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 : (Schluß.)

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

Visual Library

Die Klaviermusik seit Robert Schumann.

Von Hermann Kretzschmar.

(Schluß.)



nter der Zahl der Virtuosenkomponisten sind noch J. Winiawski und J. Wielhorski bemerkenswert, jener durch den Enthusiasmus, in welchen ihn das Geflatter der eignen Töne zu versetzen scheint, dieser durch die natürlich weiche Stimmung seiner Bagatellen. Einer der fleißigsten aus dieser Klasse, Rudolph Wilmers, ist heute total veraltet. Seine Kompositionen sind plump überladen, mattherzig, haben keinen Geist und kein Ende. Selten, daß man ihn einmal bei einem vornehmeren Gedanken trifft wie in der Etude de Concert (op. 105). Dasselbe Schicksal wie Wilmers' Kompositionen haben auch die von Hans Seeling erfahren, dessen zu ihrer Zeit pikante Harmonien heute jede Spitze eingebüßt haben. Uns will es heute unbegreiflich erscheinen, wie dieses stumpfe Talent mit seinen ewigen zweitaktigen Perioden jemals für einen poetischen Kopf gelten konnte, wie man ihn, der bestenfalls Mendelssohn oder Schumann zitirt, für originell halten konnte. Littolf, der in der Orchesterkomposition eine Zeit lang als Revolutionär galt, zeigt sich in seinen virtuosen Salonkompositionen für das Klavier sehr zahm, schmachtend und mitunter geschmacklos. Nur das Phantastische scheint ihn wirklich etwas aufzurütteln. Interessant ist z. B. sein Scherzo (op. 115), ein wie ein Irrlicht hin- und hertänzelnder, nirgends faßbarer Satz, und die Walpurgisnacht, ein wildes und rohes, aber doch von wirklicher Kraft erfülltes Stück. Leschetizky steht auf der Grenze des Zulässigen. Einzelne musikalische wertvolle Züge und ab und zu ein poetischer Brocken verraten, daß er etwas Gutes könnte.

Einer der besten Komponisten im virtuosen Salonfache ist Theodor Kullack. Mit seinen Oktavetüden als guter Musiker und Pädagog weit und breit dokumentirt, hat er auch in den brillanten Kleinigkeiten, die ab und zu aus seiner Feder kamen, meist einen Zug von Größe und Noblesse behalten. Er erscheint wie ein Mann, der den Kindern zu Liebe einmal mit Fangball spielt. Er wirft aber in Kraft und Übermut einige Längen weiter als die andern. Einzelne seiner feinen Salonsachen, wie die Danaides, Sylphides, das frische, kecke, launige Prelude et Scherzo, die Shéhezerade gehören zu dem besten der Gattung und können mit den Werken Hellers verglichen werden. Oft genug allerdings verfällt auch er der landläufigen Sentimentalität, welche für die Salon- und Theemusik nun einmal kanonisch zu sein scheint.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Unter den unmittelbaren Schülern Liszts sind zwei dem Geist ihres Meisters in ihren eignen Klavierkompositionen am meisten getreu geblieben: Hans von Bülow und Carl Tausig, beide unter den Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts Größen ersten Ranges. Die bedeutendste von Bülows Klavierkompositionen ist seine „Ballade," ein schwermütig grüblerischer Phantasieerguß, dem heimlich das vielverarbeitete Motto Per aspera ad astra zu Grunde zu liegen scheint. Aus ihr spricht ein höherer und kräftiger Geist. Die Mehrzahl von Bülows Klavierkompositionen entbehrt der individuellen Physiognomie. Zum Teil hängen sie stark an Schumannschen Schößen, wie der Valse de l'Ingénu (op. 18), der wie eine endlose Umschreibung eines Davidsbündlertanzes erscheint — „Eusebius zuckt es um die Lippen" —, zum andern Teile stehen sie auf einer überraschend harmlosen Kunststufe, von der sich der Autor nur vorübergehend flüchtig erhebt, um einen feineren Musiker und eine kräftigere Natur sehen zu lassen. In die letztere Kategorie schlägt eine der umfangreichsten von Bülows Klavierkompositionen: der Carnevalo di Milano (op. 21), eine lose Sammlung von Polkas, Mazurken, Tarantellen, Walzern, die alle, wenn auch nicht eigentümlich, so doch lebendig gehalten sind. Interessant durch die echt italienische Färbung sind die eingestreuten Intermezzi.

Tausig hatte von der Natur für den Komponistenberuf eine nicht zu verachtende Portion von Befähigung erhalten, die aber entweder gar nicht oder nicht zur rechten Zeit zur Ausbildung gelangte. Seine Klavierstücke zeigen ein ungewöhnliches Talent, Themen von Charakter und faßbarer Stimmung zu erfinden; eins der schönsten, eigen und einfach, eröffnet seine große „Phantasie." Aus glücklichen Anfängen aber ebensogut weiterzukommen, hat er nicht erreicht. Das abgerundetste und erfreulichste, was von ihm vorliegt, sind die Nouvelles Soirées de Vienne, in denen hübsche Straußsche Walzer von allem möglichen Schabernack einer ausgelassenen Phantasie verfolgt werden.

