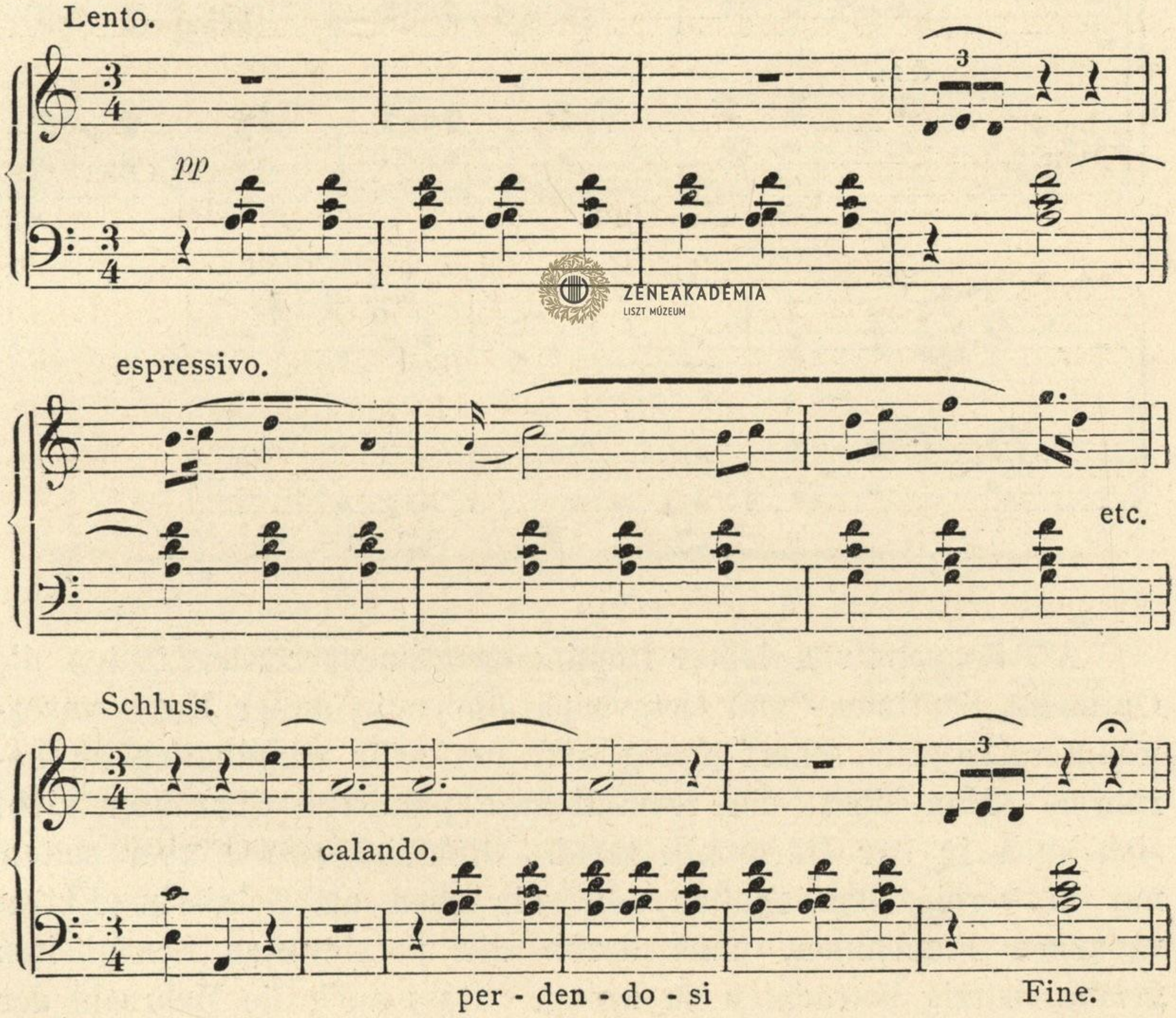
denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verläugnen. Aber um so mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr wird seine Bedeutung für die Kunst zunehmen.“

In wie weit dieser letztere Ausspruch Schumann's in Erfüllung gegangen, werde ich in der Folge an Chopin's anderen Werken nachweisen.

POLONAISEN, MAZURKA'S, BALLADEN UND ANDERE WERKE.

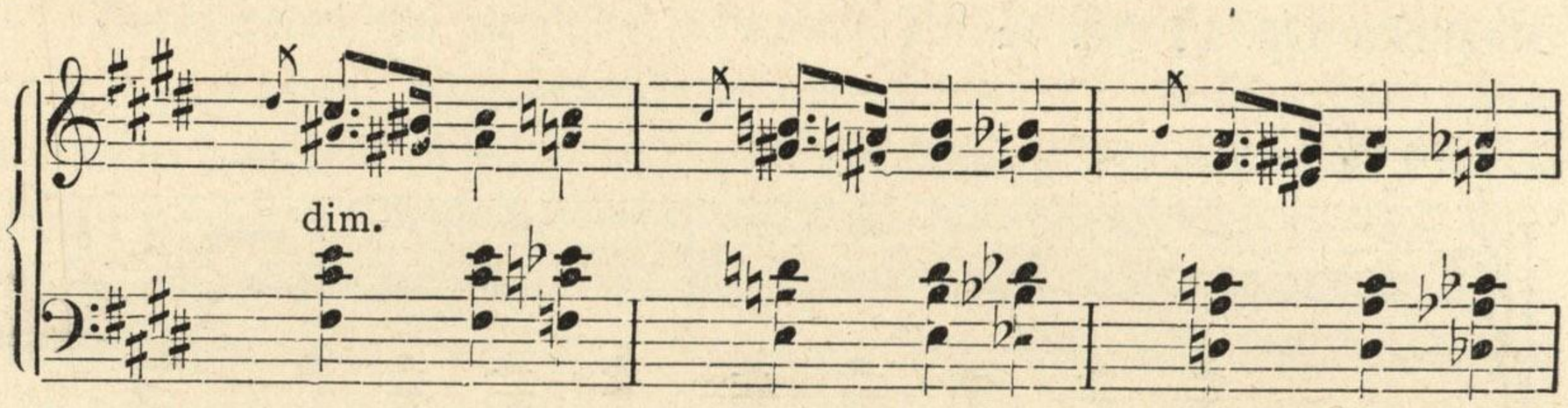
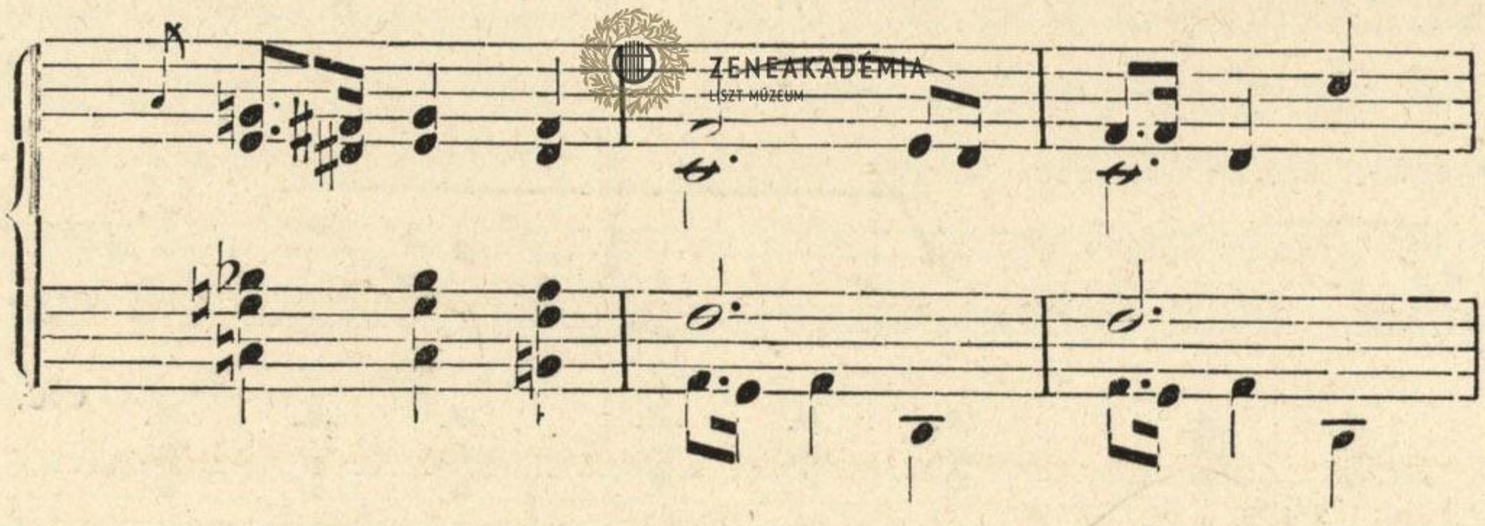
Betrachten wir zunächst Chopin's Polonaisen, so finden wir auch hier, etwa mit Ausnahme der A-dur-Polonaise, fast ganz dieselbe lugubre, leidenschaftliche Stimmung vorwaltend, wie in seinen anderen Werken. Vier sind in Moll und vier in Dur geschrieben, aber auch hier ist die Dur-Tonart vielfach durch Moll- und dissonirende Accorde getrübt. Nur die Es-dur-Polonaise (Op. 22) mit ihrer gesangreichen Einleitung erhebt sich zu einer mehr allgemeineren Festesfreude, die zwar auch nicht ganz frei von Moll-Tönen, aber dennoch heiterer Natur ist, als die übrigen. Als glänzendes Bravourstück ist sie auch ein Liebling vieler Concertisten und darf selbst von solchen gespielt werden, die man eben nicht specifisch als Chopinspieler bezeichnen kann. Selbstverständlich ist die Form dieser Polonaisen eine ganz andere, als die der gewöhnlichen Tanzstücke. Von diesen ist nur der sogenannte Polonaisenrhythmus vorhanden, die formale Gestaltung gleicht aber meistens der Rondoform, natürlich mit Modificationen. Man könnte sie als Concertpolonaisen benennen. Nur die A-dur- und C-moll-Polonaise sind in der gebräuchlichen Tanzform gehalten, aber mit concertirendem Charakter. Als polnische Nationaltänze repräsentiren sie vorzugsweise den Charakter der Nation in Festesfreuden und ritterlichen Spielen, wobei Chopin auch eine kleine Tonmalerei nicht verschmäht, denn wir hören zuweilen, hauptsächlich in der As-dur-Polonaise, das Getrappel der Pferde in Bassfiguren, im Basscontrainte E-dur, dargestellt, und haben uns also eine zu Pferde ausgeführte Polonaise zu denken, ähnlich wie man anderwärts Quadrillen reitet. Sie sind eine ganz eigenthümliche Specialität der polnischen Nation und ihrer Festlichkeiten, in denen auch der Charakter feuriger Leidenschaft der Liebe wild dahin-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stürmt; z. B. in der As-dur-Polonaise, Op. 53. Solche leidenschaftliche Gluth mit wüthender Eifersucht im Gefolge ist nur den feurigen Sarmatenherzen eigen. Jedoch auch ritterliche Galanterie, Schwärmerei und weibliche Zartheit kommen in diesen Stücken oft zu schönem, ergreifendem Ausdruck. — Das lässt sich aber weniger von den Mazurka's sagen, obgleich man dieselben als wahrhaft exclusiv polnisch bezeichnen kann. Bei vielen dieser Tänze glaube ich wohl annehmen zu dürfen, dass Chopin Jahrhunderte alte Stücke nur aufgeschrieben, resp. für Clavier gesetzt, so ganz fremdartig ertönen diese Weisen mit ihren fremdartigen Harmonien und uns ebenso fremd klingenden Schlüssen, die gar nicht als solche erscheinen, sondern noch Etwas erwarten lassen. Als Curiosum citire ich hier den Anfang und Schluss der Mazurka (Op. 17 Nr. 4):

