



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Die Klaviermusik seit Robert Schumann.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

von einem Propheten die Nachweise eines Statistikers oder die präzise Formulierung des juristischen Gesetzgebers verlangen. Das Übermaß seiner Sympathie mit den Leidenden schlug in bittere Härte um, wo er eingebilddete Leiden entdeckte oder zu entdecken glaubte. Im ganzen fingen die innere Kraft der Überzeugungen und die eigentümliche Gewalt des Ausdruckes, die ihm eigen waren, an, auch die widerstrebenden Massen zu ergreifen. Die Vorlesungen über „Heroen, Heroenkultus und das Heroische in der Geschichte“ (London 1841) und „Oliver Cromwells Briefe und Reden, mit Erläuterungen“ (London 1845) hatten daran wohl einen stärkeren Anteil als die einzelnen Flugschriften und Zeitungsartikel, in denen der immer unbarmherziger und schwarzgalliger sich äußernde Schriftsteller die „öffentliche Meinung“ oft so schmerzhaft ins Gesicht schlug, daß nur die Gewöhnung an die freiesten Meinungsäußerungen in der Presse und die unverbrüchliche Achtung, welche man vor dem sittlichen Charakter Carlyles empfand, das englische Publikum veranlassen konnten, jeder seiner Aussprüche doch wieder einen gewissen Anteil zu widmen.



Die Klaviermusik seit Robert Schumann.

Von Hermann Kretschmar.



uf den folgenden Blättern soll versucht werden, die musikalischen Leser der Grenzboten über die neuere Klaviermusik zu orientieren. Es scheint hierfür aus mehreren Gründen geboten, das Thema für diesmal auf die zweihändigen Kompositionen für Klavier einzuschränken.

Der Stoff ist ein ungeheuer großer. Im Jahre 1880 allein erreichte die Summe der verlegten Hefte mit neuen Originalkompositionen die Höhe von ungefähr 1200. Rechnet man jedes Heft durchschnittlich nur zu 6 Nummern, so giebt das gegen 8000 neue Klavierstücke. Die einfachen Tänze und Märsche sind dabei noch ganz bei Seite gelassen.

Der größte Teil dieser Masse von Klavierkompositionen ist eitel Spreu und von einer Gehaltlosigkeit, für welche man auf dem Gebiete der Literatur nichts analoges findet. Die schalsten Reimereien auf Rosen und Rosen, auf Herzen und Schmerzen, die Schaudergeschichten und Sensationsromane, welche kein ehrliebender Kolporteur vertreiben mag, stehen geistig immer noch höher als die Mehrzahl jener Salonstücke, welche wir Woche für Woche in neuer

Menge in den Schaufenstern auch der guten Musikalienhandlungen ausgelegt finden. Hinter den meisten dieser bilbergeschmückten (obendrein oft recht geschmacklosen) Umschläge, hinter diesen sinnigen anziehenden Titeln steckt in der Regel nichts als die fade Kimperei. Auf der ersten Seite putzt und spreizt sich das Klavier, ohne zu einem einzigen Worte zu kommen. Dann folgt ein echter oder nachgeahmter Gassenhauer (am liebsten sentimental Schlages), verziert mit den Abfällen der Virtuofentafeln: sechs bis zehnmal wird eine triviale Melodie mit noch trivialeren Umspielungen wiederholt.

Es giebt Musikkreunde, welche über diese leichte Salonmusik in großen Eifer geraten und sie mit sittlicher Entrüstung bekämpfen. Die Erscheinung ist allerdings in mancher Beziehung traurig, aber weder neu noch unbegreiflich. Das Klavierspiel ist nun einmal im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts Modesache geworden. Es bietet nicht bloß einen Zeitvertreib, ein Vergnügen, sondern auch eine billige Gelegenheit, ein bißchen Staat zu machen. Das beschränkteste Mädchen erhält einen höhern, einen künstlerischen Anstrich, wenn unter seinen Fingern die Saiten rauschen. Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts bot die Komposition wenig, was sich für den Salon eignete. So viele reizende Stückchen auch in den Werken der alten Saitenkomponisten enthalten sind — populär kann man sie nicht nennen, weil sie immer gut musikalisch gebildete Spieler voraussetzen. Die gewöhnlichen Tänze aber waren nicht vornehm genug, die Sonaten wenn nicht zu hoch, so doch zu lang. Da kamen dann zur rechten Zeit die Nocturnos auf, die Impromptus, die Moments und gleichzeitig der brillante Stil, der sich dieser einfachen, leichtverständlichen Formen bemächtigte und sie so zurichtete, daß sie nach etwas aussähen. Seit jener Zeit drängt sich alle Welt zum Klavier, und darunter eine große Menge jener unberufenen, die von Musik keine Ahnung haben, niemals haben werden und haben wollen. Ein Moser, ein Beyer, ein Dösten ist für sie mehr wert als ein Bach, ein Beethoven und ein Schumann. Es wird ganz gewiß wieder eine Zeit kommen, in welcher die Musik diese falschen Götter los wird und wo der allgemeine Geschmack sich von dieser niedrigen Klaviermanie abwendet. Die billigen Ausgaben der Klavirer helfen diese Wandlung vorbereiten. Das wichtigste hat dafür der Klavierunterricht zu thun, der bis in die neueste Zeit zu einem guten Teil in den Händen von Halbmusikern gelegen hat. Die Klavierlehrer stehen an der Spitze der innern musikalischen Mission. Wenn man abends zur Klavierspielenden Zeit durch die Straßen spaziert, sollte man vor jedem Hause, aus welchem die Töne einer Beethovenschen Sonate herausklingen, in Gedanken den Hut abziehen vor dem Manne, der dort unterrichtet.