Der Lisztschen Richtung gehören der Form nach zum Teil die Klavierkompositionen von Hans von Bronsart an. Ganz in dem Stile der „symphonischen Dichtung" ist z. B. die „Melusine" gehalten. In manchen seiner Klaviersachen tritt aber Bronsart selbständig auf und zeigt sich da als eine durch männliches Pathos ausgezeichnete Natur. In seinen „Nachklängen aus der Jugendzeit" stehen unter den Titeln „Elegie" und „Vision" zwei in dieser Hinsicht hochbedeutende Nummern. Theodor Ratzenberger, ein andrer Schüler Liszts, der viel für Klavier komponirt hat, bleibt in der Regel im gewöhnlichen Geleise und rekapitulirt Reminiscenzen. Zuweilen aber, wenn ihn der Geist des Virtuosen überkommt, spielt er sich über hausbackene Einfälle in Schwung. Über etliche Lisztsche Schüler, die als Virtuosen Ansehen genießen, kann man sich nicht genug wundern, wie schlecht sie komponiren, selbst über L. Brassin. Das Stümperhafteste hat R. Josefy mit einem „Abendlied" geleistet.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Ehe wir uns der Schlußgruppe, den bedeutendsten Klavierkomponisten des letzten Jahrzehnts, zuwenden, ist noch einer Reihe von Männern zu gedenken, die auf dem Gebiete der Klavierkomposition eigentlich nur Gastrollen gegeben haben. Es sind unter ihnen etliche unsrer berufensten Tonsetzer, Männer, die in andern Gattungen der Komposition ihren Ruf begründet haben und als spezielle Klavierkomponisten weniger beachtet werden, obwohl sie das in hohem Grade verdienen.

In erster Linie sind hier Kiel und Rheinberger zu nennen. Kiel, auf dem Gebiete der Ensemblemusik für Klavier bekannt und von allen gediegnen Musikfreunden gern aufgesucht, hat auch für das Klaviersolo eine Reihe von Kompositionen geschrieben, die ihn als eine originelle, abgeschlossene Natur zeigen. Wir verehren ihn als Verfasser einer „Tarantella" (op. 27), die sich durch die großen Schritte auszeichnet, mit welchen hier der Salon durcheilt wird, und als Komponisten eines Notturno, das so knapp geschrieben ist, wie es nur die gute Sitte irgend erlaubt. Höchst interessant sind unter Kiels Klavierkompositionen die Hefte op. 28 und 36. Jenes bringt eine Suite, deren erste Nummer eine einsätzige Sonate bildet. Sie ist als ein Beitrag zur Entwicklung neuer Formen sehr merkwürdig und auf ihren musikalischen Inhalt angesehen ein sehr reiches, lebendiges Stück. Das Scherzoso waltet vor und ist mit Beethovenscher Frische und Geradheit ausgedrückt. In op. 36 erblicken wir einen der erfreulichsten Beweise, daß Bachs Wesen und Art wieder in die neue Klaviermusik einziehen wird. Es sind drei Giguen, gesunde Nachkommen einer vor Alters hochbeliebten Tonfamilie, von der wir nur wünschen können, daß sie in der gegenwärtigen Klavierkomposition wieder auflebe. Es giebt keine bessere Abwehr gegen melancholische und sentimentale Strömungen, als wie sie das frische Geschlecht der Giguen bietet, und für launiges Gezänk, anmutige Neckerei eignet sich keine Form besser als dieser fugirte Sechsachteltakt. Wenn die Giguen wieder aufkämen, so hätte es auch noch das Gute, daß diejenigen, die welche schreiben wollten, doch etliches Solide zuvor lernen müßten.

Zu dem Kapitel „Geographische Klaviermusik" hat Kiel in seinem op. 38 einen der freundlichsten Beiträge geliefert. Das Heft heißt „Reiseerinnerungen" und führt uns zunächst nach Venedig, wo wir Rudertakt und die Terzen des Stanzengesanges zu hören bekommen. Von da geht es an den Comer-See, wo wieder der Kahn ruhig dahintreibt. Im glatten Gleiten kommt dem Komponisten eine wunderschön träumerische Melodie von höchster Einfachheit. Die Reise schließt in Brienz bei Jodlerklang und Alpentanz; der Maestro jauchzt mit drein.

Rheinbergers Klavierkompositionen finden sich zuweilen auf den Konzertzetteln und sind durchschnittlich bekannter als die von Kiel, im ganzen aber auch nicht so sehr, wie sie verdienen. Möchten seine Erfolge so sein, daß sie den Komponisten veranlaßten, dieses Feld mehr zu kultiviren. Es wachsen nun

einmal auf ihm bei dem heutigen Stande der musikalischen Erziehung die wichtigsten und begehrtesten Früchte. Daher müssen sich alle guten Geister hier zusammenschaaren, wenn das Feld nicht dem Verderben anheimfallen soll.