Hier ist sogar die Tonart sehr unbestimmt gehalten. A-moll und A-dur sind zwar vorherrschend, aber der auf dem $\frac{6}{3}$ Accord des F-dur-Dreiklangs liegende Schluss macht das tonale Verhältniss wieder unbestimmt, und umsomehr, da F-dur in der ganzen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mazurka nur durchgehend berührt wird. Mit dergleichen Sonderbarkeiten, die aber leider in neuester Zeit ihre Nachahmer gefunden, kann man sich nicht leicht befreunden.

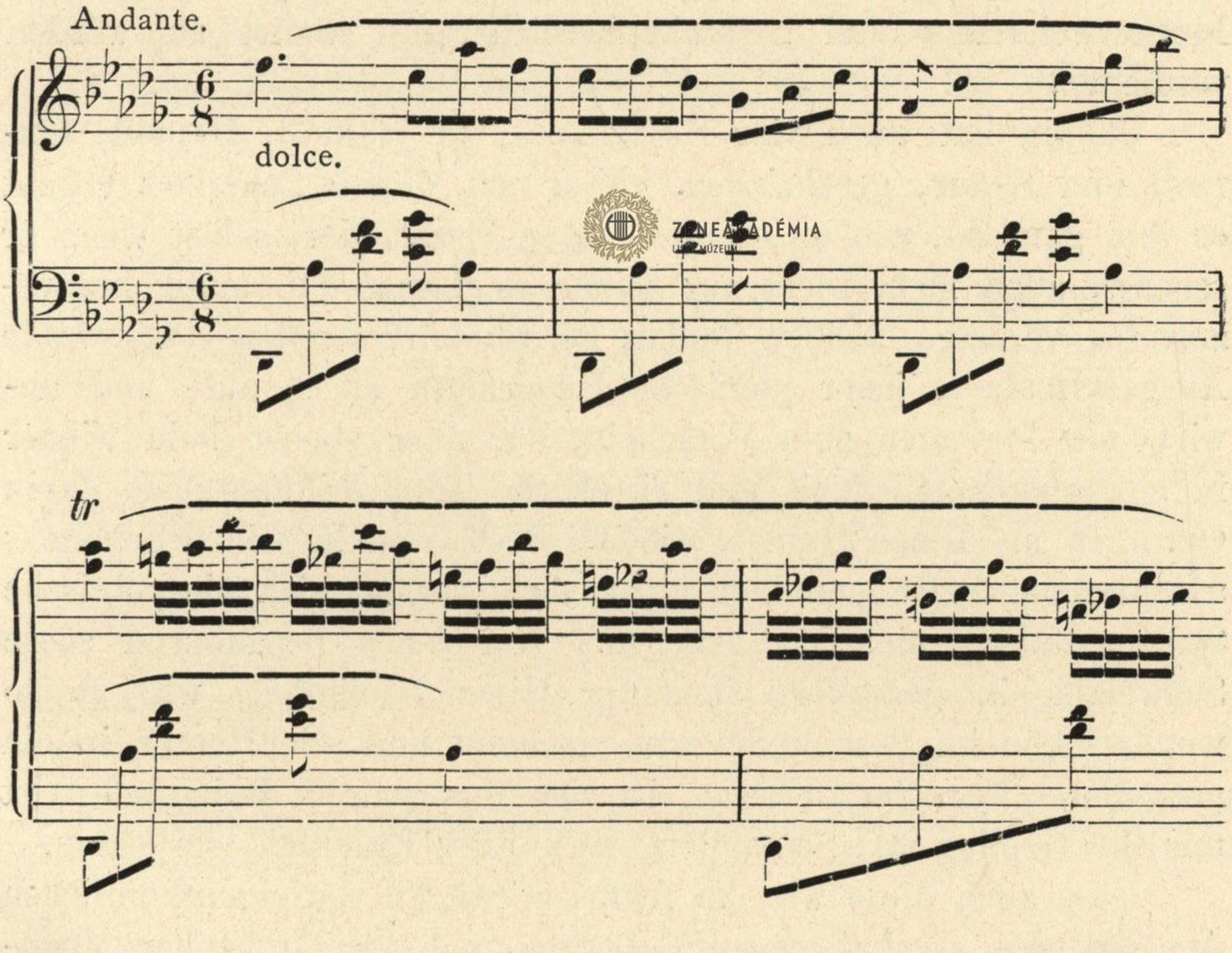
Auffällig bei diesen Mazurka's ist, dass Chopin gar keine Passagen bringt und auch nicht jene zarten, duftigen Arabesken hineingewebt hat, wie sie uns in seinen anderen Werken entzücken. Melodie und Begleitung sind durchgehends so einfach gehalten, als habe er nur eine Klasse von weniger fertigen Spielern beim Niederschreiben im Auge gehabt. Dabei scheint er auch gelegentlich der Theorie ein Schnippchen schlagen zu wollen, indem er verpönte Accordfolgen bringt, die einem ästhetisch gebildeten Ohr nicht behagen können, wie z. B. folgende Quinten- und Octavenparallelen unverwandter Accorde:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Als Sequenz von lauter Dominantseptimenaccorden treten die Quinten-, Septimen- und Octavenparallelen in dieser Kette unverwandter Accorde scharf genug auf, um sehr empfindlich zu berühren. Man sieht, der revolutionäre polnische Charakter giebt sich auch in der Harmonik kund. Glücklicherweise aber selten, nur in vereinzelten Stellen, die wir eben als polnische Extravaganzen hinnehmen, ohne darob die poesievollen Schönheiten geringschätzig betrachten zu wollen. Dass auch die Mehrzahl der Mazurka's in Moll gehalten, ist von Chopin nicht anders zu erwarten.

Nehmen wir jetzt seine Balladen zur Hand. Es sind wunderliche Gebilde einer romantischen Phantasie, die uns aus ihrem geheimnissvollen Lande auch höchst wunderliche Geschichten er-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zählt. Ergreifende lyrische Gesangstellen von weiblicher Milde und Zartheit wechseln auch hier mit barocken Toncombinationen ab, wie in der Mehrzahl seiner Werke. Ja, auch sogar jene Wildheit, von der Schumann redet, ist hier stellenweise zu finden. Es scheint mir, als erzähle er uns Geschichten aus Polens Heldenzeit, Episoden aus des tapfern Sobieski's Heldenthaten, wie er mit seinem Heere die Türken schlug und Wien von diesen Barbaren befreite. Solch' kriegerische Wildheit ertönt aus einigen dieser Balladen, die sich ebenfalls durch Originalität auszeichnen und bekannter zu sein verdienten, als sie es wirklich sind.