In die Zeit der ärgsten Verflachung der Klaviermusik fällt das Auftreten Robert Schumanns. Bald nach Mozarts Tode hatten der Pianofortebau und die Technik des Klavierspiels beide gleichzeitig gewaltige Fortschritte gemacht und das von Natur nur spärlich mit Klangmitteln bedachte Instrument mit neuen

Reizen ausgestattet. Über diese geriet das musikalische Publikum in große Entzückung, als sie ihm in den dreißiger und vierziger Jahren unsers Jahrhunderts von einer Reihe Klavierspielern ersten Ranges präsentiert wurden. Die Macht des Sinnlichen feierte damals auf dem musikalischen Gebiete einen der stärksten unter den Triumphen, welche ihr im Laufe der Weltgeschichte bereitet worden sind. Die heutige Generation hat keinen Begriff von dem begeisterten Überschwange, mit welchem man in jener Zeit den Virtuosen und ihrer Kunstrichtung entgegenkam. „Die Damen verloren ihre Herzen — die Kritiker ihre Köpfe“ sagt Hanslick. Man war nicht bloß über das Spiel der Virtuosen entzückt, sondern auch über ihre Kompositionen. Und das letztere war das Schlimme. Denn diese Kompositionen waren im Durchschnitt alle herz- und geistlos, bestenfalls nur geschickte Ausstellungen von klingendem Feuerwerk, bald prasselnd, bald säuselnd — im wesentlichen Spul und hohler Zauber. Das große Publikum aber war nahe daran, die flimmernden Nebensarten den ächten Gedanken und Ideen vorzuziehen. Die Herz und Hüften erhielten von den Verlegern — wie Weizmann erzählt — für den Bogen ihrer Fabrikarbeit größere Honorare, als sie Beethoven für seine schönsten Klavierkonzerte erworben hatte.

Da stand Schumann auf und die Welt weiß, wie mannhaft, wie genial, wie launig, wie belustigend und wie erhebend er mit seinen (fingierten) „Davidsbündlern“ den Kampf gegen die Philister, welche die Herrschaft in der Musik an sich zu reißen schienen, geführt hat. Ob auch siegreich — das läßt sich nicht mit einem einfachen Worte beantworten.

Vergleicht man die Repertoires der heutigen und der vormärzlichen Pianisten, so ist der Umschwung zum Edlen und zum Gehaltvollen schlechterdings nicht zu verkennen. Noch Clara Wieck debütierte mit einem Konzert von Bizis im Gewandhause, und die namhaftesten Pianisten regalirten in jener Zeit die Abonnenten der besten Konzertsinstitute massenweise mit Kompositionen, welche heute Lehrer und Schüler perhorreszieren würden. Hier liegt ein voller Sieg vor, von dessen Ehren ein Hauptteil auf Schumann fällt.

In der Klavierkomposition aber hat Schumann die Philister nicht aus dem Felde geschlagen. Sie haben sich im Gegenteile um eine Seitenlinie vermehrt, welche — wunderbarlich genug! — ihren Stammbaum auf Schumann selbst zurückführt. Seine Charakter- und Phantasiestücke haben den Anstoß zu einer förmlichen Industrie gegeben, die den Markt mit musikalischer Kleinwaare überschwemmt. Die Sonaten und die andern größern Formen der Klaviernusik treten schon vor Schumann zurück, wie manche glauben, weil das Gewicht Beethovens den Mut der Komponisten niederdrückte. Das Genre beginnt mit Schubert bereits einen breiteren Platz in den Katalogen einzunehmen. Es lag und liegt noch in der Zeit, die so vielerlei neues auf dem Herzen hatte, daß es unmöglich wurde, alles einzelne breit auszuführen. Das Genrestück ist die Lieblingsform für geniale Andeutungen, für romantische Gedanken. Die So-

nate erlaubt dem Komponisten mit seinen Zwecken zu wachsen, während des Arbeitens groß und bedeutend zu werden. Das Genrestück verlangt, daß er mit dem Vollgehalt der Stimmung gleich einsetze und von einer echten und starken poetischen Strömung bewegt sei. Das Genrestück macht geringere Ansprüche an den Musiker, aber desto höhere an den Menschen. Es will ausgeprägte Individualität im Empfinden und Anschauen.

So ausgerüstet ging Schumann als junger Student ans Komponieren. Und wie unreif uns diese Erstlingsarbeiten — deren bedeutendste, den „Karneval,“ er später selbst eine Spielerei nannte — auch erscheinen mögen, wie sehr sie zum Teil den großen, klaren Plan im Entwurfe vermissen lassen, jedermann fühlt doch durch, daß hier eine reiche Individualität einem unwiderstehlichen Drange folgt, dem Drange, von der Fülle ihrer Gefühle und Bilder mitzuteilen, so gut sie es eben kann. Daß der junge Träumer und Phantast zum Musiker geboren ist, verraten allerdings einzelne Züge — aber der Mensch und Poet ist doch der Hauptgegenstand des künstlerischen Interesses, welches wir diesen „Säckelchen“ entgegenbringen.