Rheinberger erscheint zunächst als ein Virtuos der Form, als einer der wenigen Künstler, denen der Kontrapunkt und die hohe Technik der Kunst ein Spiel und eine Lust ist. Die Gedanken wachsen ihm, während er sie unter den Händen hält, und herbe Motive beginnen zu grünen und zu blühen, wenn er sie einmal fest an sich gezogen. Er darf sich einen trocknen Anfang und strenge Aufgaben erlauben, weil er der großen Kombinationen sicher ist. Es ist imposant, wie er ein Stück ins andre zieht, auf früheres zurücklenkt und in der Form den Geist anregt. Zweistimmige Fugen schön zu schreiben, mit interessantem Inhalt zu füllen, hinreißend und warm zu schließen ist keine Kleinigkeit — Rheinberger bewegt sich in dieser Form so frei wie in einem Liede ohne Worte. Viel gepflegt hat er auch die Variationenform und die der Etüde. Von seinen Phantasiestücken erregten die reizenden Nummern „Im Walde" zuerst Gefallen. Das Terrain aber, wo sich seine Phantasie am reichsten und von allen Seiten zeigt, scheint das des Kapriziösen zu sein. Namentlich sein op. 43 ist ein Meisterstück dieser Gattung.

Als weitre Gäste in der Klaviermusik sind von anerkannten Tonsetzern ferner noch zu nennen: Bruch, Gernsheim, Goldmark und J. Brüll. Der erstere hat leider nicht viel für Klavier geschrieben, und dieses wenige ist nicht alles gleich gut. In seinem op. 12 stehen aber zwei Nummern in B-dur und D-moll, die in schlagender Erfindung Schwärmerei eines glücklichen Gemütes malen und mit echtestem musikalischen Blute durchgeführt sind. Gernsheim hat außer Phantasiestücken auch Variationen und andre Klavierkompositionen großer Form veröffentlicht, die für das große Publikum etwas zu zurückhaltend sind. Goldmark verrät als Klavierkomponist namentlich in „Sturm und Drang" eine starke Neigung zu Meyerbeers schlechten Seiten. Unter dem Streben nach ganz absonderlichen Wirkungen stellt sich aber auch mancher echte und eigene Naturklang ein, der dem Komponisten der Sakuntala-Ouvertüre aufs Konto kommt.

Auch Joseph Brambach, der durch größere Kompositionen für Chor und Orchester bekannt geworden ist, hat eine Reihe von Klavierwerken geschrieben, in denen sich ein Mann von Bildung, gründlicher Musikerfahrung und eine tiefere Natur zeigt. Seine „Novelletten„ namentlich lohnen das Aufsuchen. Es sind das Stücke von natürlicher Fertigkeit und Schwung. Die erste „Im humoristischen Ton" und ein Trauermarsch sind sein Bestes. Endlich ist in dieser Rubrik S. Jadassohn als geschickter Eklektiker zu nennen.

Sehr unrecht würde es sein, unter den bedeutendsten neueren Klavierkomponisten nicht Adolph Jensen zu erwähnen. Im Klavier ist er zwar nicht zu einer gleichen Position gelangt wie im Liede; dennoch war er glücklicher als z. B. Carl Löwe, der auf diesem Felde nur blanke Niederlagen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

erlebte. Jensens hübscheste Klavierstücke stehen in den „Wanderbildern," einem Cyklus, den jugendlicher Frohsinn und glückliche Stimmung durchwehen. Da ist noch alles frisch und natürlich und wenig von der kranken Süßlichkeit und Sentimentalität, die sich später bei dem leidenden Künstler zur Manie ausbildete. Die beiden Nummern „Mühle" und „Frohsinn im Dorfe" erinnern an die Naivetät und die leichte Hand Franz Schuberts. Auch in den „Innern Stimmen" und in den „Romantischen Studien" stehen frische Bilder, wie die Humoreske „Im Walde" mit dem verworrenen Hörnerklang und das „Jagdstück" mit der Hundehetze, intime Poesie, wie „Stille Liebe," „Schwermut" und „Nachklang." Mit größern Formen wollte es Jensen nicht glücken. Seine Sonate (op. 24) bewegt sich in teilweise sehr mühsamen Übergängen von einem Schumannschen Gedankenschnitzel zum andern. Reich, aber einseitig begabt, hatte er die rechte Zeit versäumt, zu einem selbständigen Stile durchzudringen. Erst in Schumannschen, dann in Chopinschen Banden, verfiel er später Wagner und dessen Pathos und Dissonanzen, und das Schmachten und Winden wurde immer ärger. Daß er den Weg suchte zur Freiheit, zeigt auch ein Gang durch seine Klavierkompositionen. Lehrreich ist in dieser Beziehung das Heft „Sturm und Drang," ein Cyklus, der im Inhalt reizlos und arm, in der Form einer Sonate gleicht. Im letzten Satze wird nach dem Muster der neunten Symphonie von Beethoven ein rhetorischer Rückblick veranstaltet. Die „Idyllen," Randzeichnungen zu Stellen griechischer Dichter, sind seine letzten Klavierkompositionen. Phantasie und Stimmung versagen hier schon vollständig, tastend sucht sich der gequälte Komponist das Nötige zusammen. Ein Rest von Genialität spricht aber trotzdem noch aus diesen Skizzen!