Eine der merkwürdigsten Piècen, ein wahres musikalisches Kunststück, aber mit poetischem Gehalt, ist die „Berceuse" Op. 57. Hier hat die linke Hand auf fünf Folioseiten nichts weiter als die fortwährende Wiederholung einer und derselben Stelle zu spielen, während die rechte sich in den verschiedenartigsten Melodiegebilden und complicirten Passagen ergeht:

Diese kleine liebliche Begleitungsfigur basirt nur auf dem tonischen Dreiklang nebst Dominantseptimenaccord. Und ohngeachtet der fünf Seiten langen Wiederholung dieser zwei Accorde, zu denen nur am Schlusse der Unterdominantaccord in zwei Takten erscheint, ist nicht die geringste Monotonie bemerkbar. Ja, die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

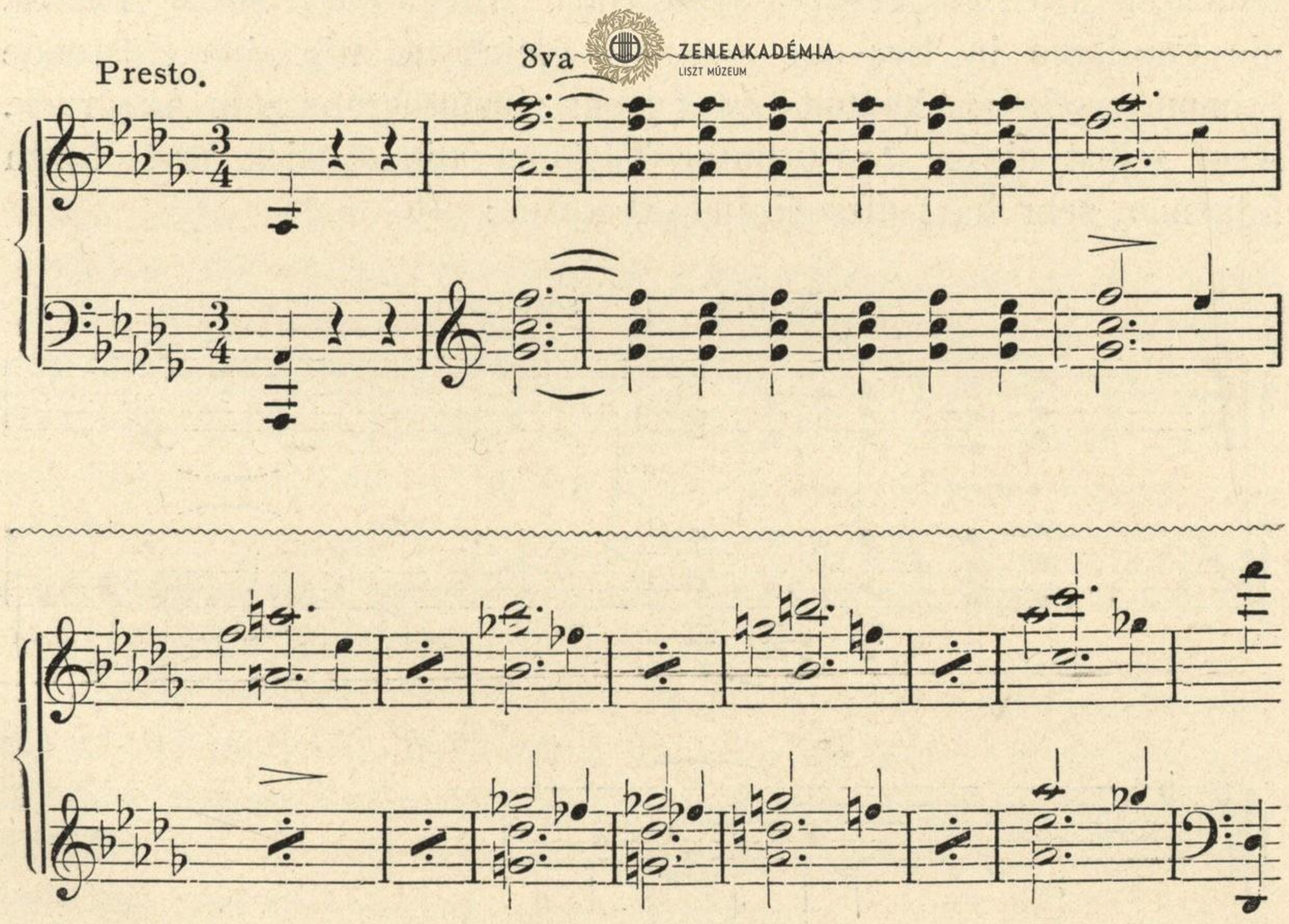
darauf sich entfaltenden Tongebilde sind so mannichfaltiger Art, dass das Interesse bis zum Schluss rege erhalten wird, und man darf diese Berceuse als eins der interessantesten Musikstücke bezeichnen. Die stereotyp wiederholte Begleitungsfigur repräsentirt gleichsam die Wiege, auf der sich Melodie und complicirte Passagen auf- und abwiegen.

Eine Specialität der Chopin'schen Muse sind dessen 25 Präludien. Leicht hingeworfene Skizzen voll origineller Gedanken, aber auch zum Theil voller Schwierigkeiten, so dass man sie als einen wahren Etudenschatz verwerthen kann; denn zum Oeffentlichspielen eignen sich nur wenige. Einige derselben verdienten „Etuden" genannt zu werden. In mehreren dieser Stücke liegt ein wahrer Schatz lyrischer Tonpoesie, der ebenfalls nur von wenig Künstlern gekannt ist. Ich erinnere an das Cis-moll-Präludium Op. 45 und an die Präludien in G-dur, H-moll, Des-dur, As-dur, F-moll und viele andere in Op. 28. Lauter originale Tonstücke, welche nicht nur von Pianisten, sondern auch von Componisten behufs Ideenerweiterung und Gedankenbereicherung studirt zu werden verdienen.

Chopin hat auch vier Scherzo's, in H-moll, B-moll, Cis-moll und F-dur, geschrieben. Aber mit diesen Scherzo's ergeht es ihm ganz so, wie unserem Altvater Spohr, der, selbst wenn er scherzt, auch nicht recht aus seiner elegischen Stimmung herauszutreten vermag. Jedoch kommt bei Chopin zuweilen etwas wilde Ausgelassenheit, jener polnische Uebermuth durch auf- und abwirbelnde Passagen zum Vorschein, der aber ebenso bald wieder in elegische Zärtlichkeit und ritterliche Tändelei übergeht; so in Op. 31 u. a. Einen Humor, wie ihn Beethoven in seinen Scherzo's aussprudelt, findet man hier nicht; dazu vermag sich die polnische Sentimentalität nicht zu erheben. Nur jenes bezaubernd süsse Schwelgen in geahnter, ersehnter Himmelsseligkeit, wie es so wunderschön im B-moll-Scherzo erscheint und alle Herzen in ein geträumtes Paradies versetzt, ist von unsagbarem Reiz und lässt uns das Grollen und Schmollen, sowie alles Erdenleid vergessen.

Dass auch diese wie die früheren Stücke von eigenthümlichen Accordfolgen, merkwürdigen Vorhalten und überraschenden Modulationen gefüllt sind, kann man sich denken. Diese wesentliche Bereicherung der Harmonik ist von unsern Theoretikern noch viel zu wenig, ja fast gar nicht beachtet. In welcher Harmonielehre finden sich Beispiele aus Chopin's Werken citirt? Er hat so viele Freiheiten, so zahlreiche poetische Licenzen, dass man einen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ganzen Band damit füllen könnte. Wer künftig eine ausführliche Harmonielehre schreibt und darin jene Ausnahmefälle von der Regel behandelt, wird an Chopin eine überreiche Fundgrube haben, denn fast jede Seite seiner Werke bietet die merkwürdigsten Accordfolgen und seltsamsten Vorhaltsgestalten. In der Modulation geht er viel weiter, als irgend ein Tondichter der Neuzeit; denn, wie schon früher gesagt, jenes Modulationsschema von Tonika, Dominante, Paralleltonart etc. existirt für ihn nicht, wird nur in äusserst wenigen Fällen angewandt. In dieser Hinsicht ist seine Kühnheit, ich möchte sagen Keckheit, so rücksichtslos, dass er Harmoniefolgen und Modulationen wagt, wie sie selbst Beethoven, Spohr und Schumann, die doch hierin ebenfalls sehr weit gingen, nicht gewagt haben. Dies und die seltsamen Vorhaltsgestalten mögen es gewesen sein, welche Rob. Schumann als Excentricitäten bezeichnete. Es sind theils Schwächen, theils auch Bereicherungen der Harmonik, worin wir nun das Werthvolle von den Abnormitäten zu sondern haben. Dabei ist auch zu zeigen, dass gewisse Accordfolgen auf dem Clavier erträglich klingen, im Orchester aber ganz unausstehlich würden, z. B. folgende aus dem Scherzo Op. 31:

Derartige dissonirende Accordfolgen sind selbst für Clavier das Aeusserste, was geboten werden kann, und müssen theils durch