Fast umgekehrt ist der Eindruck, den wir aus dem großen Durchschnittsbilde der nachschumannischen Literatur des Genrestückes für Pianoforte erhalten. In diesen Kompositionen ist alles formell bis aufs Pünktchen fertig und korrekt, niemals ein Takt zu wenig, alles bestens bestrebt, anständig und wohlherzogen. Die Herren Verfertiger sind fast sämtliche gute Musikanten, aber — bis auf Ausnahmen — sehr unbedeutende Menschen.

Das Zugeständnis der musikalischen Tüchtigkeit, welches man dieser Durchschnittsschaar der Klavierkomponisten machen kann, bedarf allerdings noch einer Einschränkung. Auch Bach hat Charakterstücke für Klavier geschrieben, die herrlichsten, die man sich denken kann. Warum aber ahmt ihn denn keiner nach? Weil diese Charakterstücke Fugen sind: die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers.“ Schumann und Mendelssohn und die andern Führer der romantischen Periode blieben bei ihren Genrebildern immer in Fühlung mit der einfachen Form des Liedes, die sich ohne Kunstbildung wenigstens äußerlich bewältigen läßt. Sie eignet sich für die Komponisten von tieferer Schulung ebensogut wie für die Anfänger und Rekruten. Jenen dient sie zum Ruhebett in Stunden der Müdigkeit, diesen als der nächstgelegene Turnplatz, wenn sie sich angeregt fühlen. Auch Dilettanten finden wir unter den Komponisten dieser kleinen Klavierstücke. Unermüdlich sammeln sie in dieser Form die herumliegenden Brocken von Schumanns Tisch und erregen damit das Wohlgefallen vieler anspruchslosen Gemüter. Vielleicht kommt bald die Zeit, wo jeder Klavierspieler sich seinen Bedarf an Musik selbst komponiert. Es war vor Alters ähnlich, und es macht sich ja jeder gebildete Mensch heute auch die paar Gelegenheitsgedichte selbst, die das Familienleben verlangt.

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
 Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

Diese schlagende Kritik Schillers über die Dichterlinge seiner Zeit paßt so ziemlich auch auf den Durchschnitt der heutigen Klavierkomponisten. Es genügt ein einziger Blick auf diese „Phantasien,“ um die Schablonen zu erkennen, auf welche sie aufgewickelt sind. Man kann die Anweisung, so etwas anzufertigen, in Rezeptform geben: z. B. zu einer „Mondnacht“ nimm Fis-dur und eine zweiunddreißigstel Begleitung, zu einer „Meerfahrt“ nimm einen Zwölfachteltakt und ein Triolenmotiv im Baß. Das übrige findet sich.

Die Titel sind die einzige geistige Leistung bei der Mehrzahl dieser modernen genrehaften Klavierstücke. Es wird ihnen denn auch manches zugemutet und vieles von ihnen versprochen, was keine Musik halten kann. Einer komponirt z. B. „Harzbilder.“ Nr. 1: „Sehnsucht nach dem Harz.“ Zeichnet sich der Harz vielleicht durch besondere musikalische Eigenheiten vor andern Gebirgen aus? O ja — wir erinnern uns der Kanarienvogelstadt Andreasberg, es schien uns auch, als wäre dort das Geläute der weidenden Herden eigentümlich melodisch abgestimmt. Die Roßtrappe hat ein Echo — auch Pferdegetrappel ist da am Platze. Nun fangen wir an zu spielen. Ja wohl: „Adieu Harz, Adieu Sehnsucht!“ Nichts von alledem, nichts von euren Wonnen, du grüner Wald und ihr himmelhohen dunkeln Berge! Eitel schlechte, verdorbene Lust, Tintenflecke, Schlafrock, Zipfelmütze und ein vertrockneter Magister, der sein tägliches Pensum komponirt!

Jeder gute Mensch rühmt gern seine Zeit, rühmt gern die Kunst seiner Zeit. Es thut uns aufrichtig leid, daß wir nicht mit Begeisterung, nicht mit Hochachtung von dem blühenden, hoheitlichen, strahlenden Aussehen erzählen können, welches die neuere Klavermusik, als eine ganze Erscheinung genommen, dem Beschauer entgegenhält. Aber die Wahrheit erlaubt es nicht. Es giebt kaum ein trostloseres Geschäft, als sich durch den Berg dieser charakterlosen Charakterstücke, dieser Phantasiestücke ohne Phantasie hindurcharbeiten zu müssen. Ein noch so plummes Potpourri mit einigen herzhaften, italienischen Opernmelodien kommt einem dagegen wie ein wirklicher Genuß vor. Eine tote Puppe an der andern, und auf hundert Nummern kommt vielleicht immer nur eine, bei welcher man noch über etwas weiteres erstaunt als über die Harmlosigkeit und Dreistigkeit, den Mangel an Kunstrespekt, welcher diesen Herren Komponisten erlaubte, die Notenfeder zu ergreifen, um das hundertmal schon gesagte noch einmal nachzuplappern. Der naive Kunstfreund ahnt es nicht, daß ein Komponist von einer hohen Opusziffer eine ganz platte Natur sein kann und verliert mit immer neuen Versuchen seine Zeit. Die Kritik aber, namentlich die der politischen Blätter, ist in ihren Ansprüchen viel zu mild geworden. Weil sie das Ideale so selten findet, hat sie ziemlich verlernt es zu fordern und begleitet mit wohlwollenden Zusprüchen die gehaltlosen Klaviergechwäße impotenter Neulinge. Ist ein Duzend