Die Klavierkomposition der letzten zehn oder zwölf Jahre zeigt insofern eine neue Wendung, als Deutschland nicht mehr allein und ausschließlich das Wort führt. Vier Künstler, die an der Spitze der jüngsten Klavierkomposition stehen, sind hier zu nennen: Grieg, Tschaikowsky, Dvortschak und Saint-Saens, ein Norweger, ein Russe, ein Böhme, ein Franzose.

In verschiedenem Grade Vertreter nationaler Musikelemente, sind sie alle gleich gut ausgebildete Musiker. Es entspricht dem Anciennetätsverhältnisse, daß Saint-Saens (geboren 1835) auch an Reife voransteht. Er genoß, mit dem empfänglichsten Musiksinn geboren, frühzeitig die beste musikalische Erziehung und spielte zu einer Zeit, wo andre Kinder noch mit den Buchstaben kämpfen, bereits Bachs „Wohltemperirtes Klavier" par cœur. Alte Musikzeitungen bringen die wunderbarsten Notizen über ihn. „Vierjährig improvisirte er die schönsten Walzer." Als Wagner 1860 für eine Sängerin der Großen Oper eine neue Szene im „Tannhäuser" komponirt hatte, begleitete sie der junge Saint-Saens nicht bloß prima vista aus der Partitur, sondern transponirte auch ohne Stocken das verwickelte Stück in die von der Sängerin verlangte Tonart. Diese vorzügliche Schule ist es, welche auch seinen Klavierkompositionen allen einen

zuverlässigen Halt giebt; sie bietet einen Widerpart gegen barocke Exzesse, vor denen seine Phantasie nicht sicher ist. Namentlich seine heitern Kompositionen bereiten einen großen Genuß. Hier trifft man am meisten Französisches: eine Fülle von pikanten Wendungen und die Kunst, an und für sich harmlose und einfache Dinge in einer Beleuchtungsart darzustellen, für welche es kein andres Wort als esprit giebt. Seiner Jugendliebe zu Bach ist Saint-Saens in seinen Klavierkompositionen treu geblieben und pflegt ihr in manchem Stücke alter Form Ausdruck zu geben. Bekannt ist seine gravitätische „Gavotte."

Saint-Saens ist unter den gegenwärtigen Klavierkomponisten in Frankreich der hervorragendste, aber nicht der einzige bedeutende. Die französische Klavierschule, zur Zeit Couperins auf dem Gebiete der Klavierornamentik tonangebend, hat nie aufgehört, mit der Entwicklung der Spielkunst und der Komposition Schritt zu halten. Die letztere erhielt von ihr wichtige Impulse für die Ausbildung des virtuosen Stiles. An der Arbeit der romantischen Periode beteiligten sich hervorragend zwei Franzosen: Cesar Auguste Franck (geb. 1822) und Charles Valentin Alkan (geb. 1813). Der letztere gab an Kühnheit und Originalität seinem Landsmann Berlioz nichts nach und ist wie dieser oft mit den verschiednen Breughels der niederländischen Malerschule verglichen worden. In der Etüdenkomposition hat sich gleichfalls ein Franzose ausgezeichnet: Argenton, dessen Etudes poétiques die technisch schwierigsten Probleme mit der freundlichsten Miene und in einfach gehaltvoller Weise entwickeln. Bei allen diesen französischen Klavierkomponisten tritt jedoch das spezifisch nationale Element nur wenig hervor; stärker geschieht dies schon bei Tschaikowsky, und am stärksten bei Dvortschak und bei Grieg.

Tschaikowsky hat elf Klavierhefte veröffentlicht, welche idealisirte Tänze, Humoresken, Lieder ohne Worte und andre Musikstücke genrehaften Charakters enthalten. An Reichtum und Mannichfaltigkeit des Talentes bleibt er hinter Rubinstein, den die Russen ja ebenfalls zur Hälfte als den ihrigen reklamiren, zurück. Er übertrifft ihn aber an Haltung und Sicherheit und kann sich in den Künsten der Kompositionstechnik getrost mit ihm messen. An dieser hat er sichtlich seine große Freude und bringt gerne einen basso ostinato und andre Handgriffe des gewiegten Kontrapunktikers ostensibel an. Diese Neigung entspringt bei ihm weniger der Pedanterie als dem Übermute, der einen Zug in seinem Wesen bildet. Er erinnert darin an Rossini, dessen lustiges Gelächter zuweilen in Tschaikowkys Kompositionen wiederklingt. Tschaikowsky ist eine lebenslustige, kraftvolle, gesunde Natur. Seine Schwächen sind nicht die des Salonmannes, sondern Unarten des Sohnes aus dem Volke. Niemals verfällt er in Schwulst, aber zuweilen in zu ungenirte Gemütlichkeit und ins Triviale. Selbst in den Augenblicken aber, wo der Mangel an vollendetem Geschmack hervortritt, bleibt er nur selten Proben von musikalischer Originalität schuldig und schwingt sich oft genug plötzlich wieder in die höhere Sphäre der genialen Natur auf. Na-

tionalweisen streut er in seine Kompositionen nur als Episoden ein, und das Lob spezifisch russischer Musiktendenzen, welches ihm wiederholt gemacht worden ist, dürfte er selbst wenig beanspruchen. Sogar in Klavierstücken deskriptiver Natur, wo nationale Vorwürfe sich gut anbringen ließen, macht er von dieser Gelegenheit keinen Gebrauch. In seinem op. 37, welches in 12 Nummern die Jahreszeiten schildert, verläuft alles so normal wie in Pommern. Daß der Komponist den Gegenstand als Russe behandelt, kann man höchstens am Mai und am November merken. Jenen charakterisirt er durch „helle Nächte," diesen durch eine „Troika-Fahrt."