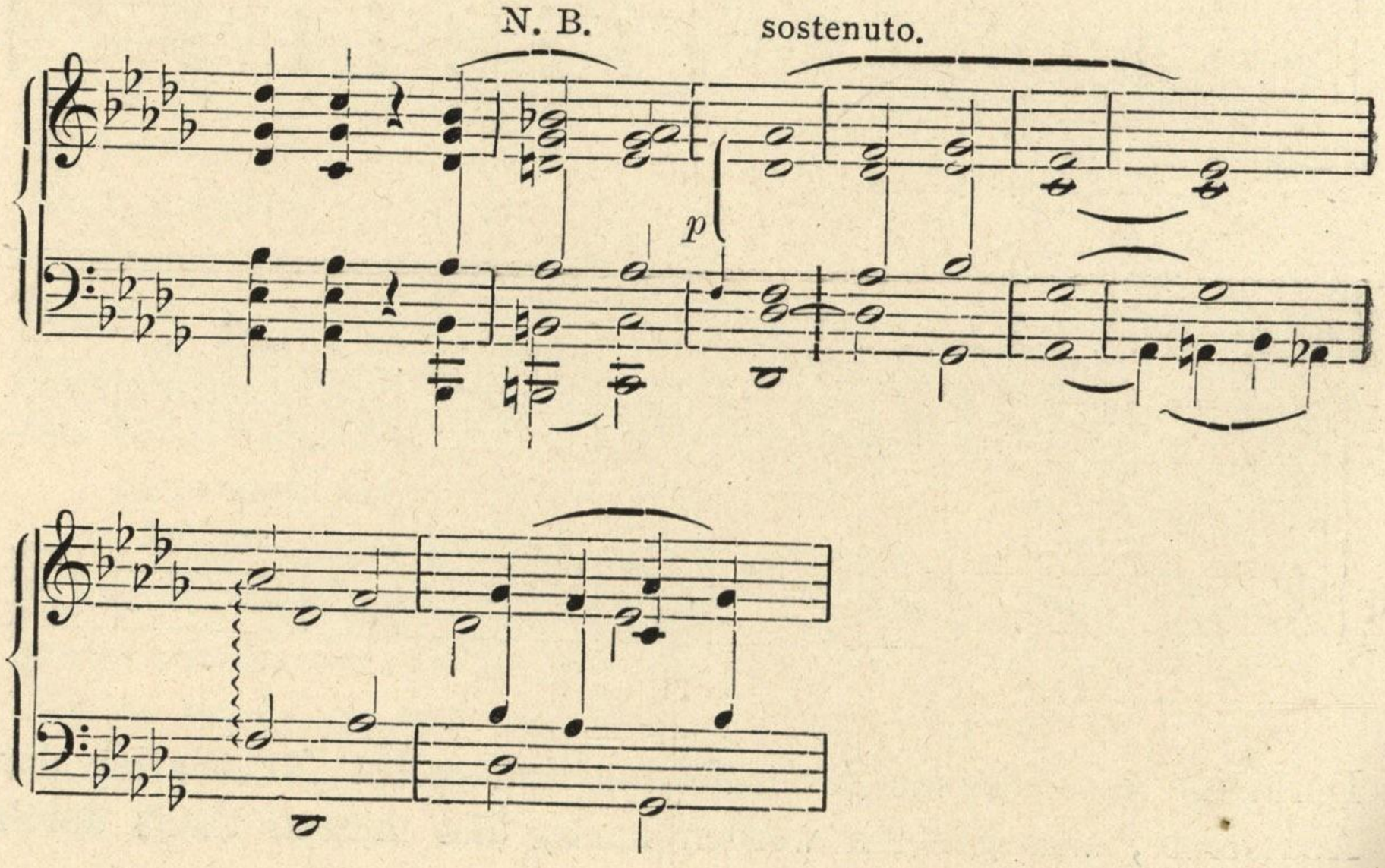
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

modificirten, etwas arpeggirten Anschlag gemildert werden, wenn sie anhörbar sein sollen.

Chopin hat auch einige Sonaten geschrieben, scheint sich aber in diesem Genre nicht besonders heimisch gefühlt zu haben. Von der B-moll-Sonate hört man nur den berühmt gewordenen Trauermarsch; die übrigen Sätze bewegen sich meistens in wahrhaft hypochondrischen Tongestalten und wirken auf manche Gemüther sogar abstossend, wie ich selbst an einigen meiner Schüler wahrgenommen. Geniessbarer ist die H-moll-Sonate Op. 58, obgleich dieselbe von den Pianisten ebenfalls ignorirt wird, wohl wegen der bedeutenden Schwierigkeiten, die sie zum Concertstück machen.

Die Mozart-Beethoven'sche Sonatenform hat Chopin ziemlich treu beibehalten, nur in der Modulationsordnung weicht er zum Theil ab. So steht der erste Satz in H-moll, der zweite in Es-dur, der dritte in H-dur und der vierte wieder in H-moll. Dass auch innerhalb der Sätze selbst Abweichungen von dem üblichen Schema stattfinden, ist von Chopin nicht anders zu erwarten.

Die B-moll-Sonate Op. 35 beginnt ihr erstes Thema mit lauter Interjectionen, ja dasselbe besteht nur aus Interjectionen einer wildleidenschaftlich aufgeregten Stimmung. Nur wo das zweite Thema, die Cantilene in Des-dur auftritt, gleichsam wie eine tröstende Stimme erscheint, kommt etwas mehr Gemüthsruhe zum Ausdruck. Aber selbst dieser Trost unter Thränen windet sich erst durch folgende, sehr hart dissonirende Accorde:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Selbstverständlich muss das Accordungeheuer bei *N. B.* arpeggirt angeschlagen werden, wenn es erträglich klingen soll.

Trotz der wildstürmenden Leidenschaft des ersten Thema's in B-moll ist dasselbe dennoch periodisch gestaltet, bildet eine zweitheilige Periode. Das zweite Thema in Des-dur besteht aus Vordersatz, Mittelsatz und Nachsatz, also aus einer dreitheiligen Periode. Selbst die gerade Taktzahl ist in diesen Sätzen und Perioden vorherrschend. In dieser Hinsicht hat also Chopin den ästhetischen Lehrsatz: dass aller Inhalt in schöner symmetrischer klar übersichtlicher Form dargestellt werden soll, befolgt. Wie ich schon früher sagte, erscheinen fast alle seine Themata in satz- und periodenförmiger Gestalt. Nur die modulatorischen Ueberleitungssätze gestaltet er selbstverständlich gangartig.

Der zweite Satz dieser Sonate, Es-moll, führt uns Nachts um die zwölfte Stunde an die Gräber der Heimgegangenen. Wir sehen viel luftige Gestalten tanzend vorüberhuschen, gleich Irrlichtern vom Luftzug hin- und hergeweht. Es sind Chopin's Visionen, die ihn Tag und Nacht umschwebten.

Der dritte Satz ist jener weltbekannte Trauermarsch. Wer noch gar nichts von Chopin gespielt, kennt doch wenigstens diesen *Marche funèbre* mit seiner herrlichen Cantilene in Des-dur, die wie ein seliger Engel herniederschwebt, um uns Trost und Frieden zu verleihen. Doch der Tod gibt Nichts zurück; das gebrochene Herz sinkt in den Schooss der Erde und Trennung ist des Menschen Loos. Und nachdem er jetzt sein Liebstes begraben hat, nachdem alle rosigen Hoffnungen glückseliger Liebe in die Gruft sanken und nichts als Kummer und Thränen blieben, da stürmt er wie ein heimathloser Geist ruhelos von Ort zu Ort und kann nirgends Trost und Frieden finden. So im Finale dieser Sonate, das ununterbrochen in wilden Achteltriolen vorüberrauscht und nicht einen einzigen Moment der Ruhe erlangt. Es ist ein merkwürdiges Tonstück voller Sturm und Drang, lauter Prestotriolen von der ersten bis zur letzten Note.

Noch weniger als die eben besprochene B-moll-Sonate wird die aus H-moll Op. 58 berührt, obgleich sie mehr Lichtblicke und mannichfaltigere Seelenstimmungen darbietet. Auch das Allegro de-Concert Op. 46 hört man selten, wohl ebenfalls nur wegen der geistigen und technischen Schwierigkeiten.

Nur die Werke, in denen er sich mehr unsern kosmopolitischen Seelenstimmungen nähert, wie in den Notturno's Op. 15, Op. 27, darunter das herrliche in Des-dur, sowie in den Impromptu's,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

namentlich dem in As-dur — diese sind auch allgemein beliebt und Gemeingut aller Nationen geworden.

Chopin hat auch einige Kammermusikwerke geschaffen, welche aber ebenfalls noch wenig beachtet werden, obgleich sie eine bessere Würdigung verdienen. Hauptsächlich möchte ich die Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 65 (dem Violoncellvirtuosen Franchome gewidmet) allen höher gebildeten Künstlern behufs Reproduction empfehlen. Auch sein Trio Op. 8 sollte man nicht ganz vergessen. Bei aller Freiheit in der Melodik und Harmonik ist doch auch hierin die symmetrisch formale Anordnung und Gestaltung der Sätze und Perioden klar und übersichtlich. Er wird niemals formlos, chaotisch. Die wildesten Stürme der Leidenschaften manifestiren sich stets in wohlgeordneten Satzgestaltungen, wie ich schon oben bei anderen Werken Gelegenheit hatte, zu erwähnen. Nur an die übliche Modulationsordnung: Tonika, Dominante, Paralleltonart etc. hält er sich nicht. So geht der erste Satz einer Sonate aus H-moll, der zweite aus Es-dur. Er bringt ein Thema in F-moll, darauf in Fis-moll. Dennoch lässt sich dagegen nichts sagen, weil man nicht unästhetisch davon berührt wird.