solcher halblauen Kritiken endlich zustande gekommen, so sammeln sie die Verleger eilig, versenden sie sogar an gute Musiker und verkünden mit Emphase, daß in Herrn M. D. oder in Herrn W. K. ein „ungewöhnliches Talent“ aufgetaucht sei, welches kennen zu lernen Pflicht der musikalischen Kreise sei u. s. w. Die von Schumann gegründete „Neue Zeitschrift für Musik“ hatte etliche Jahre hindurch eine Rubrik „Fabrikarbeit und Modeartikel“ eingerichtet, in welcher lediglich die Titel der Stücke und die Namen ihrer Komponisten angeführt wurden. Die Idee eines solchen Index verdiente wieder aufgenommen zu werden. Aus alter und aus neuer Zeit liegt eine größere Fülle guter Klavierkompositionen vor, als ein einzelner Mensch nur durchstudiren kann. Wir haben daher ein Recht und eine Pflicht, von denen, welche neues hinzutragen wollen, zu verlangen, daß sie ein starkes und wenigstens ein eigentümliches Talent besitzen. Wenn wir hingegen fortfahren, diejenigen guten Leute, welche uns Mendelssohnsche und Schumannsche Erfindungen im siebenten Aufguß und Reminiscenzen andrer Abkunft als ihre eignen neuen Klavierstücke aufstischen, als wirkliche Komponisten zu behandeln, so fördern wir nur die allgemeine Verflachung des Geschmacks.

Auch auf dem Gebiete der neuern Klaviersonate stoßen wir auf mangelhafte und matte Leistungen genug. Namentlich sind es die Preissonaten der letzten drei Dezennien, die harte Enttäuschungen bereiten. Im ganzen aber werden im Verhältnis zu der Produktion in den kleinern Formen der Klavierstücke so wenig Sonaten geschrieben, daß drei bis vier Treffer bereits die Prognose der Gattung entscheiden. Und solcher Treffer können wir etliche aufzählen. An die Sonate wagen sich doch nur Musiker von strengerer Schulung, einer Schulung, welche einen Teil des Talentcs entweder ersetzt oder bildet. Die halben und ganzen Dilettanten, welche unter den Klavierkomponisten von heute die Majorität bilden, gehen in der Regel der Sonate aus dem Wege. Höchstens versuchen sie es mit einer kleinen Suite.

Seitdem die öffentliche Musikpflege den Schätzen der vergangenen Jahrhunderte sich wieder zugewendet hat, ist die Suite von den neueren Instrumentalkomponisten wieder aufgenommen worden. Wie im Orchester, erscheint sie jetzt auch nicht selten in der Klaviermusik. Dieser Umstand beweist, daß über der zeitweiligen Vorliebe für die kleinen, einzelnen Stücke, für das Genrehafte, der Sinn für große, künstlerische Gebilde von einem weitem Zusammenhang nicht erloschen ist, und daß der Phantasie außer dem Vergnügen an kleinen Ausflügen immer noch das Streben innewohnt, große Strecken zu durchmessen, die in mehrfachen Stationen zurückgelegt werden müssen.

Augenscheinlich sucht aber unsre heutige Instrumentalkomposition nach einer neuen Art dieser größeren Formen. Wie auf dem Gebiete der Orchestermusik das neunzehnte Jahrhundert verschiedene Versuche gezeitigt hat, von denen keine allgemeine Zustimmung erfahren, so zeigt auch die neuere Klavierkomposition mancherlei Ansätze zu großen Neubildungen. Daß mehrere nebeneinander auf-

tauchen, beweist, daß wir uns in einer Übergangsperiode befinden. Wie einst aus den mannichfachsten und abweichendsten Zusammenstellungen nationaler Tänze sich die Suite herausbildete und als feste Form kanonische Geltung für mehrere Jahrhunderte erlangte, so wird eines Tages auch unsre Instrumentalkomposition sich für eine einzige Form der cyklischen Darstellung entscheiden und in ihr eine Zeit lang ausschließlich dichten und denken. Ob diese jetzt schon erfunden ist oder erst noch zu erfinden ist, muß dahingestellt bleiben. Augenblicklich laufen in der Klaviermusik Sonate und Suite, Variationen und Cyklen kleinerer Bilder neben einander her. Letztere sind in der Anzahl und Form der einzelnen Teile ganz abweichend von einander. Gern faßt man sie durch einen Titel zusammen. Hier ist nur verwandtes in ein Heft gereiht, wie in „Wanderbildern“ oder in „Wandlungen,“ in *Soirées de Vienne*, de *Petersbourg* u. Dort schreitet in den einzelnen Nummern eine Begebenheit vom Anfang zum Ende wie in den verschiedenen Cyklen, die als *Bal costumé* herausgegeben wurden. Ein andres Heft wird *Carnaval* betitelt, um die neu zugewachsenen Arten der kunstvoll ausgeführten Tanzweisen zusammenzufassen. Noch eine andre Art neuer großer Formen in der Klaviermusik bilden die „Rhapsodien.“ Vorderhand läßt sich mit der Bezeichnung noch nicht der Begriff einer bestimmten Form verbinden. Man braucht nur auf die ganz verschiedene Anlage der Rhapsodien von Brahms und der von Liszt hinzuweisen. Die Anwendung des Wortes auf Musikstücke finden wir zuerst bei dem von seinen Landsleuten als „Schiller der Musik“ hochgefeierten Prager Komponisten Wenzel Tomaschek, welcher im Jahre 1812 bei Kühnel (Peters) in Leipzig zwölf Rhapsodien erscheinen ließ, die von keinem geringeren als F. V. Gerber als „der kühnste Aufschwung einer feurigen Phantasie, kühn in der Führung und hinreißend durch ihr Leben“ gepriesen wurden. Auch für einige andre Formen hat die neuere Klaviermusik die Titel aus der Dichtkunst entlehnt. Es sind die *Novelletten*, *Idyllen*, *Balladen* und *Romanzen*. Auch Dichtungsarten von besondrer Seltenheit hat man, wie wir sehen werden, der Musik anzupassen gesucht. Der allgemeine Trieb nach Wachstum und Entwicklung hat zuletzt auch die von altersher sanktionirten Formen der Klaviermusik mit ergriffen. Die liedartigen Formen der Klaviermusik ziehen Sonatenelemente an sich, die Tänze werden zu dramatischen Szenen.