Mit unverkennbarer Entschiedenheit betont Anton Dvortschak als Komponist seine Nationalität. Der Künstler in ihm ist achtungswert; aber er würde nicht hingereicht haben, auf den böhmischen Komponisten das Augenmerk zu richten, wenn er nicht eine so innige Verbindung mit dem unverfälschten Musikanten eingegangen wäre, mit dem Spielmann, der des Sonntags unter der Linde und auf dem Tanzboden die Geige streicht fürs Volk. Die „Slavischen Tänze" für das Pianoforte zu vier Händen — für welches sie übrigens nicht komponirt sind, wie man erfährt, wenn man sie vom Orchester hört —, mit denen Dvortschak zuerst Aufsehen erreichte, kamen in die rechte Zeit, in die Periode, wo man über der Klaviermusik ganz vergessen konnte, daß es noch Fröhlichkeit im Lande giebt und lustige Menschen, die sich beim Klang der Fiedel glücklich wie im Himmel fühlen. Den „Slavischen Tänzen" ließ Dvortschak später Kompositionen für Klaviersolo folgen, aus denen wir namentlich ein Heft Walzer hervorheben, darunter manche kecke Nummer, in der mit beiden Füßen zugleich dreingesprungen wird. Von der Rasse der besten „slavischen Tänze" enthalten auch die „Furiante" die eine und die andre Probe, zugleich auch von jener Mischung von Frische und Banalität, welche die Eigenart des böhmischen Komponisten kennzeichnet. Wo er den nationalen Boden verläßt, verliert er an Interesse. Bei seinen „Silhouetten" für Klavier (op. 8) fragt man: Was ist denn silhouettirt? In zwei Nummern scheinen Meyerbeer und Chopin gemeint zu sein.

Slavische Tänze wurden bereits zu Anfange dieses Jahrhunderts den Kunstkreisen vorgezeigt. Die Allgemeine musikalische Zeitung gab davon in einem ihrer ersten Bände Proben, ohne damit ein weiteres Interesse zu erregen. Erst als die romantische Strömung auch die Musik ergriffen hatte, tauchte man ein in die musikalischen Sonderschätze der einzelnen Volksstämme. Vom Jahre 1840 ab fangen die Kataloge an, die Spuren solcher Entdeckungsreisen aufzuzeigen. Einzelne Klavierkomponisten richten ihren geschäftigen Sinn auf den neuen Beuteort. Der oben schon erwähnte Pianist R. Willmers z. B. kredenzt da eine ganze musikalische Länderkarte; er hat das ganze vielstämmige Österreich durchkomponirt vom Erzgebirge bis zur Adria. Auch die Rumänen sind mit einer Phantasie bedacht. Heute stehen wir noch mitten in diesem Prozesse, der wohl das Gute haben kann, einer zeitweilig ermatteten Kunst neue Lebenssäfte

zuzuführen. Einzelner dieser nationalen Getränke fangen wir allerdings bereits an überdrüssig zu werden. Der Geschmack an dem kräftigsten derselben, dem ungarischen, ist uns durch die Menge falscher Fabrikate fast ganz verdorben worden. Was insbesondre die slavische Musik betrifft, so wohnt ihr im Vergleich zu den andern nationalen Musikweisen vielleicht die geringste Lebenskraft inne. Sie hat in ihren kurzen, überstürzenden Rhythmen etwas ungemein lebendiges, frisch naives, aber auch beschränktes. Neben Dvortschak ist von böhmischen Klavierkomponisten noch F. Smetano zu erwähnen, der sich aber mit seinen „Albumblättern" mehr als sein jüngerer Landsmann auf der Hauptstraße der Kunst hält.

Das Skandinavische war in der Klaviermusik schon zu Schumanns Zeit vertreten, am bedeutendsten durch Niels Gade. Bei ihm ist das nationale Element aber nur angedeutet, in das Ganze mit allerkleinsten Fäden eingewebt, die Ton und Kolorit seiner Klavierkomposition eigentümlich nüanciren; gelegentlich spricht es auch aus der herben Haltung der einzelnen Stücke und aus der Wahl der Stoffe. Gade stand noch unter dem Einflusse einer Kunstanschauung, nach welcher Reichtum und Schönheit höher steht als Eigenart. Aus dieser Reserve führte Eduard Grieg die „nordische Musik" heraus. Er folgt mehr einem realistischen Glaubensbekenntnisse und erkennt einen schönen Beruf der Kunst darin, daß sie das Volksleben zeigt wie es ist. Freude und Trauer finden sich überall, wo Menschen wohnen; aber die Spielarten, in denen sie sich äußern, sind über alle Begriffe mannichfach. Von diesem Standpunkte aus erscheinen Griegs Kompositionen als getreue Kulturbilder des norwegischen Volkes, als musikalische Ergänzungen zu Björnsons Bauernnovellen, in denen Herz und Seele jenes interessanten Volkes offen vor uns liegen. Den raschesten Einblick gewährt uns Grieg in seinem op. 17, einem Hefte, das „Skandinavische Tänze und Volksweisen" enthält. Für Melancholiker ist darin wenig Erholung zu finden. Die Tänze namentlich mit ihren leeren Quinten, ihren liegenden Bässen, ihren ärmlichen, im kleinsten Kreise festgenagelten Melodien geben ein trauriges Bild, das einen an die Worte erinnern kann, mit denen Hebbel in seinen „Nibelungen" den Norden schildert:

Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,
An dieses grenzt ein andres, das nicht lacht,
Dann folgt ein stummes, und so geht es fort.

Der halbe Weg zur Stummheit erscheint hier zurückgelegt, und mit zehnfacher Sehnsucht denkt man an das glückliche Italien, wo die Kinder einer wärmeren Sonne die innere Lust in breiten Gesängen ausströmen lassen. Die Lieder und Balladen sind viel gelenkiger und weisen auf ein Gefühlsleben von seltner Tiefe. Daß sie von demselben Boden sein sollen und aus der gleichen Zeit wie die Tänze, ist kaum anzunehmen. Fungirt Grieg hier nur als Herausgeber und Bearbeiter, so zeigt er in seinem op. 19, wie er als Künstler an diesen nationalen

Motiven hängt. Er hat sie zu großen, durch und durch fesselnden Bildern aus dem Volksleben ausgeführt. Der „Norwegische Hochzeitzug" ist darunter das berühmteste. Aus der Zeit, wo Grieg sich noch mehr an Gade anschloß, ist eine Sonate in E-moll (op. 7) besonders bemerkenswert. Sie enthält eins der eigentümlichsten Scherzi, die wir kennen, durchaus eignen und vornehmen Stils.

Als an Gade sich anlehnender, sehr gebildeter und talentvoller Klavierkomponist skandinavischer Abkunft ist noch August Winding zu nennen, dessen „Genrebilder" hiermit bestens empfohlen sein mögen. Schwächer ist E. Hartmann. England, das zu Schumanns Zeit in der Klavierkomposition durch die zarten, unschuldsvollen Naturpoesien Bennets vertreten war, besitzt nach dessen Tode keinen Klavierkomponisten von Bedeutung mehr. Italien hat schon seit Scarlatti abdizirt. In jüngster Zeit hat sich der junge Römer Sgambati mit einigen achtbaren Kleinigkeiten, darunter einer originellen „Musette," bemerkbar gemacht. Genannt wird außerdem Gobbi.

In Deutschland hat innerhalb der letzten Jahre das Bild, welches wir eingangs von der neueren Klavierkomposition entwarfen, keine wesentliche Änderung erfahren, und bis auf eine einzige geringe Ausnahme hat niemand versucht, weitere als die bereits gekennzeichneten Richtungen einzuschlagen. Wir könnten diese ganze letzte Periode mit Stillschweigen übergehen, wenn es nicht als eine Pflicht erschiene, einiger jungen Tonsetzer zu gedenken, die etwas künstlerisch Tüchtiges geleistet, und anderer, die das ernstlich wenigstens erstrebt haben. Etliche sind noch in der Entwicklung und berechtigen zu weiteren Hoffnungen, der eine oder der andere wird vielleicht über kurz oder lang der Autorität jener eben genannten Ausländer das Gewicht eines deutschen Namens entgegensetzen können. Neben dem großen Wust von bloßem Klavierfutter, welchen die musikalische Durchschnittsqualität der Spieler noch immer zu einem gangbaren Handelsartikel macht, ist doch auch eine kleine Anzahl von Kunstwerken zustande gekommen, die Freude und Achtung erwecken können.

Einzelne dieser gediegeneren Klavierkomponisten sind nur mit wenigen Nummern hervorgetreten und haben dann andern den Vordergrund überlassen. Unter ihnen führen wir an Carl Piutti, Wilhelm Clausen (den interessanten Liederkomponisten), A. Naubert und Richard Metzdorff. Letzterer hat in seinem „Liebesdrama" (op. 21) ein interessantes Spezimen gegeben von der Anwendung des Wagnerschen Tristanstiles auf die Klaviermusik. Sechs vorwiegend langsame Sätze, in der überschwänglichsten Schwärmerei gehalten, immer auf der Hochflut der Gefühle einherziehend, in jeder Beziehung überladen, lassen es bedauern, daß der Komponist das hübsche Talent, welches er für interessante Arbeit besitzt, nicht etwas ökonomischer behandelt. Noch wäre dieser Gruppe H. Hofmann, der allzeit gewandte und verbindliche Komponist des „Ännchen von Tharau," anzuschließen, sowie der tüchtige Pianist Isidor Seiß. Hält er sich auch in seinen Ideen noch sehr an bewährte Muster, so zeigt er

in der eigentlichen Arbeit doch so viel Gediegenheit, daß man auch für seine Phantasie eine Zeit der größern Freiheit erwarten darf.