In der Fantasie Op. 49 manifestirt sich derselbe ruhelose Geist, wie im letzten Satze der B-moll-Sonate, sowohl in den Figuren als in der Modulation und dem beständigen Accordwechsel. Es ist ein düsteres, melancholisches Seelengemälde voller Groll und leidenschaftlicher Aufregung. Und während in vielen anderen Chopin'schen Werken die zu hart dissonirenden Accorde durch arpeggirten Anschlag etwas gemildert werden dürfen, müssen sie dagegen in dieser Fantasie stets markirt, scharf hervorgehoben werden. Auch die Rhythmen bedürfen starker Accentuation. In der Modulation waltet er schrankenlos. Mit einer Art Trauermarsch in F-moll beginnend, bringt er dann ein Lento in H-dur, und geht nach As-dur und wieder nach F-moll zurück Die durchgehends vorwaltend lugubre, monotone Seelenstimmung ist wohl der Grund, dass man diese Fantasie seltener im Concertsaal hört. Leider werden aber auch andere Werke vernachlässigt, in denen mannichfaltigere Gemüthssituationen zum Ausdruck gelangt sind, wie z. B. sein Concert-Allegro Op. 46, in dem die herrlichsten, ergreifendsten Cantilenen vorkommen.

Sein Krakowiak Op. 14, Bolero Op. 19, Barcarolle Op. 60 und Tarantelle Op. 43 haben einen zu specifischen Particularismus, als dass sie allgemein beliebt werden könnten. Dagegen sind seine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vortrefflichen Walzer, besonders die in Es-dur, As-dur, Des-dur, A-moll, Cis-moll und E-moll am weitesten verbreitet. Ihre lebensvolle Melodik, schwungvolle Rhythmik und interessante Harmonik verleihen diesen Piecen einen wirklich höheren Kunstwerth, und dabei können sie auch von minder routinirten Spielern bewältigt werden.

Es liegt mir auch ein Heft polnischer Lieder Op. 74 vor, von F. Gumbert ins Deutsche übertragen. Sie fügen aber dem Ruhmeskranze des Autors kein neues Blatt hinzu, denn auf diesem Terrain bewegt er sich, ich möchte sagen, fast schülerhaft; der Text war seiner ins Unbegrenzte schweifenden Phantasie eine Fessel, welche nur als Hemmschuh auf seine Schöpferthätigkeit wirkte. Selbst das letzte Lied, „Polens Grabgesang“ hat nur einige ergreifende Stellen. Das Uebrige, namentlich da, wo die Singstimme über vier Zeilen lang nur einen und denselben Ton zu wiederholen hat, dann sieben Takte hindurch sich nur innerhalb zweier kleiner Secunden bewegt, ist zu sehr gemachter Natur und nicht aus schöpferischem Herzen geflossen.

Die nach seinem Tode veröffentlichten Werke sind mit Ausnahme des beliebten Fantasie-Impromptu Op. 66, der Sonate Op. 4 und des Rondo Op. 73 für zwei Claviere, wahrscheinlich zum Theil frühere Schülerarbeiten, an deren Publikation Chopin selbst gar nicht gedacht hat. Es sind meistens kleine Sächelchen, die man gelegentlich auch einmal durchspielt und dann *ad acta* legt. Eine neue Seite seiner Schöpferthätigkeit bekunden sie nicht.

Was nun Schumann's ausgesprochene Hoffnung betrifft, Chopin's spätere Werke würden mit der Zeit eine mehr kosmopolitische Physiognomie annehmen, dass zu specifisch Sarmatische weniger dominiren lassen, und allgemein weltbürgerliche Situationen und Geistestimmungen zum Ausdruck bringen, diese Hoffnung ist leider nicht in Erfüllung gegangen. Sie konnte bei Chopin's tragischem Lebensschicksal und frühzeitigem Tode auch nicht in Erfüllung gehen. Ja, wäre er wieder genesen, an Geist und Körper gesund geworden und in andere erfreulichere Lebensverhältnisse getreten, dann hätte sich vielleicht diese Hoffnung realisirt. So aber sind fast alle seine späteren Werke nur Manifestationen seiner trüben Seelenstimmung, Ausdrucksweisen seines Schmerzes geworden, denn ihm war Leben nur Leiden und Leiden Leben. Gleich dem Dichter Lenau erblickt er die ganze Natur nur in einem Trauergewande. Mit ihm weinen die Wolken, klagen die Lüfte und nur im Grabe ist Ruhe, im Leben Schmerz. Das ist das Grundthema fast aller

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seiner in der letzten Lebensperiode geschriebener Werke. Chopin und Lenau kann man also in Parallele stellen; beide sind Dichter des Schmerzes, dieser in Worten, jener in Tönen. Aber nicht blos ihre individuellen Herzensschmerzen manifestiren sie in Worten und Tönen, auch der Weltschmerz, welcher damals viele Geister beherrschte, findet in ihnen sein Echo. Ehren wir also diese beiden Todten! Sie haben gelebt und gelitten, und was sie erlebt und erduldet, das haben sie uns in wunderbaren Liedern und Tonweisen hinterlassen, die noch lange gleichgestimmten Seelen ein Trost in Thränen bleiben werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anhang.

Verzeichniss der Werke von Friedrich Chopin.

Opus 1. Rondo (C-moll) für das Pianoforte.
„ 2. Variationen über: „La ci darem la mano“ (B-dur) f. d. Pfte. mit Begleitung des Orchester.
„ 3. Introduction et Polonaise brillante (C-dur) für Pianoforte und Violoncell.
„ 4. Sonate (C-moll) für das Pianoforte. [Nachgelassenes Werk.]
„ 5. Rondeau à la Mazur (F-dur) für das Pianoforte.
„ 6. Vier Mazurkas (Fis-moll, Cis-moll, E-dur, Es-moll) f. d. Pfte.
„ 7. Fünf Mazurkas (B-dur, A-moll, F-moll, As-dur, C-dur) für das Pianoforte.
„ 8. Trio (G-moll) für das Pianoforte, Violine und Violoncell.
„ 9. Drei Notturnos (B-moll, Es-dur, H-dur) für das Pianoforte.
„ 10. Zwölf Etüden (C-dur, A-moll, E-dur, Cis-moll, Ges-dur, Es-moll, C-dur, F-dur, F-moll, As-dur, Es-dur, C-moll) für das Pianoforte.
„ 11. Concert (E-moll) für das Pfte. mit Begleitung des Orchester.
„ 12. Variationen (B-dur) über das Rondo „Je vends des Scapulaires“ aus „Ludovic“ von Herold, für das Pianoforte.
„ 13. Fantasie über polnische Weisen für das Pianoforte mit Begleitung des Orchester.
„ 14. Krakowiak, grosses Rondo (F-dur) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchester.
„ 15. Drei Notturnos (F-dur, Fis-dur, G-moll) für das Pianoforte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Opus 16. Rondo (Es-dur) für das Pianoforte.
„ 17. Vier Mazurkas (B-dur, E-moll, As-dur, A-moll) f. d. Pfte.
„ 18. Walzer (Es-dur) für das Pianoforte.
„ 19. Bolero (C-dur) für das Pianoforte.
„ 20. Scherzo (H-moll) für das Pianoforte.
„ 21. Concert (F-moll) für das Pianoforte mit Begl. des Orchester.
„ 22. Polonaise (Es-dur) mit vorausgehendem Andante spianato (G-dur) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchester.
„ 23. Ballade (G-moll) für das Pianoforte.
„ 24. Vier Mazurkas (G-moll, C-dur, As-dur, B-moll) für das Pfte.
„ 25. Zwölf Etüden (As-dur, F-moll, F-dur, A-moll, E-moll, Gis-moll, Cis-moll, Des-dur, Ges-dur, H-moll, A-moll, C-moll) für das Pianoforte.
„ 26. Zwei Polonaisen (Cis-moll, Es-moll) für das Pianoforte.
„ 27. Zwei Notturnos (Cis-moll, Des-dur) für das Pianoforte.
„ 28. Vierundzwanzig Präludien für das Pianoforte.
„ 29. Impromptu (As-dur) für das Pianoforte.
„ 30. Vier Mazurkas (C-moll, H-moll, Des-dur, Cis-moll) für das Pianoforte.
„ 31. Scherzo (B-moll) für das Pianoforte.
„ 32. Zwei Notturnos (H-dur, As-dur) für das Pianoforte.
„ 33. Vier Mazurkas (Cis-moll, D-dur, C-dur, H-moll) f. d. Pianoforte.
„ 34. Drei Walzer (As-dur, A-moll, F-dur) für das Pianoforte.
„ 35. Sonate (B-moll), mit dem Trauermarsch, für das Pianoforte.
„ 36. Impromptu (Fis-dur) für das Pianoforte.
„ 37. Zwei Notturnos (G-moll, G-dur) für das Pianoforte.
„ 38. Ballade (F-dur) für das Pianoforte.
„ 39. Scherzo (Cis-moll) für das Pianoforte.
„ 40. Zwei Polonaisen (A-dur, C-moll) für das Pianoforte.
„ 41. Vier Mazurkas (Cis-moll, E-moll, H-dur, As-dur) für das Pianoforte.
„ 42. Walzer (As-dur) für das Pianoforte.
„ 43. Tarantelle (As-dur) für das Pianoforte.
„ 44. Polonaise (Fis-moll) für das Pianoforte.
„ 45. Präludium (Cis-moll) für das Pianoforte.
„ 46. Concert-Allegro (A-dur) für das Pianoforte.
„ 47. Ballade (As-dur) für das Pianoforte.
„ 48. Zwei Notturnos (C-moll, Fis-moll) für das Pianoforte.
„ 49. Phantasie (F-moll) für das Pianoforte.
„ 50. Drei Mazurkas (G-dur, As-dur, Cis-moll) für das Pianoforte.
„ 51. Allegro vivace. Drittes Impromptu (Ges-dur) f. d. Pianoforte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Opus 52. Ballade (F-moll) für das Pianoforte.
„ 53. Polonaise (As-dur) für das Pianoforte.
„ 54. Scherzo (E-dur) für das Pianoforte.
„ 55. Zwei Notturnos (F-moll, Es-dur) für das Pianoforte.
„ 56. Drei Mazurkas (A-moll, As-dur, Fis-moll) für das Pianoforte.
„ 57. Berceuse (Des-dur) für das Pianoforte.
„ 58. Sonate (H-moll) für das Pianoforte.
„ 59. Drei Mazurkas (A-moll, As-dur, Fis-moll) für das Pianoforte.
„ 60. Barcarolle (Fis-dur) für das Pianoforte.
„ 61. Polonaise-Fantaisie (As-dur) für das Pianoforte.
„ 62. Zwei Notturnos (H-dur, E-dur) für das Pianoforte.
„ 63. Drei Mazurkas (H-dur, F-moll, Cis-moll) für das Pianoforte.
„ 64. Drei Walzer (Des-dur, Cis-moll, As-dur) für das Pianoforte.
„ 65. Sonate (G-moll) für das Pianoforte und Violoncell.

Nachgelassene Werke.

Opus 66. Fantaisie-Impromptu (Cis-moll) für das Pianoforte.
„ 67. Vier Mazurkas (G-dur, G-moll, C-dur, A-moll) f. d. Pianoforte.
„ 68. Vier Mazurkas (C-dur, A-moll, F-dur, F-moll) f. d. Pianoforte.
„ 69. Zwei Walzer (F-moll, H-moll) für das Pianoforte.
„ 70. Drei Walzer (Ges-dur, F-moll, Des-dur) für das Pianoforte.
„ 71. Drei Polonaisen (D-moll, B-dur, F-moll) für das Pianoforte.
„ 72. Notturno (E-moll), Trauermarsch (C-moll) und drei Ecossaisen (D-dur, G-dur, Des-dur) für das Pianoforte.
„ 73. Rondo (C-dur) für zwei Pianoforte.
„ 74. Siebzehn polnische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:
1) Mädchens Wunsch (G-dur),
2) Frühling (G-moll),
3) Trübe Wellen (Fis-moll),
4) Bacchanal (C-dur),
5) Was ein junges Mädchen liebt (A-dur),
6) Mir aus den Augen (F-moll),
7) Der Bote (D-dur),
8) Mein Geliebter (D-dur),
9) Eine Melodie (G-dur),
10) Der Reitersmann vor der Schlacht (As-dur),
11) Zwei Leichen (D-moll),
12) Meine Freuden (Ges-dur),
13) Melancholie (A-moll),

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

14) Das Ringlein (Es-dur),
15) Die Heimkehr (C-moll),
16) Lithauisches Lied (F-dur),
17) Grabgesang (Es-moll).

Als Opus 75 angenommen: Chant du tombeau (Grabgesang) f. d. Pianoforte (übertragen).

Werke ohne Opuszahl.

Duo (E-dur) über Themen aus „Robert der Teufel“, für Pianoforte und Violoncell, von Chopin und A. Franchomme.
Drei Etüden (F-moll, As-dur, Des-dur) für das Pianoforte.
Mazurka (A-moll) für das Pianoforte.
Mazurka (A-moll) für das Pianoforte.
Mazurka (Fis-dur) für das Pianoforte.
Polonaise (Gis-moll) für das Pianoforte.
Walzer (E-moll) für das Pianoforte.
Zwei Valses mélancoliques (F-moll, H-moll) für das Pianoforte.
Variationen (E-dur) über ein deutsches Lied für das Pianoforte.
Variationen (Hexameron, E-dur) über den Marsch aus den „Puritanern“ von Bellini, für das Pianoforte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 491

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 * ORSZÁGOS

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

FR. CHOPIN

par

Fr. Liszt.

Nouvelle Édition.

Gr. 8°. 312 S. Preis 8 Mark.

Fr. Chopin's Leben und Werke

von

A. Niggli.

(Sammlung musikalischer Vorträge No. 9.)

Gr. 8°. 48 S. Preis 1 Mark.

Fr. Chopin's Werke für das Pianoforte.

Neue revidirte und mit Fingersatz versehene Ausgabe

von

Carl Reinecke.

Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik in Leipzig.

Quart-Ausgabe.

In 2 Abtheilungen à M. 7. 50.
In 10 Bdn. à M. 1. 50. (III. u. VII à M. 1. 80.)
[Elegant gebunden à M. 2. — mehr.]

Gross-Oktav-Ausgabe.

In 2 Abtheilungen à M. 5. —
In 10 Bdn. à M. 1. — (III u. VII à M. 1. 20.)
[Elegant gebunden à M. 1. 50 mehr.]

Am 2. Januar 1880 erscheinen in meinem Verlage:

Fr. Chopin's

PIANOFORTE-WERKE

revidirt und mit Fingersatz versehen

(zum grössten Theil nach des Autors Notirungen)

von

Carl Mikuli.

Band	I.	Mazurkas	M. 8. —.	Band	IX.	Rondos	M. 5. —.
„	II.	Notturnos	„ 4. 40.	„	X.	Scherzos	„ 3. 60.
„	III.	Etüden	„ 6. —.	„	XI.	Impromptus	„ 1. 60.
„	IV.	Balladen	„ 2. 40.	„	XII.	Variationen	„ 2. 50.
„	V.	Polonaisen	„ 6. —.	„	XIII.	Fantasien	„ 2. —.
„	VI.	Praeludien	„ 3. 20.	„	XIV.	Verschiedene Werke	„ 3. —.
„	VII.	Sonaten	„ 4. 50.	„	XV.	Concerte	„ 4. 80.
„	VIII.	Walzer	„ 4. —.	„	XVI.	Kammermusik	„ 8. —.

Band XVII. Supplement. Zweites Pianoforte, als Ersatz der Orchesterbegleitung zu Opus 2, 11, 13, 14, 21, 22: M. 4. 60.

Jeder Band wird auch in einzelnen Nummern (à Bogen 20 Pf.) abgegeben.

Leipzig. **Fr. Kistner.**

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Collection Litolff.

Beste und billigste Ausgabe classischer und moderner Musik.

Henry Litolff's Verlag in Braunschweig.

Chopin's sämmtliche Werke

kritisch revidirt und mit Fingersatz bezeichnet von

Louis Köhler.

Piano zu 2 Händen.

Nr.		M. Pf.
1044	**Walzer,** sämmtliche 14 . . .	1. 20
1063	Dieselben	1. —
1131	Dieselben in 8°	— 80
1045	**Nocturnes,** sämmtliche 19 . .	1. 50
1074	Dieselben	1. 20
1132	Dieselben in 8°	— 80
1046	**Polonaisen,** sämmtliche 12 .	2. —
1075	Dieselben	1. 50
1133	Dieselben in 8°	— 80
1047	**Mazurkas,** sämmtliche 51 . .	2. —
1076	Dieselben	1. 50
1134	Dieselben in 8°	— 80
1048	**Balladen,** sämmtliche 4 . . .	1. 20
1135	Dieselben in 8°	— 80
1049	**Fantasien und Impromptus.** (Op. 49. 66. 29. 36. 41.)	1. —
1136	Dieselben in 8°	— 80
1050	**Praeludien.** (Op. 28. 45.) . . .	1. 20
1137	Dieselben in 8°	— 80
1051	**Etuden** Band I. (Op. 10 und Trois nouvelles Etudes) .	1. 20
1138	Dieselben in 8°	— 80
1052	**Etuden** Band II. (Op. 25.) . .	1. 20
1139	Dieselben in 8°	— 80
1053	**Rondos und Variationen.** (Op. 1. 5. 16. 12 und Variat. sur un Air Allemand)	1. 20
1140	Dieselben in 8°	— 80
1054	**Scherzos,** sämmtliche 4 . . .	1. 20
1141	Dieselben in 8°	— 80

Piano zu 2 Händen.

Nr.		M. Pf.
1057	**Sonaten,** sämmtliche 3 . . .	1. 50
1144	Dieselben in 8°	— 80
1056	**9 verschiedene Werke**	1. 20
	Allegro de Concert Op. 46. Barcarolle Op. 60. Bolero Op. 19. Berceuse Op. 57. Tarantelle Op. 43. Trauermarsch Op. 72. 3 Ecossaisen.	
1143	Dieselben in 8°	— 80
1058	**Concertos,** sämmtliche (Op. 11. 21.)	1. 50
1145	Dieselben in 8°	— 80
1055	**Concertstücke.** (Op. 2. 13. 14.)	1. 50
1142	Dieselben in 8°	— 80
1067	**Album**	1. 20
	Trauermarsch Op. 35. Walzer Op. 34 Nr. 1. Walzer Op. 34 Nr. 2. Walzer Op. 64 Nr. 1. Nocturne Op. 9 Nr. 2. Nocturne Op. 15 Nr. 2. Nocturne Op. 27 Nr. 2. Polonaise Op. 26 Nr. 1. Polonaise Op. 40 Nr. 1. Impromptu Op. 29. Praeludium in G dur. Berceuse Op. 57. Mazurka Op. 7 Nr. 1. Mazurka Op. 17 Nr. 1. Fantaisie-Impromptu Op. 66.	
1147	Dasselbe in 8°	— 80
1071	**8 Walzer.** Erleicht. v. Görner.	1. 20
1073	**13 Nocturnes** „ „ „	1. 50
1072	**26 Mazurkas** „ „ „	1. 50

Elegant gebunden à Mk. 1. 50 (Bände in 8° à Mk. 1. 20) mehr.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Collection Litolff.

Vollständige Kataloge gratis und franco durch alle Musikalienhandlungen.

Piano zu 4 Händen.

Nr.		M. Pf.
1077	**8 Walzer** (Vilbac)	1.50
1078	**Album** (Vilbac)	2.50
	Polonaise Op. 3.	
	Fragment du Concerto Op. 11.	
	Scherzo Op. 20.	
	Fragment du Concerto Op. 21.	
	Impromptu Op. 29.	
	Scherzo Op. 31.	
	Trauermarsch Op. 35.	
	Allegro aus Sonate Op. 58.	
	Fantaisie-Impromptu Op. 66.	

2 Piano zu 4 Händen.

1079	**Rondo** Op. 73 in C dur . .	1.—

Piano und Violine.

(A. Schulz.)

1062	**7 Walzer**	1.50
1085|86	**17 Nocturnes**. 2 Bände . . à	1.50
1064	**18 Mazurkas**	2.—
1065	**10 diverse Compositionen** . .	1.50
	Trauermarsch Op. 35.	
	Polonaise Op. 40 Nr. 1.	
	Polonaise Op. 26 Nr. 1.	
	Andante spianato Op. 22.	
	Drei Präludien.	
	Berceuse Op. 57.	
	Andantino aus Ballade Op. 38.	
	Fantaisie-Impromptu Op. 66.	
1061	Sonate u. Introduction et Polonaise brillante	1.50

Piano und Violoncell.

(L. Grützmacher.)

1066	**6 Walzer**	1.50
1087|88	**10 Nocturnes** 2 Bände . . à	1.50
1068	**10 Mazurkas**	1.20
1069	**12 ausgew. Praeludien und Etuden**	1.20
1070	**5 diverse Compositionen** . . .	1.20
	Bolero Op. 19.	
	Andante spianato Op. 22.	
	Polonaise Op. 26 Nr. 1.	
	Trauermarsch Op. 35.	
	Andantino aus Ballade Op. 38.	
1060	Sonate u. Introduction et Polonaise brillante	1.50

Clavier-Trio.

1059	**Trio** in G-moll Op. 8. . . .	1.20

2 Violinen.

1029	**Duette** über beliebte Stücke (Louis Schubert)	1.—

Harmonium.

1146	**Album.** 22 ausgewählte Stücke (J. Löw)	1.20

Lieder.

1080	**17 polnische Lieder**	1.—
1081	Dieselben für tiefe Stimme	1.—

Elegant gebunden à Mk. 1.50 (Bände in 8° à Mk. 1.20) mehr.

Bei der ausserordentlichen Bedeutung der Chopin'schen Werke für die gesammte Clavier-Literatur erschien bei der Herstellung dieser neuen Ausgabe die sorgfältigste, kritische Revision als Hauptbedingung, wobei ausserdem sowohl den Anforderungen der Eleganz, als auch der möglichsten Billigkeit entschieden Rechnung getragen werden musste. — Die Verlagshandlung hegt die Ueberzeugung, dass sie unter diesen drei Gesichtspunkten das nur irgend Möglichste und Vollendetste geschaffen hat, und ist der festen Zuversicht, dass dieser ihrer Ausgabe die universelle Anerkennung des musikkundigen Publikums in vollem Maasse zu Theil werden wird.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen,

oder wenn Besorgung verweigert werden sollte, direct von der Verlagshandlung

Henry Litolff's Verlag in Braunschweig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Werke classischer Tondichter

für das Pianoforte

herausgegeben von Professoren des Pianofortespiels am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Am 2. Januar 1880 werden erscheinen:

Ausgewählte Pianoforte-Werke

von

FRIEDRICH CHOPIN.

Herausgegeben speciell für den Unterricht und zum Selbststudium mit Fingersatz etc. versehen

von

S. Jadassohn,

Lehrer am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Gesammtband — Prachtausgabe — (Band I—VI enthaltend) 5 Mark. — eleg. geb. 6 Mark 50 Pf.

Gesammtband — Volksausgabe — (Band I—VI enthaltend) 4 Mark. — geb. 5 Mark.

Band I—VIII einzeln à Band 80 Pf. — geb. à Band 1 Mark 50 Pf.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Band I.

			Einzel-Preise.
Mazurka,	Fis-moll,	Op. 6, Nr. 1	M. — 50.
,,	Cis-moll,	Op. 6, Nr. 2	
,,	E-dur,	Op. 6, Nr. 3	
,,	Es-moll,	Op. 6, Nr. 4	
,,	B-dur,	Op. 7, Nr. 1	,, — 50.
,,	A-moll,	Op. 7, Nr. 2	
,,	F-moll,	Op. 7, Nr. 3	
,,	As-dur,	Op. 7, Nr. 4	
,,	C-dur,	Op. 7, Nr. 5	
,,	B-dur,	Op. 17, Nr. 1	,, — 30.
,,	E-moll,	Op. 17, Nr. 2	,, — 30.
,,	G-moll,	Op. 24, Nr. 1	,, — 30.

Band II.

			Einzel-Preise.
Walzer,	Es-dur,	Op. 18	M. — 75.
,,	As-dur,	Op. 34, Nr. 1	,, — 75.
,,	A-moll,	Op. 34, Nr. 2	,, — 60.
,,	F-dur,	Op. 34, Nr. 3	,, — 45.
,,	As-dur,	Op. 42	,, — 75.
,,	Des-dur,	Op. 64, Nr. 1	,, — 45.
,,	Cis-moll,	Op. 64, Nr. 2	,, — 60.
,,	As-dur,	Op. 64, Nr. 3	,, — 60.
,,	E-moll	(Op. posth.)	,, — 60.

Band III.

			Einzel-Preise.
Notturno,	B-moll,	Op. 9, Nr. 1	M. — 45.
,,	Es-dur,	Op. 9, Nr. 2	,, — 45.
,,	Fis-dur,	Op. 15, Nr. 2	,, — 45.
Notturno,	Cis-moll,	Op. 27, Nr. 1	M. — 60.
,,	Des-dur,	Op. 27, Nr. 2	,, — 60.
,,	H-dur,	Op. 32, Nr. 1	,, — 45.
,,	As-dur,	Op. 32, Nr. 2	,, — 60.
,,	G-dur,	Op. 37, Nr. 2	,, — 45.
,,	Fis-moll,	Op. 48, Nr. 2	,, — 60.
,,	F-moll,	Op. 55, Nr. 1	,, — 45.

Band IV.

			Einzel-Preise.
Polonaise,	Cis-moll,	Op. 26, Nr. 1	M. — 60.
,,	A-dur,	Op. 40, Nr. 1	,, — 60.
,,	C-moll,	Op. 40, Nr. 2	,, — 60.
,,	As-dur,	Op. 53	,, — 75.
,,	-Concert, Es-dur,	Op. 22	,, 1.20.

Band V.

			Einzel-Preise.
Ballade,	G-moll,	Op. 23	M. — 90.
,,	As-dur,	Op. 47	,, — 90.
Scherzo,	H-moll,	Op. 20	,, 1,20.
,,	B-moll,	Op. 31	,, 1,30.

Band VI.

			Einzel-Preise.
Trauermarsch	aus der Sonate	Op. 35	M. — 45.
Phant. Impromptu,	Cis-moll,	Op. 66	,, — 90.
Impromptu,	As-dur,	Op. 29	,, — 60.
Berceuse,	Des-dur,	Op. 57	,, — 60.
Barcarolle,	Fis-dur,	Op. 60	,, — 90.
Phantasie,	F-moll,	Op. 49	,, 1.20.

Band VII.

Etüden,	Op. 10, Nr. 1—12	M. 1.20.
Dieselben,	Volksausgabe	,, — 80.

Band VIII.

Etüden,	Op. 25, Nr. 1—12	M. 1.20.
Dieselben,	Volksausgabe	,, — 80.

Verlag von C. F. KAHNT in Leipzig.

F. S. S. Hofmusikalienhandlung.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Verlag von Julius Hainauer

Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau.

NEUESTE COMPOSITIONEN

für Pianoforte

von

Theod. Kirchner und Moritz Moszkowski.

THEODOR KIRCHNER:

Op. 37. ***Vier Elegien.***
Complett M. 3.—
Dieselben einzeln . . . à Nr. M. 0.75.

Op. 38. ***Zwölf Etuden.***
Heft I. II. III. IV. . . . à M. 2.50.

Op. 39. ***Dorfgeschichten.***
Heft I. (Nr. 1—7) . . . . . M. 3.—.
Heft II. (Nr. 8—14) . . . . M. 3.50.

Op. 44. ***Blumen zum Strauss.***
12 Stücke. Heft I.—IV. . . à M. 2.—

Op. 46. ***Dreissig Kinder- und Künstler-Tänze.***
I. Serie: 10 Nummern.
Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10 à 75 Pfg.
Nr. 4 und 9 . . . . . à M. 1.—
Serie I. ***Complett in einem Bande*** *M. 6.—*

Unter der Presse:
Serie II.: 10 Nummern, einzeln und complett.
Serie III.: 10 Nummern, einzeln und complett.

MORITZ MOSZKOWSKI:

Op. 15. ***Sechs Clavierstücke.***
Heft I. ***Serenata. Arabeske. Mazurka . . . . . M. 2.25.***
Heft II. ***Canon. Walzer. Barcarole. . . . . „ 2.75.***

Op. 16. ***Zwei Concertstücke*** *für Violine mit Begleitung des Pianoforte.*
Nr. 1. ***Ballade . . . . . M. 3.50.***
Nr. 2. ***Bolero . . . . . „ 2.75.***

Op. 17. ***Drei Clavierstücke*** *in Tanzform.*
Heft I. ***Polonaise . . . . M. 2.75.***
Heft II. ***Menuett . . . . . „ 2.25.***
Heft III. ***Walzer . . . . . „ 2.25.***

Op. 18. ***Fünf Clavierstücke.***
Nr. 1. ***Melodie . . . . . M. 0.75.***
Nr. 2. ***Scherzino . . . . . „ 1.—***
Nr. 3. ***Etude . . . . . „ 0.75.***
Nr. 4. ***Marcia . . . . . „ 1.50.***
Nr. 5. ***Polonaise . . . . . „ 1.50.***

Op. 18. ***Complett in 1 Bd. . . „ 5.—***

Op. 19. ***Johanna d'Arc.*** *Sinfonische Dichtung in vier Abtheilungen.*
Orchester-Partitur . . . M. 30.—
Orchester-Stimmen . . . „ 40.—
Klavierauszug *zu 4 Händen vom Componisten . . . . „ 13.—*

Op. 20. ***Allegro scherzando.***
M. 3.—

Op. 21. ***Album Espagnol.***
p. P. à 4 ms. . . . . M. 6.50.

Op. 22. ***Thränen.***
5 Gedichte für 1 Singst. mit P. M. 3.50.

Op. 23. ***Aus aller Herren Länder.*** *6 vierhändige Clavierstücke.*
Heft I. ***Russisch, Deutsch, Spanisch, Polnisch . . M. 4.50.***
Heft II. ***Italienisch, Ungarisch . . . . . „ 4.50.***

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Werthvolle musikalische Festgeschenke!

WERKE CLASSISCHER TONDICHTER

für das Pianoforte

herausgegeben von Professoren des Pianofortespiels am Königl. Conservatorium der Musik **zu Leipzig.**

Beethoven's — **Sämmtliche 38 Sonaten für das Pianoforte,** herausgegeben von **S. Jadassohn.** Drei Bände à 3 Mark, eleg. geb. à Bd. 4. 50. Complet in 1 Band gebunden 10 Mark netto. Die Sonaten einzeln à 20—150 Pf.

Beethoven's — **Neun leichte Sonaten für das Pianoforte,** speciell für den Unterricht herausgegeben von **S. Jadassohn.** 1 Band Mark 1.50, eleg. gebunden 3 Mark.

Clementi's — **Zwölf beliebte Sonatinen** (Op. 36, 37, 38) **für das Pianoforte,** herausgegeben von **J. Lammers.** Mark 1.50, geb. 3 Mark. Dieselben in drei Heften à 70 Pf.

Haydn's — **Siebenzehn ausgewählte Sonaten für das Pianoforte,** herausgegeben von **C. Reinecke.** Zwei Bände à 2 Mark, eleg. geb. compl. 5 Mark. Die Sonaten einzeln à 40—150 Pf.

Haydn's — **Beliebte Stücke für das Pianoforte,** herausgegeben von **C. Reinecke.** — Andante con variazioni — 70 Pf. Fantasia — 70 Pf. Capriccio — 70 Pf.

Mendelssohn's — **Sämmtliche Lieder ohne Worte für das Pianoforte,** herausgegeben speciell für den Unterricht und mit Fingersatz versehen von **S. Jadassohn.** Preis Mark 1.50, eleg. geb. 3 Mark.
Pracht-Ausgabe 2 Mark, eleg. geb. Mark 3.50.
Dieselbe, Pracht-Band mit Goldschnitt 5 Mark.
Pracht-Ausgabe mit Portrait des Componisten 3 Mark, eleg. geb. Mark 4.50.
Dieselbe, Pracht-Band mit Goldschnitt 6 Mark.

Mozart's — **Sämmtliche Sonaten für das Pianoforte,** herausgegeben und mit Fingersatz versehen von **A. Horn** und **R. Papperitz.** Preis 3 Mark, eleg. geb. 4. 50. Pracht-Ausgabe in 2 Bänden 4 Mark, eleg. geb. 6 Mark. Die Sonaten einzeln à 40—150 Pf.

Weber's — **Beliebte Stücke** (Op. 21, 62, 65, 72, 81 und Perpet. mobile) **für das Pianoforte,** herausgegeben und mit Fingersatz versehen von **L. Maas.** Preis 1. 50, geb. 3 Mk. Dieselben einzeln à 70 Pf.

Grosse Correctheit, sorgfältiger, weitläufiger Stich und Druck, vortreffliches Papier etc. sind Hauptvorzüge meiner neuen verhältnissmässig billigsten Klassiker-Ausgabe.

Ausführliche Prospecte, Kataloge gratis und franco.

Verlag von C. F. KAHNT in Leipzig,

F. S. S. Hofmusikalienhandlung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Friedrich Chopin.

Sein Leben und seine Briefe

von

Moritz Karasowski.

Mit dem Portrait Chopins und der facsimilirten Original-Handschrift seines E-moll-Präludiums (Opus 28, No. 4).

Zweite, gänzlich umgearbeitete und mit neuen Originalbriefen bereicherte Ausgabe.

Dresden. **Verlag von F. Ries,**

Königl. Sächs. Hof-Musikalienhandlung.

Verlag von Otto Spamer in Leipzig und Berlin.

Geschenkwerke für Jung und Alt!

Aus der Welt der Töne. Erlebnisse eines Mädchen-Quartetts im Haidehause. Onkel Reinhold's Erzählungen aus dem Bereich der Oper, des Volksliedes, des Künstlerthums und des Tanzes. Von Ernst Pasqué. Mit 80 Text-Illustrationen und vier Tonbildern. Geheftet M. 6. 50. Elegant gebunden M. 8. 50.

Brevier der Kunst in Haus und Leben. Pflege des Schönen in Haus und Wohnung, Kleidung und Schmuck, vornehmlich Musik und Tanz, Bildnerei, Malerei etc. Von Dr. Adolf Schwarz. Mit 70 Text-Abbildungen von E. Döpler d. Jüngeren. In eleg. Festeinband M. 6; mit Goldschnitt M. 7. 50.

Kleine Musikantengeschichten. Ernst und Humor aus dem Leben berühmter Tonkünstler. Herausgegeben von Heinrich Pfeil. Mit 25 Text-Illustrationen und vier Tonbildern. Geheftet M. 3. Elegant gebunden M. 4. 50.

Die Nibelungen. Nach nordischer und deutscher Dichtung erzählt von Dr. W. Wägner. Illustrirt von H. Vogel, F. W. Heine u. A. Wohlfeile Ausgabe. Geheftet M. 2. Gebunden M. 3. Pracht-Ausgabe auf starkem Velinpapier. Elegant gebunden M. 8.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Mit dem 2. Januar 1880 beginnt die

Neue Zeitschrift für Musik

(Robert Schumann-Brendel'sche)

ihren 47. Jahrgang,

und ladet der Unterzeichnete zum Abonnement darauf ein. Dieselbe umfasst das ganze Gebiet der Musik und bietet in gediegenen Aufsätzen, historischen, ästhetischen und praktischen Inhalts, neben zahlreichen Besprechungen neuer Erscheinungen und einem sehr vollständigen Feuilleton, Musikern, Sängern und Musikfreunden eine Fülle des Stoffes in interessanter Abwechslung. Ohne Voreingenommenheit ist sie bestrebt, ebenso der älteren wie der neuesten Zeit gerecht zu werden. Als die wichtigste Aufgabe eines kritischen Organs jedoch betrachtet es die Redaction, die Interessen der gegenwärtigen Kunstentwickelung zu vertreten, und die neuen Ideen, welche seit Begründung der „Zeitschrift" durch Robert Schumann auf musikalischem Gebiete Wurzel gefasst haben, sind fast ausschliesslich ihr Verdienst. Die **„Neue Zeitschrift für Musik"** ist zugleich Organ des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und enthält als solches die officiellen Bekanntmachungen desselben. Alle vorzüglichen Musikschriftsteller zählt dieses alte berühmte Blatt zu seinen Mitarbeitern. Der Preis des Jahrgangs von 52 Nummern à 1—1½ Bogen nebst Musikbeilagen beträgt 14 Mark. Alle Postämter, Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen darauf an.

Leipzig, im December 1879. **C. F. Kahnt.**

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948. ...hó...
491. tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Biblioteka Jagiellońska