Was speziell die eben erwähnten neuen Tanzformen betrifft, so hat in ihnen unser Erachtens die moderne Klavierkomposition einen rühmlichen Beweis von Schöpferkraft gegeben. Sie geben in extenso das deutlichste Bild von den Tendenzen, welche die Instrumentalmusik beherrschen, und verraten am wenigsten von deren Schwächen und Mängeln. Man erstaunt immer wieder über die Fülle geistigen Gehalts, über die Tiefe des Ausdrucks, die Intimität der Beziehungen, welche unsre besten Klaviervirtuosen in diese Walzer und Mazurken hineingelegt haben. Auf Grund von Tonweisen, die ursprünglich nur ganz äußerlichen Zwecken zu dienen bestimmt sind, solche feine, volle Bilder zu ge-

stalten, welche seelisches Leben bis in die geheimsten Schlupfwinkel enthüllen — das ist ein Meisterstück, welches eine spätere Zeit der romantischen Periode doch hoch anrechnen wird. Daß hier namentlich Chopin der Hauptdank gebührt, weiß jedermann. Verschweigen läßt sich allerdings nicht, daß diese Idealisierung der Tänze sehr oft zu weit getrieben und der ursprüngliche Charakter gänzlich verleugnet worden ist. Eine Wirkung, wie sie der Schöpfer des „Furienwalzers“ erreicht hat, bleibt ja immerhin interessant; fangen aber die schwachen Nachahmer an auf muntern Rhythmen zu wimmern, so kann sich der wahrheitsliebende Mensch schlechterdings nur ärgern.

Wir kommen mit der Bemerkung über die Nachahmer unter den Klavierkomponisten auf bereits gesagtes zurück und damit an den Schluß der Generaldebatte. Ihr Resultat fassen wir noch einmal in den Satz zusammen, daß für die Klaviermusik seit Robert Schumann zwei Momente charakteristisch sind. Der eine ist das Vorwiegen des Genrestückes und der kleinen Formen, der andre der unverhältnismäßig starke Prozentsatz unselbständiger und völlig wertloser Arbeiten.

Diese allgemeinen Betrachtungen könnten nach verschiedenen Richtungen weitergeführt werden. Das Gegebene genügt indeß, um daraus nützliche Lehren zu ziehen. Den Musikern haben wir mit unsern Auseinandersetzungen nichts neues gesagt. Die Besten unter ihnen und alle Kenner der alten Meister teilen die absprechende Meinung über den Gesamtertrag unsrer neuern Klaviermusik. Ginge man in musikalischen Kreisen ernstlich zu Rate über die Sache und zunächst denjenigen Ursachen auf den Grund, auf welche die Verflachung zurückzuführen ist, deren Spuren in dem Totalbilde der gegenwärtigen Klavierkomposition eklatant hervortreten, so müßte man über zwei Forderungen eins werden. Sie gehen die jungen Leute an, welche sich der Musik widmen wollen, und lauten: 1. ganz gründliche Schulung im Fache und 2. eine allgemeine Erziehung, welche geistig selbständige Menschen heranbildet. Für die erste Forderung haben unsre Konservatorien einzutreten; ihre Lehrpläne müßten allenthalben auf diejenige Strenge des theoretischen Unterrichts zurückgreifen, welche in der frühern Zeit der Kontrapunktisten gebräuchlich war. Der zweiten Forderung stellt das moderne Leben mit seinen abschweifenden Sitten und Gebräuchen viele Hindernisse entgegen. Eltern, Vormünder und Erzieher mögen es aber beachten: wenn ein Knabe sich der Musik widmen will — gutes Gehör und Formensinn genügen nicht, um in die Reihe der wirklichen und nützlichen Künstler vorzudringen. Wer nicht schon in früher Jugend die Anlagen zeigt, ein ganzer Mann, ein Mann für sich zu werden, der bleibe weg von der Musik! In Kopf und Herz muß alles frisch und von einer Stärke sein, die über den durchschnittlichen Gesellschaftsbedarf hinausgeht.

Den musikkliebenden Dilettanten predigen unsere Auseinandersetzungen Vorsicht. Wer allen Hefen des neuen Klavierverlags blind gläubig, gutmütig vertrauensselig gegenübertritt, riskirt seine Zeit zu verlieren und seinen Geschmack

zu verderben. In der That würden unsre Ärzte nachweisen können, welche Verwüstungen die kritiklose Hingabe an die neuere Klaviermusik angerichtet hat. Aus manchem lebendigen und geistvollen Mädchen hat übertriebenes und unrechtes Klavierspielen eine unbrauchbare, stumpfe Träumerin gemacht. Es ist nicht bloß die unbedeutende Nachahmermusik, die den Geist einschläfert; auch die wahren Meister taugen nicht gleichviel für jedermann und zu jeder Zeit. Eine der gefährlichsten Unsitten der heutigen Klavierfreundinnen ist der eifrige Chopin-Kultus. Ihm ist manches Nervensystem zur Hälfte geopfert worden. Ferne sei der Versuch, das Genie dieses kranken Mannes herabsetzen zu wollen. Aber daß man seine ebenso wunderbaren und hinreißenden als überreizten und zwischen Himmel und Hölle frivol hin- und herfahrenden Phantasien zum täglichen Genuß für geeignet hält, sie zur Ausbildung der musikalischen Jugend verwendet, ist eine der unverständigsten Verirrungen, welche auf dem Gebiete der Pädagogik jemals vorgekommen sind. Man könnte mit demselben Rechte Beines gesammelte Werke als Lesebuch für Bürgerschulen einführen.

Daß wir die Klaviermusik seit Schumann nicht in Bausch und Bogen verwerfen, wollen wir dadurch beweisen, daß wir die Leser an eine Reihe von Komponisten und von Werken für Klavier zu zwei Händen heranzuführen, welche Interesse verdienen. Von welchem Punkte aus aber man diese neue Periode auch betrachtet, man kommt immer wieder auf Robert Schumann zurück. „Er der herrlichste von allen!“ Als Klavierkomponist reicht er heran an die besten Alten, und die späteren überragt er sammt und sonders. Wer auch von den neueren auf einzelnen Gebieten ihm gleichen mag, Schumann hat den Weg erschlossen, und die Gaben der Grazien, die wir sonst an verschiedene Besitzer verteilt finden, er besaß sie alle auf einmal: Humor und Ernst, Tiefsinn und Naivetät; eine ganze Reihe der sonst getrenntesten Strömungen — in seinem Geiste kamen sie zusammen und gaben einander von ihrer Fülle ab. Phantastisch und grüblerisch ist er, aber doch auch kindlich heiter und klar. Von Laune und Übermut sprudelnd, strömt er zugleich über von tiefem Gefühl, von Innigkeit und Frömmigkeit. Setzt ausgelassen, burschikos wie ein Brandfuchs, rührt er auf der nächsten Seite wieder durch echte Töne einer fast weiblichen Zartheit. In den feinsten Naritäten der Literatur und des geistigen Lebens bewandert, liebt er zugleich auch die Urwüchsigkeit des Volkslebens, und so paßt er für die erlesenen Geister unter den Musikfreunden und ist teilweise doch auch für die einfachen untern Klassen verständlich. Allen bereitet er herzliche Freude. Er ist der Liebling aller, die Natur und Leben schätzen, und wer sähe sich gern aus diesem Kreise ausgeschlossen? Die Musikgeschichte zählt wenige unter den übrigen, über deren Wirken und Schaffen eine solche Frische, eine solche Jugendllichkeit der Seele ausgebreitet ist.

Einen mehr als jugendlichen Charakter hatte sein Eintritt in die Musik; mit einer fast komisch wirkenden Unbefangenheit stellte er sich unter die Kom-

ponisten. Den reifen Kollegen muß er wie ein Knabe vorgekommen sein. Der Eindruck des Knaben, aber des „Knaben, der das Fürchten nicht kennt,“ machte seine ersten Kompositionen. Später ward er gefester und gemeinverständlicher. Hat er bei diesem Prozeß — wie man nicht leugnen kann — an Eigenart und natürlichem Gehalt auch etwas verloren, eine Originalerscheinung ist er immer geblieben und am unverkennbarsten und glänzendsten immer als Klavierkomponist, originell bis auf die Vortragsbezeichnungen. In Schumanns Klavierwerken hat die musikalische Romantik uns ihre originellsten und liebenswürdigsten Thaten vermacht; in den spätern von ihnen liegt der Beweis, daß die romantischen Ideen sich einem höhern und großen Stil wohl einfügen lassen.

Preist man an Schumann, dem Klavierkomponisten, die Vielseitigkeit, so bedeutet das jedoch nicht, daß er allen guten Arten der Pianofortemusik gleich zugethan gewesen sei. Im Genre des höhern Virtuosenstücks hat er nur ganz vereinzelt Gastrollen gegeben. Nicht aus Prinzip. Im Gegenteil hat er trotz seiner Opposition gegen den Überschwang dieser Gattung ihre guten Seiten lebhaft bewundert. Aber Schumann ging beim Komponiren vom klanglichen Element nicht aus — auch unbewußt ließ er sich vom poetischen Vorwurf stimmen und führen. Doch wir wollen nicht weiter ausführen, was jeder-
mann weiß.

Allgemein bekannt ist es auch, daß Schumann als Kritiker die Klaviermusik durch die Einführung junger Talente zu fördern suchte. Hierbei schlug er die edle Gesinnung sehr hoch an und stellte ihre Wege ab und zu einen Beileitbrief aus, der bei dem Überbringer ein stärkeres Talent voraussetzen läßt, als dieser in der Folge gezeigt hat. Unter den älteren Schützlingen Schumanns ist es Stephen Heller (geboren 1815 zu Pest), dem wir den Vorzug geben. Kunstkritik behält immer einen subjektiven Beisatz, und so mag auch diese Bevorzugung auf einem Teil persönlicher Anlagen beruhen. Aber das eine darf man dreist sagen, daß Stephen Heller allen gefallen muß, die sich nicht im Übermaß mit ihm beschäftigen, und daß er allen warm empfohlen werden kann, die ihn noch nicht kennen sollten. Hellers Musik gehört zur gesündesten, welche die Klavierkomposition unsrer Periode aufzuweisen hat. Seine Kompositionen stehen unter den Werken der Kunst, in welchen die grüne, ewig frische und wunderbare Natur gefeiert wird, in erster Reihe. Sie atmen dasselbe Entzücken und die Ergriffenheit, welches uns noch heute zum Dichter des „Frühlings,“ zu Ewald Christian von Kleist, hinzieht, ohne dessen altväterische Allüren. Das Goethische Motto:

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen —
So geht's von Ort zu Ort,

welches über op. 95 (Allegro pastorale) des Komponisten steht, paßt für den ganzen Heller.

Es kann Wunder nehmen, daß noch keiner von unsern Geistreichen Heller den musikalischen Forstmann genannt hat. Es ist der Wald, den er zu schildern nimmer müde wird: der Wald mit seiner Feierlichkeit, mit seinen langen dunkeln Schatten, mit seinen scharfen und tiefen Lichtern, der Wald mit seinem Vogelgezwitscher und seinem Blätterrauschen, mit seinen neckenden, zirpenden Geistern. Zu den Spaziergängen in den Wald, zu welchen sich der Komponist auf den Titelblättern so vieler Hefte offen bekennt, muß der Kenner von Hellers Werken noch eine große Anzahl heimlicher Absteher hinzurechnen. Beginnt er oft auf andern Wegen — auf einmal baut sich der Wald in seiner Pracht wieder vor uns auf. Selbst in einer Polonaise, die sich sonst nicht für die Aufführung im Freien eignet, ertappen wir ihn plötzlich wieder beim Hörnerklang. Es ist unzweifelhaft, daß starke Jugendeindrücke dagewesen sein müssen, um diese Waldesstimmung so nachhaltig zu befestigen, daß sie selbst in dem Treiben der großen Weltstadt dem Komponisten treu geblieben ist und die Oberhand behalten hat. In dem geräuschvollen Paris zu leben, gefeiert zu sein und doch das Gemüt von spezifisch deutscher Schwärmerei voll zu haben — das ist ein seltenes Glück! Daß sich Heller desselben bewußt gewesen ist und darauf gehalten hat, es sich zu bewahren, kann man aus der Summe seiner Werke herauslesen.

Heller hat sich nicht ohne Absicht ausschließlich der Klavierkomposition gewidmet. Er ist ein Spezialist dieser Gattung, wie Field, Chopin, Henselt, Kirchner, und hat sich seinem Lebensberuf sicher nicht ohne höhere Tendenzen hingegeben. Vielleicht gingen sie auf eine Reformation des Klaviergeschmackes; daß die Klaviermusik sich vorwiegend dem Ausdruck subjektiver, seelischer Stimmungen hingebe, mag ihm zuweilen nicht das Rechte erschienen haben. Wo er selbst Stoff für seine musikalischen Schilderungen der menschlichen Innenwelt entnimmt, bleibt er immer wahr. Niemals übertreibt er die Leidenschaft und Erregtheit, obwohl er zum Stürmen den gehörigen Atem besitzt. Seine zweite Sonate und seine Balladen zeigen ihn am deutlichsten von dieser Seite. Ein wunderschöner Theil ist in der Meer-Ballade der Beginn des Chorgesangs. Wie ein Hilferuf, wie eine Bitte um Frieden klingt es aus ihm. In diesen Fällen zeigt er am meisten Verwandtschaft mit Schumann, mit dem er auch die Hinneigung zu Jean Paul teilt. Diesem von der Gegenwart ziemlich vernachlässigten Dichter zu Ehren schrieb er ein Heft „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke“ (op. 82), die Schumann zum Verfasser haben könnten, bis auf zwei Züge, welche überhaupt an Heller außer seiner Liebe zum Walde charakteristisch sind. Der eine ist auf ungarische Einflüsse zurückzuführen, rhythmisch erkennbar an einer gewissen Hastigkeit des Ganges. In dem andern macht sich der Pianist von Fach bemerkbar. Nicht als ob Heller etwa ein platter Passagenheld wäre. Aber er fängt zuweilen gern an, als wolle er nur das Instrument probiren, dabei stellt sich von ungefähr ein kleines Motiv ein, aus dem sich eine Melodie entspinnt. Gern wiederholt er ein paar Töne in ver-

schiedenen Oktaven und gönnt sich als Komponist und Erfinder einige Ruhe. Niemand schätzt ihn wegen solcher Momente des leichten Sichgehenlassens gering. Er hat manche Nummern geschrieben, die der leichten musikalischen Belletristik zugehören, wie die „Tarantellen“ und die „Ländler“ und „Walzer.“ Aber über die geschäftsmäßigen Salonkomponisten erhebt er immer ein stolzes Dichterkopfkorn. Und zu andern Zeiten streut er wieder Meisterzüge aus, die man an diesem Orte nicht erwartet. Seine „Polonaise“ (op. 104) z. B., sein „Albumblatt“ (op. 110), seine *Morceaux de Ballet* (op. 111) sind Salonstücke reinsten und Genrestücke leichtester Tendenz, und doch reich an Wendungen einer höhern Kunst, an Wendungen, die nur einem gewiegten Kontrapunktiker und poetischem, geistvollem Kopfe möglich sind. Wo wir ein einfaches Marschstück erwarten, bringt er ein allerliebstes Wechseln zwischen Parkiren und Promeniren an, wo eine sentimentale Melodie genügt, überrascht er durch eine reizende, stimmungreiche Polonaise, und die Ballettänze sind ihm nur eine Folie für die frappantesten Kunststückchen musikalischer Pantomimik. Geist, Witz und Laune begleiten Heller überall, und auch aus seinen unbedeutenderen Sachen spricht eine mehr als bloß musikalische Bildung und Erfahrung.

Freilich zu den Künstlern, welche durch eine gewaltige Entwicklung imponieren, gehört er nicht. Nach seinen frühern Klavierkompositionen, in denen man Violinen und Hörner deutlich hören kann, mußte man in ihm einen Symphoniker erwarten. Wohl möglich, daß uns das zeitraubende und aufreibende Leben der Weltstadt um einen gebornen Orchesterkomponisten gebracht hat. So blieb er beim Klavier und am Klavier ziemlich derselbe. Wer seine Hefte „Im Walde,“ eine seiner Sonaten und vielleicht noch die „Tarantellen“ studirt hat, kennt im wesentlichen den ganzen Heller. Dieselben Stimmungen und dieselben Motive kehren sehr oft wieder. Immer wieder wechselt er mit feierlichen Klängen und phantastischem Scherz, führt behaglich promenirend an überraschende Ausblicke und endigt dämmernde Präludien in hochaufjauchenden Naturtönen. Deshalb soll man nicht zu anhaltend bei ihm verweilen, sondern lieber öfters zu ihm zurückkehren.

Nur in seinen letzten Kompositionen erscheint Heller ein andrer und kaum wiederzuerkennen. Besonders sind zwei von ihnen durch das veränderte Wesen ihres Autors merkwürdig, die *Caprice humoristique* (op. 112) und die *Fantaisie* (op. 113). Da knackt er Rüsse und scheint für die beiden französischen Kollegen (L. Kreuzer und Hector Berlioz), denen diese Kompositionen gewidmet sind, musikalische Vorstellungen in der philosophischen Akrobatik zu veranstalten, er bringt uns allerhand erstaunliches, aber nicht viel erfreuliches.

In demselben Jahre, wo Heller nach Paris ging, nahm ein andrer junger deutscher Musiker seinen bleibenden Aufenthalt in Petersburg, erwarb sich in der Folge um das Klavierpiel in Rußland große Verdienste, wurde geadelt und gelangte zu hohen Ehren. Es ist Adolph Henselt (geboren 1814 zu Schwabach

in Baiern). Als Pianist wurde er in den wenigen Städten Deutschlands, wo er sich hören ließ, sofort neben Thalberg und Liszt gestellt, zog sich aber sehr bald aus der Öffentlichkeit zurück. Als Komponist zählte er zu den erklärtesten Lieblingen der „Davidsbündler.“ Mit dem ausgeprägtesten Zuge seines Talentes, seiner großen Kunst in der Filigranarbeit, war er der Mann jener Zeit. Die Generation von heute fängt an, seine Klavierwerke hinsichtlich des Ideengehaltes etwas kühler zu beurteilen, und niemand wird jetzt noch in Henselt einen „deutschen Chopin“ erblicken. Aber in der Auffindung sinniger und origineller Figuren wird er doch noch lange als Muster dienen können. Die saubere Ausarbeitung seiner Kompositionen, ihr Reichtum an neuen und wirkungsvollen Spielarten macht sie zu einer Fundgrube für Studierende, den Wohlklang, den sie ausströmen, die geistige Harmonie, die aristokratische und lebenswürdige, kindliche Natur, die aus ihnen spricht, verleihen ihnen einen mehr als vorübergehenden ästhetischen Wert. Einzelne sind auch von poetischer Eigenart. Verpflanzt nicht das kleine Augenblicksbildchen, das unter dem Titel „Wenn ich ein Vöglein wär“ allgemein bekannt ist, den ganzen Zauber des Nachtigallenhains frisch und duftend auf das Klavier? Das Heft „Etüden“ (op. 2), in denen dieses Klavierstückchen enthalten ist, und ein späteres (op. 5) zählen zu Henselts wertvollsten und reizendsten Kompositionen.

Wir benutzen die Gelegenheit, um hier die Bemerkung einzuschalten, daß die Etüdenkomposition vielleicht den wertvollsten Teil der neuern Klavierliteratur bildet, denjenigen Teil, welcher von dilettantischen Elementen am meisten frei geblieben ist. Diese Thatsache zeigt wieder eklatant, daß in der musikalischen Komposition ein gelinder Druck formeller Fesseln der Phantasie, wenn sie überhaupt da ist, nur nützt. Auf dem Felde der Klavieretüde sind in der Periode seit Schumann Früchte gediehen von jener Reife, welche wir an den besten Ernten der klassischen und vorklassischen Zeit bewundern. Der Garten, den Bach, Clementi, Berger, Cramer angelegt haben, ist in einem würdigen Stile erweitert worden. Allen voran steht Ignaz Moscheles, dessen op. 70 (24 Etüden durch alle Tonarten) man getrost — *cum grano salis* — als das „Wohltemperirte Klavier der Romantik“ bezeichnen darf.

(Fortsetzung folgt.)