Andre dieser jüngern Klavierkomponisten haben durch Beharrlichkeit eine deutlichere Position erobert. Unter ihnen gebührt nach chronologischer Ordnung der Vortritt dem bereits verstorbenen Franz Bendel. Er hat sehr viele Irrfahrten im Reiche der Salonmusik unternommen. Der poetische Duft, welchen nähere Fremde, wie Weitzmann (der Verfasser einer Geschichte des Klavierspiels, die an Kritiklosigkeit leidet) bei dieser Gelegenheit an ihm rühmten, ist thatsächlich nicht bemerkbar. Dagegen findet man in einzelnen dieser Salonstücke, wie im „Waldesrauschen," ein nobles Streben, interessante Arbeit, zuweilen nur mit starkem Gewürz neudeutscher Harmonik versehen, längere Melodien, als in Salonsachen gebräuchlich, und einen Zug zum traulich Beschaulichen, zum volkstümlich Derben, der sich namentlich in hübschen Tanzformen äußert, bei denen er den Dreivierteltakt bevorzugt. Gegen das Ende seines Lebens lief er auch glücklich in den Hafen ein, wo sein Talent heimisch war und schrieb: „Sechs deutsche Märchenbilder" (op. 135). Es sind: „Frau Holle, Schneewittchen, Aschenbrödel, die Bremer Stadtmusikanten, Rotkäppchen, Hans im Glücke." Bendel komponirt diese bekannten Märchen etwas breit, aber an den Hauptstellen mit kurzen, geraden Strichen treffend und deutlich genug, um die Phantasie immer im klaren zu halten. Schon der bloße Versuch, einen ungewohnten Pfad einzuschlagen, wirkt wie eine Wohlthat! Sehr drollig sind die Bremer Stadtmusikanten, in denen nach einander auftreten: Katze, Esel, Hase und Hund. Das Motiv der Katzen hat Bendel später für die Einleitung zu einem Magyarentanz benutzt — ein unbeabsichtigter Hohn auf die Lehre von der musikalischen Charakteristik.

Um dieselbe Zeit ungefähr, wo Bendels „Märchenbilder" erschienen, machte ein andrer Komponist mit „Albumblättern" verdientes Aufsehen. Es ist Hermann Scholz (nicht zu verwechseln mit Bernhard Scholtz, der gleichfalls viele, zum Teil größere Klavierwerke herausgegeben hat), eine mit Jensen im hohen Grade verwandte Individualität. Diesen durch Liebenswürdigkeit und einen Anflug von Kränklichkeit interessanten Bagatellen sind später größe Klavierkompositionen gefolgt, welche aber eine weitere Entwicklung des Komponisten und den notwendigen Sieg über das weichliche Wesen nicht zu erstreben scheinen.

Als Vorort der neuesten deutschen Klavierkomposition hat sich in den letzten Jahren Berlin geltend gemacht. Hier traten zu gleicher Zeit mehrere junge Künstler auf, deren Klavierwerke das Mittelmaß überragen. Es sind namentlich die Gebrüder Scharwenka und Moritz Moskowsky. Die Individualität des letzteren spricht sich am schärfsten auf dem Gebiete der behaglichen Lebensfreude aus, wo er seine Stimmungen in allerliebste Themen faßt. Immer erfreut er durch eine gediegne Form, die die Bekanntschaft mit Bach und eine vorzügliche Schule verrät. Von den beiden Scharwenka neigt der jüngere,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Xaver, zum brillanten Stil. Der Komponist erscheint von der Hand des Virtuosen geleitet, und seine Werke enthalten eine kleine Sammlung von Klangeffekten, bald rauschenden, bald säuselnden Charakters. Eine „Staccatoetüde" von ihm ist nach dieser Richtung hin besonders bemerkenswert. Der ältere Bruder Philipp erscheint als die bedeutendste, poetische Kraft unter den jungen Berliner Klavierkomponisten. Am meisten aus der Tiefe geholt sind einzelne Nummern seines Cyklus „Bergfahrt"; namentlich die als „Einsamer Pfad" bezeichnete mischt die Schauer und Wonnen, das Bangen und Entzücken in ergreifender Weise. Sehr stark fließt ihm die humoristische Ader. Seine Humoresken, Albumblätter, Mazurken, Capriccios gehören zu den liebenswürdigsten und eigentümlichsten Gebilden künstlerischen Frohsinns. Gern läßt er einen Teil Übermut am Klavier aus, stürmt dahin wie der jüngste Wildfang, poltert auch, daß man erschrickt und zeigt dann ein lachendes Gesicht. Es giebt wenige neuere Komponisten, denen man so das Vergnügen an der Sache anmerkt.

Die Genannten sind Zöglinge von Kullack. Aus dessen Lehre ging auch J. L. Nicodé hervor, der ein hervoragendes Talent besitzt, seine anmutigen Gedanken klaviermäßig auszuspinnen. Er schüttet die ausgesuchtesten Spielarten nur so hin; immer geht es bei ihm lebendig zu, zuweilen auch wild. Nach dem zu urteilen, was seine „Italienischen Volkstänze" und seine „Etüden für den Vortrag" merken lassen, scheint der junge Komponist alle Fähigkeiten zu einer guten komischen Oper zu haben. Viel Jugendkraft zeigt Heidingsfeld. Einer der jungen Berliner Komponisten ist wegen eines Neuerungsversuches zu erwähnen, dem von etlichen Stellen aus eine größere Bedeutung beigelegt worden ist. Es ist Paul Geißler mit einem Hefte Klavierstücke, das den Titel „Monologe" führt. Diese „Monologe" sind freie Phantasien über musikalisch gestimmte Szenen aus bekannteren und unbekannteren Gedichten. Mit ersichtlicher Absicht sind darin alle festen Formen vermieden, das Präludium wird aufgelöst in Akkordträumereien, das Lied in Interjektionen. Ihr Stil ist ein Gemisch heterogener Elemente, die allerdings ein poetischer Drang lose zusammenhält. Die Einwirkung Liszt'scher Vorbilder ist nicht zu verkennen, sie läßt sich bis in die Details des musikalischen Ausdrucks verfolgen, in dem Vorwalten rhetorischer Baßmelodien und der Neigung zu absonderlichen Klanglagen. Als eignes Gut des Komponisten bemerkt man nur einen eigensinnigen Hang zu Sequenzen. Über den Versuch, neue Formen zu gewinnen, kann man sich ja freuen, der Grad des musikalischen Könnens aber, mit dem er unternommen worden ist, läßt sich nicht als ungewöhnlich bezeichnen, und für Kunstwerke können wir diese „Monologe" nicht erklären.

Ein völlig mißglückter Versuch, die Führer der neudeutschen Partei auf dem Klavier zu kopiren und zu überbieten, ging von einer Dame aus: Aline Hundt, die in ihren Klavierkompositionen an Übertreibungen jeglicher Art das ärgste geleistet hat, was die neuere Klaiermusik bietet. Der Rarität halber

sollte sich jeder einmal die „Ballade“ (op. 4) dieser Dame ansehen, in welcher das Schauerliche so faustdick und so verschwenderisch aufgetragen ist, wie wir es sonst nur in den Mordgeschichten der Jahrmarktsrhapsoden finden. Den Glauben an den Komponistenberuf der Frauen, der so wie so nur an etlichen Werken Clara Schumanns eine Stütze hat, völlig zu vernichten, sind die Klavierkompositionen von Aline Hundt bestens geeignet.

Unter den Klavierkomponisten jüngster Zeit, welche ebenfalls durch den Berliner Verlag bekannt geworden sind, bleiben als beachtenswert zu nennen: Max Josef Beer und Alban Förster. Die Hefte des ersteren wirken durch die poetischen Titel anziehend. Wir finden darunter „Eichendorffiana“ und „Ghaselen.“ Der zweite zeichnet sich durch die Leichtigkeit und Gewandtheit aus, mit welcher seine anspruchslosen Phantasien hingeworfen sind. Eine hervorragende Stellung winkt ihm auf dem Gebiete der Jugendmusik.

Außerhalb des Berliner Kreises haben sich als beachtenswerte Talente gezeigt: Ernst Deurer, Otto Klauwell und W. v. Vilm. Man findet in ihren Heften manche Spuren von Individualität. Weniger durch Kraft als durch edles Streben interessant ist M. Pechtler.

Den Schluß unsrer Revue machen wir mit dem Hinweis auf zwei hervorragende und noch viel versprechende junge Talente: Julius Röntgen und Hans Huber. Der erstere hat schon in seinen Kinderjahren zahlreiche Beweise eines ungewöhnlichen Formtalentes gegeben und frühzeitig die Virtuosität in der technischen Beherrschung des großen Stils erworben. Wie das nicht anders sein konnte, wechseln aber in diesen Jugendarbeiten ganz vollendete Partien mit unbedeutenden Mitteilungen, und neben musikalischen Meisterzügen stehen zahlreiche Wendungen äußerlich konventioneller Natur. Diese Ungleichheit weicht jetzt einer gleichmäßigen Reife, und der innere Gehalt wird zusehends stärker und stärker. Namentlich seine „Improvisata“ über ein norwegisches Thema zeigt einen solchen Drang im Entwurf, soviel Schwung und Frische in der Ausführung, Unmittelbarkeit und Feuer in den Übergängen und Anschlüssen, daß wir auf dieses Talent große Hoffnungen setzen dürfen. Die Bekanntschaft mit den Klavierkompositionen Hans Hubers zählen wir zu den erfreulichsten Ergebnissen unsrer mühevollen Forschungen. Noch ist er nicht frei von Eigenheiten, die zur Entwicklung gehören, aber einer von den wenigen, die nicht bloß gründlich in allen Sätteln der Schulen gelernt haben, wie man komponirt, sondern in einer schönen bedeutenden Menschennatur das besitzen, was des Komponirens, der künstlerischen Mitteilung wert ist. Wer seine „Gedenkblätter,“ seine Sonate zu Mörikes „Maler Nolten,“ seinen Zyklus „Weihnachten“ und andre seiner schwunghaften und frischen Bagatellen, wie die Bourree und das Menuett (in op. 14) angesehen, wird mit uns der Meinung sein, daß hier ein wahrer Komponist vor uns steht, aus dem uns der Himmel einen recht großen Meister werden lassen möge!

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG