



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Musikalische Zeitfragen : 4. Der musikalische
Privatunterricht

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

recht, Nationalökonomie. Von Berufungen sind zu erwähnen: Professor Perrier als Richter an das schweizerische Bundesgericht, Professor Büchel an das statistische Amt der Stadt Nürnberg als Direktor, Professor von Roschambahr-Lyskowski an die Universität Lemberg, Professor Lenz an die Universität Czernowitz. Professor Ruhland ist beurlaubt zur Organisation des „Getreidemarktes“ in Berlin, und Professor Hauptmann als Mitglied des preussischen Abgeordnetenhauses.

Die Licentiatenprüfung, zugleich juristisches Staatsexamen für Freiburg, das von andern Kantonen anerkannt wird, ist mündlich und kann in eine Reihe von Teileramina aufgelöst und auf verschiedene Semester verteilt werden. Bis Ende 1901 wurden im ganzen 138 Licentiatendiplome verliehen. Zur Erlangung der Doktorwürde sind außer der selbständigen, wissenschaftlichen Dissertation, für die Druckzwang besteht, zwei schriftliche Arbeiten über gestellte Thematata in bestimmter Frist anzufertigen, und es wird eine ausgiebige mündliche Prüfung verlangt, von der nur die Inhaber der Licentiatendiplome befreit sind. Doktorpromotionen fanden im ganzen fünfzehn statt.

(Schluß folgt)



Musikalische Zeitfragen

Von Hermann Krehshmar

4. Der musikalische Privatunterricht



Der Gesangunterricht in unsern Volksschulen und Mittelschulen soll der gesamten Jugend des Landes den Zugang zur Musik erschließen und ihr die Grundlagen des Lebens und Verstehens geben.

Der Privatunterricht führt diese Schularbeit bei den beanlagten Naturen auf das Gebiet der besondern Neigung und Befähigung hinüber und erzieht der Kunst ihre eigentlichen Sönger, Berufsmusiker und Dilettanten. Die Ausbildung der Dilettanten ruht auf ihm meistens allein, die der Fachmusiker bis zu einem bedeutenden Grade; er ist für sie das wichtigste Mittelglied zwischen dem Musikunterricht der Volks- und der Gelehrtenschulen auf der einen und dem der Konservatorien auf der andern Seite. Für die meisten Knaben und Mädchen, die Privatstunden, und kosteten sie auch nur 50 Pfennige, nicht erschwingen können, hört die Möglichkeit, in der Musik weiter zu kommen, mit dem Abschied von der Schule auf, d. h. leider gerade da, wo der für die Musik empfänglichste Lebensabschnitt beginnt. Vielleicht sorgt die Zukunft wenigstens für die ausgesprochenen Talente in diesen Kreisen. Unentgeltliche Singschulen für erwachsene Mädchen, Aufnahme des Gesangunterrichts in den Lehrplan der Fortbildungsschulen wären die einfachen Mittel hierzu.

In den bemittelten Klassen dagegen gehört heute der Ausgabeposten für musikalischen Privatunterricht zu den Forderungen der allgemeinen Bildung,

denen sich auch der sparsamste Hausvater der guten Sitte wegen unterwirft. Die Nachfrage nach musikalischen Privatstunden ist im Laufe der letzten hundert Jahre ersichtlich gestiegen. Fälle, daß wie bei Händel, bei Gluck eine große Musikbegabung Gefahr läuft, unterdrückt zu werden, ereignen sich heute kaum noch, wohl aber werden unbegabte Kinder häufig mit Musik gequält. In den letzten Generationen ließe sich die Ausbreitung des musikalischen Privatunterrichts zahlenmäßig feststellen. Die Vermehrung der Musiklehrer ist dem allgemeinen Bevölkerungswachstum weit vorausgeeilt. Auch kleinere Orte, für die früher der Kantor und andre im Nebenamt musizierende Kräfte genügten, verlangen jetzt nach fachmäßig gebildeten Musiklehrern. In den großen Städten hat der Bedarf an musikalischem Privatunterricht große Dilettantenschulen, hie und da mit fabrikmäßigem Betrieb, hervorgerufen. Der Musikunterricht, früher nur ein Nebenamt in den Mußestunden, ist ein selbständiger, wichtiger, auch für Frauen sehr willkommener und geeigneter Lebensberuf geworden.

Diese Entwicklung gehört unter die erfreulichen Erscheinungen, die unsrer Zeit den guten Willen zur Musik bescheinigen. Trüge dieser reichliche Privatunterricht die rechten Früchte, so müßten wir den vorhergegangnen Jahrhunderten ein weit überlegenes Dilettantentum entgegenstellen können. Nicht alle wissen, was die Latenkraft in der Geschichte der Musik bedeutet hat. Sie gleicht der Reserve in der Armee, zuweilen ist sie die Avantgarde gewesen. Was bei keiner andern Kunst vorgekommen ist, hier hat es sich mehr als einmal ereignet: wichtige Wendungen und Entscheidungen sind als Thaten der Latenwelt ohne oder wider die Fachleute durchgesetzt worden. Dilettanten von tiefer und breiter Allgemeinbildung waren es, die am Ende der Renaissancezeit die Revision der die Komposition leitenden Ideen, die Vereinfachung des musikalischen Stils herbeiführten, der wir die Palestrina und Monteverdi, der wir die ganze neue Tonkunst mit Musikdrama und Sinfonie, Sologefang und Konzert verdanken. Damals wurde der Name dilettanti ein Ehrentitel, noch Albinoni und Marcello setzten ihn mit Stolz auf ihre Werke. Ohne die Einsicht und die Wärme der Latenwelt hätten wir vielleicht keinen Beethoven, sicher keinen Wagner. Das Latentum bricht neuer Kunst die Bahn, auf der Höhe des Wegs verstärkt es die schöpferischen Reihen; in allen Gattungen der Komposition ist die fleißige Mitarbeit von Dilettanten ein Merkmal der Glanzzeiten. Der Gegenwart fehlt nun diese Mitarbeit der Dilettanten in der Komposition mit Ausnahme des Liebes so gut wie ganz, in der Musikschriftstellerei äußert sie sich vorwiegend verwirrend, in der ausführenden Musik zwar sehr breit, aber ebenso unbedeutend.

Daraus dürfen wir wohl den Schluß ziehen, daß unser äußerlich so stattdlicher musikalischer Privatunterricht starke innere Mängel hat. Er hat früher bestimmt ersprißlicher gewirkt, muß demnach wohl auch besser gewesen sein; es gilt also nach den Unterschieden von heute und einst zu suchen.

Da kommt nun zu allernächst in Betracht, daß man früher im Musikunterricht nicht die scharfen Grenzen zwischen der Ausbildung des Dilettanten und der des Musikers zog, die jetzt üblich sind. Das Motto: „Bloß zum Vergnügen“ scheint es im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert für Musik-

schüler nicht gegeben zu haben, sondern nach den Biographien und Autobiographien dieser Zeit, dem Bilde nach, das uns die Lehrbücher von Mattheson bis auf Leopold Mozart geben, trat die Jugend, wenn überhaupt, an die Musik mit dem Vorsatz heran: soweit in ihr fertig zu werden, als Talent und Lebensstellung das erlaubten. Ob jemand in der Kunst sein Brot suchte oder nicht, war Nebensache, die durch das Spezialistentum der Gegenwart schwer gewordene Kunst, auf verschiedenen Sätteln zu reiten, war auch in der musikalischen Welt noch allgemein. Da haben wir Komponisten, die wie Galvinius in Mathematik und Astronomie, wie Steffani in der Diplomatie ihren Platz ausfüllten, auf der andern Seite Dilettanten, die sich, wie die durch ihre schönen Choräle unsterblich gewordenen Geistlichen Sachsens und Böhmens, auch als Komponisten konnten sehen lassen. Ja, für den Theologen ging vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert in vielen protestantischen Ländern der Weg zur Pfarre über das Kantorat. Im katholischen Gebiet jeder Zunge war der musikalische Kleriker eine gewöhnliche Erscheinung, wie er ja da auch noch heute vorkommt.

Auch andre Fakultäten stellten solche ansehnlichen Dilettanten: Wolfgang Franck, obwohl ihn sogar Mattheson einen Kapellmeister nennt, war Arzt, eine andre Säule der Hamburger Musik, Johann Rist, war poeta laureatus. Von denen, die in jenen Zeiten berühmte Musiker geworden sind, dachten viele als Knaben und Jünglinge noch nicht an einen künstlerischen Lebenslauf: Schütz nicht und nicht sein Nefse Heinrich Albert. Die gründliche Ausbildung war für die Dilettanten durchschnittlich gerade so selbstverständlich wie für die Musiker.

Ein anderer wichtiger Unterschied zwischen dem heutigen und dem frühern musikalischen Hausunterricht betrifft die Fächer. Das beliebteste ist heute das Klavier, in weitem Abstand schon kommt dann der Gesang, im noch weitem die Violine. Sie, die letzte heute, war in der ältern Zeit die erste. Nur die Flöte hat eine lange Zeit der Geige gleich gestanden, damals als mit Friedrich dem Großen auch der bayrische Kurfürst und sein Pfälzer Vetter, als sich der Prinz von Hildburghausen und zahlreiche andre hohe Herren dem arkadischen Instrument zuwandten, als Flötensonaten und Flötenkonzerte unter die Hauptartikel des noch schwachen Musikverlags gehörten. In jenem Abschnitt des achtzehnten Jahrhunderts fand man aber auch andre Blasinstrumente nicht selten in Dilettantenhänden; noch um 1810 trägt im Leipziger Gewandhaus jeden Winter der Assessor Hofmann ein Fagottkonzert vor. Das lag nicht in einem wunderlichen Zeitgeschmack, sondern der Grund war derselbe, der auch zur Violine trieb: die Lust am Ensemblespiel! Sie regierte die ehemalige Dilettantenmusik und erfand mannigfaltige Formen der Befriedigung. Die collegia musica, die als Vereinigungen von Liebhabern und Stadtpfeifern mit ihren wöchentlichen Konzerten bis zur Beethovenschen Sinfonie und zu den Napoleonischen Kriegen hin ganz Deutschland in dichtem Netz bedeckten, waren die stattlichste Art. Eine bescheidnere, aber noch mehr entwickelte und ältere war das Hauskonzert in den Familien. Wie Martin Luther haben auch noch Seb. Bach und J. Adolf Hasse das Konzert in der eignen Familie als ihre

größte häusliche Freude geschildert. Die Macht, der freiheitliche Einfluß aber, den das Hauskonzert auf die musikalische Praxis der ältern Zeit übte, tritt uns am deutlichsten aus den Vorreden zu Alberts Arien entgegen, da wo sie auseinandersetzen: die Singstimme kann von Violine oder Flöte, der Baß von Cellis und Fagotts, die Mittelstimmen können von weitem geeigneten Instrumenten oder Sängern verstärkt oder kontrapunktiert werden.

Mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts mindert sich die Vielseitigkeit der Dilettantenmusik: die Bläser treten zurück, die Streicher vor. Durch J. Haydn und seine Schüler, Ignaz Plegel und Franz Krommer an der Spitze, wird das Streichquartett der Liebling des Ensemblespiels. Zugleich verschiebt sich die alte Ordnung der Fächer auch nach andern Richtungen. Die Lieder der Berliner Schule haben die Lust am Gesang von frischem und erstaunlich nachhaltig angefaßt. J. A. Hiller, ihm nach Nägeli und andre, sammeln jetzt die Dilettanten in eignen Gesangschulen. Um dieselbe Zeit beginnt auch das Klavier den gewaltigen Vormarsch, an dessen Ende — wie allgemein bekannt — es den größten Teil aller Dilettantenmusik mit Beschlag belegt.

An sich berechtigt dieser Ausgang durchaus nicht zu bösen Worten. Nur muß über die richtige Stellung des Klaviers im Privatunterricht und in der Hausmusik Klarheit bestehn.

Die heutige Vorliebe für das Klavier hat ihren guten Grund darin, daß es das bequemste, in einem gewissen Sinn auch leistungsfähigste Harmonieinstrument ist. Seit wir Mehrstimmigkeit und Harmonieinstrumente kennen, hat sich nur die Laute einmal für längere Zeit in gleicher Stärke wie heute das Klavier der allgemeinen Gunst des Dilettantentums erfreut. Die Geschichte der nur in Resten erhaltenen Kompositionen und Arrangements für die Laute ist noch nicht so weit aufgedeckt, daß sich über die volle Bedeutung des Instruments für die alte Musik erschöpfend sprechen ließe; aber schon die Zimmerbilder der italienischen, niederländischen und deutschen Maler erlauben genügend, die Laute für das sechzehnte Jahrhundert unter den üblichen Hausrat des wohlhabenden Bürgerstandes zu rechnen. Die eigentlichen Vorgänger des Klaviers standen dagegen weit zurück. Wenn in England die kleinen Clavichords der Elisabethischen Zeit *virginals* genannt wurden, so heißt das noch nicht, daß sie in den Händen aller Damen, sondern wahrscheinlich nur, daß sie auch, oder vielleicht, daß sie, wie die Geschichte von den zwölf Jungfrauen von 1502 vermuten läßt, vorzugsweise Fraueninstrumente waren. Die jungen Venezianerinnen, die im sechzehnten Jahrhundert in den Klosterschulen erzogen wurden, nahmen in der Regel einen Kursus im Monochordspiel, aber notwendig zur Frauenbildung scheint er nicht gehört zu haben. Pietro Bembo verweigerte ihn seiner Tochter, weil es ihm zuviel schien, zehn bis zwölf Jahre darauf zu verwenden.

Bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein blieb das Cembalo, der Hauptahne des Klaviers, mit seinen Verwandten in allererster Linie ein Musikinstrument. Im Akkompagnement hatte es seine Hauptverwendung und verlangte da einen Generalbaßspieler. Aber auch die selbständige Klaviermusik setzte in der alten Zeit die Kunst, den Baß aus dem Stegreif durch Harmonien

zu ergänzen, voraus. Auf sie rechnet die überwiegende Mehrzahl der zweistimmigen Sätze die von Froberger und Ebert, Bachelbel, Kuhnau, Dom. Scarlatti, Couperin, Muffat jun., Händel und den Bachs, die noch heute oder heute wieder — und in der Regel falsch — gespielt und gelehrt werden. Darüber sind die kurzen und die langen, die geschriebnen und die gedruckten Generalbasslehren des siebzehnten Jahrhunderts nur einer Meinung, und auch die Klavierschulen des achtzehnten bis auf Ph. Em. Bach und bis auf seine Nachfolger, gehn alle viel weniger darauf aus, gute Techniker, als darauf, gute Musiker zu bilden, das ist vor allem Spieler, die aus der Grundstimme einen vollen, jedem Stil gerechten Satz zu improvisieren verstehn. Der Klavierspieler der ältern Zeit, auch der Dilettant, mußte musikalisch aufs gründlichste geschult sein, mußte sich auf Kontrapunkt und Komposition verstehn, mußte produktives Talent haben. Die geschriebne oder gedruckte Klaviermusik rechnete darauf, war vielfach nur skizziert.

Erst im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts wird unter dem Einfluß der auf Vereinfachung und Popularisierung aller Musik hinarbeitenden Berliner Schule auch das Klavierspiel erleichtert. Nicht bloß in ihren Liedern tritt an die Stelle des bezifferten oder unbezifferten Basses das vollständig ausgelegte Akkompagnement, auch die eigentlichen Klavierstücke, die im „Musikalischen Allerlei“ und im „Musikalischen Vielerlei“ Birnstils und in ähnlichen Sammlungen und Verlagswerken vorgelegt werden, sind jetzt meistens so gedruckt, wie sie klingen sollen. Der Spieler braucht nicht mehr ein halber oder ganzer Komponist zu sein. Zugleich wachsen die Reize des Klavierspiels nach verschiedenen Seiten. Christofori, Schröter, Silbermann führen mit dem Hammerklavier eine neue Zeit herbei, die zwar manches gute — die schönen Instrumente mit mehreren Manualen und mit Registern, die kleinen Portative, die man unterm Arm über die Gasse zu musikalischen Freunden und Bekannten mitnahm — fallen ließ, dafür aber auch die Singfähigkeit und Tonschönheit des Instruments vervollkommnete.

Die Klavierkomposition naht sich einem ihrer höchsten Gipfel, der Beethoven'schen Sonate. Um die siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts beginnt das Spiel zu vier Händen sich einzubürgern, noch mehr aber kommt es den Dilettanten gelegen, daß man von da ab Klavierauszüge in den Druck bringt. Unter allen Glücksumständen, die sich so mit einem mal auf die Klavierfreunde des Laientums häuften, war diese letzte Wendung die wichtigste. Denn sie machte den höchsten Vorzug des Klaviers: Tongemälde aller, auch der kompliziertesten Art gewissermaßen wie in einem Stich wiederzugeben, aus einem Privileg der Partiturspieler zum Gemeingut auch der musikalischen ABC-Schützen.

So ist das Klavier auf ganz natürlichem Wege zu seiner Herrschaft über Privatunterricht und Hausmusik gekommen; schon deshalb wird der Versuch, sie ihm wieder zu entreißen, erfolglos bleiben. Ihm muß aber auch darum widerstanden werden, weil der Musik gar nicht besser gedient werden kann als mit allgemeiner Verbreitung des Klavierspiels, vorausgesetzt, daß alle Spieler richtig ausgebildet werden.

Gegen diese Bedingung wird allerdings heute von Laien wie von Musikern gefährlich verstoßen; die Mehrheit der Klavierfreunde bleibt trotz Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels“ und trotz einer reichlichen, wohlberatenden Litteratur zeit- lebens im unklaren darüber, wovon der Nutzen des Klavierspiels abhängt, was es voraussetzt, wodurch es schadet.

Falsch ist es vor allem, daß die heutige Praxis so häufig den Musik- unterricht überhaupt mit dem Klavier beginnt. Durch den Schulgesang oder durch andre Mittel muß vorher für einen sichern Unterbau gesorgt sein, denn bei der Einführung durch das Klavier kommen auf alle Fälle Tonsinn und Gehör zu kurz. Obwohl unsre Instrumentenbauer mit aller Kraft, geradezu verblendet einseitig auf „großen Ton“ hin arbeiten, werden dem Klavierklang, solange er auf angeschlagenen Saiten beruht, immer wesentliche Eigenschaften des musika- lischen Tons abgehn müssen. Eine Tonreihe kann wohl auf dem Klavier gesangartig vorgetragen werden, der einzelne Ton aber singt nicht; er er- lischt, ohne anz- und abzuschwellen. Der Schüler, der durch das Klavier in die Musik eingeführt wird, erfährt also auch mit dem besten Instrument und mit dem besten Lehrer von einem ihrer ersten und eindringlichsten Wunder, der Bildung und Belebung des Tons, nur sehr wenig. Die Erfolge der Anschlags- künste sind so beschränkt, daß sie den Klangsinne nur anregen, aber nicht voll entwickeln können; eine Hauptwurzel des musikalischen Talents, aus der der Sänger, der Geiger, der Bläser fortwährend wieder neue Nahrung zieht, bleibt für den Dilettanten, der nur vom Klavier den Zugang zur Musik nimmt, unbenutzt. Aber nicht bloß ein gutes Stück des feinem Klanglebens bleibt dem bloßen Klavierspieler verschlossen, auch in andern Elementen wird er viel weniger geschult als die singende und die geigende Jugend. Gleich in der Inter- vallenunterscheidung machts ihm das Instrument viel zu bequem, die Töne liegen fertig da. Wenn nur die Tasten sicher getroffen werden, klingt alles richtig, das Gehör kann dabei ganz feiern; auch ein Tauber kann Klavierspielen lernen. Die kleinen unter dem Halbton bleibenden Differenzen, die dem Sänger und Geiger soviel zu schaffen machen, lernt der Klavierspieler unter Umständen gar nicht einmal kennen; durch die Geburtstagsstückchen wird er ein kleiner Virtuos, ehe er eine Tonleiter nachsingen oder sich das einfachste Volksliedchen merken kann. An der Hand von Lehrern, die im Gehör und Gedächtnis selbst schwach sind, erhalten wir auf diesem Wege Pianisten, die mit den Fingern Fugen und Sonaten beherrschen, aber kaum große und kleine Terz unterscheiden können, die im Grunde gänzlich unmusikalisch geblieben sind. Und doch macht gerade der Klavierunterricht viel höhere Ansprüche an das Gehör als jeder andre Musikunterricht, weil schon auf einer sehr frühen technischen Stufe Akkorde, Harmonie und andre Probleme der Mehrstimmigkeit einsetzen. Nun soll aber doch jeder Unterricht, seien es Sprachen, Wissenschaften, Gewerbe, Künste, nur mit verstandnem und begreiflichem Stoff arbeiten. Wie wenige von den jungen Klavierspielern erfahren aber etwas von den Zusammenhängen, die sie unter den Händen haben, vom Aufbau, vom Formenwesen der gespielten Stücke! Der handwerksmäßige Lehrer denkt daran nicht, überläßt das einem vielleicht später einsetzenden theoretischen Spezialunterricht und unterschlägt

schließlich von dem äußern Gehäuf der Musik alles, bis auf den manuellen Teil, die Hand- und Fingerarbeit und einige Fertigkeit in Takt und Tempo. Noch häufiger aber wird die innere Musik, ihre geistige Seite, für die ja unsre Zeit überhaupt nur ein geschwächtes Auge hat, im Unterricht am Klavier vernachlässigt und mißhandelt! Am häufigsten und empfindlichsten durch die Wahl der Kompositionen. Leider kann auch der beste Lehrer nicht ganz schlechten Kompositionen ausweichen. Der Fingerübungen wegen hält er Czernys „Schule der Geläufigkeit,“ hält er Etuden von Herz und Hünten, Hummelsche Rondos und ähnliche Schulstücke, deren Dürftigkeit und Seichtigkeit ihn selbst abstößt, für unentbehrlich. Vielleicht sind sie es doch nicht, vielleicht lassen sich die Spielprobleme, die in diesen alle edeln Musikkräfte tötenden Handwerkerarbeiten durchgeführt sind, auch ohne den falschen künstlerischen Rahmen bewältigen. Das aber scheint gewiß, daß die Klavierpädagogik die Frage nach den Übungswerken für den ersten Unterricht noch besser lösen muß, als das bis jetzt geschehn ist. Etuden für die Jugend dürften nur Meister wie S. Bach und R. Schumann schreiben. Auch in der Zulassung der sogenannten Salonstücke verfährt der heutige Klavierunterricht nicht einwandfrei. Die Freundinnen und Freunde vom „Gebet der Jungfrau“ von den „Klosterglocken“ und dem Reveil du lion werden so wenig aussterben, wie auf dem litterarischen Markt die Liebhaber Paul de Kock's. Nur ist der Unterschied, daß die Bücher derartiger Größen nirgends und nie in die Schule gedrungen sind. Jedoch auch der beste Musikgeschmack des Lehrers schützt noch nicht vor Mißgriffen, wenn er seine Wahl nicht der geistigen Reise und dem seelischen Erfahrungskreis des Schülers anzupassen, wenn er nicht zu individualisieren weiß. Der Technik der Fielischen Nottornos, der Impromptus Schuberts, der Chopinschen Mazurken, der Lieder ohne Worte Mendelssohns, der Schumannschen Phantasiestücke, der Rubinstein'schen Melodien sind viele gewachsen, für die der Inhalt dieser Kompositionen noch oder für immer verschlossen ist. Und nun gar die Beethovenschen Sonaten als Kinder- und Jugendkost — welche Entweihung! Doch aber kommt sie tagtäglich vor und wird von sonst vortrefflichen „Führern durch die Klavierlitteratur“ (L. Köhler) den Lehrern nahegelegt. Die Folgen haben wir in der Verflachung des musikalischen Empfindens unter den Klaviersdilettanten. Ja, das Klavierspiel ist eine herrliche Kunst. Aber von zahllosen Dilettanten, die Klavier spielen, dringt nur der kleinere Teil zu der eigentlichen Herrlichkeit vor; für eine große Anzahl steht der wirkliche innere Gewinn nicht im rechten Verhältnis zu Zeit und Mühe. Soll das Klavierspiel für Kopf und Herz reichere Früchte tragen, so muß erstens genügende angeborene Begabung da sein, zweitens muß der Unterricht nach dem richtigen Ziel auf richtigem Wege steuern.

Niemand sollte zum Klavier zugelassen werden ohne gutes Gehör und gutes Tongedächtnis und ohne eine schon vorgeschrittene Schulung dieser Naturgaben. Die Bildungsfähigkeit von Fingern und Händen kommt erst in Betracht, wenn diese allgemeinen musikalischen Eigenschaften feststehn. Auf's Musikalische, nicht auf's Gymnastische muß auch der Unterricht zustreben, dieses ist nur das Mittel, jenes der Zweck. Die musikalische Natur seiner Schüler

zu entwickeln und zur größtmöglichen Reife zu bringen, ist die erste Pflicht des guten Klavierlehrers. Nach diesem Grundsatz sollten Eltern die Männer und Frauen aussuchen, denen sie ihre Kinder zum Unterricht anvertrauen. In der Natur der Sache liegt es, daß sie dabei in erster Reihe Künstler für geeignet halten, die selbst fertig spielen. Aber wenn diese fertigen Pianisten musikalisch zu wünschen lassen, ist ihnen ein Musiker, der auf der Tastatur nur stümpert, sobald er nur pädagogisch bewährt und künstlerisch bedeutend ist, vorzuziehen. Erweckung von Klangfreude und Spiellust, von rhythmischem, melodischem und harmonischem Gefühl ist die unerläßliche Anfangsstation des Unterrichts. Bleibt aber der Lehrer bei diesem sinnlichen Teil der Kunst stehn, versäumt er den Schüler in den harmonischen und architektonischen Organismus der kleinen Stücke einzuweihen, ihm ihren geistigen Gehalt zu erschließen, zeigt er Vorliebe für bloßen Ohren- und Fingerstoff, für klingenden Glitter und Bombast — so verzichte man auf seine weitere Führung. Denn er führt Irrwege, führt in Gifthütten. Daß es aber noch viele solche Klavierlehrer in Deutschland giebt, unterliegt keinem Zweifel. Man sehe sich nur in den Musikläden unsrer mittlern und kleinern Städte die Auslagen an, man frage nur drinnen nach den gangbarsten Stücken. Auch die Steuerlisten könnten darüber Auskunft geben. Der Verlag guter Musik führt nur ausnahmsweise schnell zu Reichtum. Wohl muß es sehr dankbar anerkannt werden, daß reichlich seit einem Menschenalter der Erwerb klassischer Klavierkompositionen wesentlich erleichtert worden ist. In der ersten Hälfte der sechziger Jahre zahlte man für eine einzige Beethovensche Sonate noch anderthalb Mark, heute hat man sie für den doppelten Preis alle miteinander. Auch die gute Sache hat Fortschritte gemacht, aber nicht dieselben wie die böse. Besonders ist zu beklagen, daß sich in den Klavierspielerkreisen das Gefallen am Zusammenspiel bedeutend vermindert hat. Vor zwei Jahrzehnten konnte ein Verleger noch darauf rechnen, die Kosten des Partiturdruks jeder neuen Sinfonie durch den Verkauf von vierhändigen Klavierauszügen zu decken. Heute gelingt das nur noch, wenn sie von Brahms ist. Aber nicht bloß die Nachfrage nach vierhändiger Klaviermusik, nach Duos, Trios, Quartetten und andern Zweigen der Kammermusik ist in Dilettantenkreisen stark zurückgegangen, sondern es verkaufen sich Klavierauszüge überhaupt schlechter. Und doch giebt es neben der Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Klavierkomposition von Froberger bis Grieg nichts, was die dem Instrumente gebrachten Opfer höher lohnte als die Thatfache, daß sich der Klavierspieler zu jeder Zeit in seinen vier Pfählen den Genuß einer Oper, eines Dramas, eines Oratoriums, einer Konzertaufführung, eines Liederabends verschaffen, daß er auch bei mäßiger Technik Universalmusik treiben kann. Wenn er seinen Vorteil so schlecht kennt, daß er auf solche Vorzüge verzichtet, da hat ihn die heutige Klavierpädagogik schlecht instruiert, da jagt sie Phantomen nach, oder es fehlt ihr an Charakter und Talent, modischen Zumutungen gegenüber das Rechte zu vertreten. Sie muß sich entschließen, wieder die allgemeinen musikalischen Ziele über die rein pianistischen zu stellen. Das ist die erste Forderung, die an sie zu stellen ist, wenn die allgemeine Verbreitung des Klavierunterrichts zum Segen und nicht zum Schaden der deutschen Kultur ausschlagen soll.

Eine zweite gleich wichtige Forderung ist die, daß sie sich die Ausbildung einer sichern Vortragskunst angelegen sein läßt. Die fehlt heute nicht bloß den Klavierspielern und Klavierlehrern, sondern sie fehlt der ganzen Instrumentalmusik. Wir stehn auf diesem Gebiet vor der Herrschaft des reinen Naturalismus und der subjektiven Willkür. Die wenigen Künstler, die hier etwas leisten, verdanken das in der Hauptsache dem glücklichen Instinkt, der Beobachtung zufälliger Beispiele und lehnen es im Gefühl ihrer „Genialität“ gekränkt ab, über Gesetze und Regeln Auskunft zu geben. Eine Art Zigeunergeist, der Stolz der mittelalterlichen Eisenbarte beseelt diese Elite. Die heutige Theorie hat nichts Ganzes gethan, die unselige Lücke auszufüllen. Wer, wie das M. Lussy und Genossen gethan haben, ein paar Bausteine herbeiträgt, wird von der blinden und blöden Masse sofort als Seher gefeiert. Die Unbeholfenheit und Unwissenheit stellt sich für den Kenner der Geschichte geradezu als grenzenlos dar. Denn wir haben aus der ältern Zeit, wie im vorigen Abschnitt schon angedeutet worden ist, ausführliche Vortragslehren in allen Kultursprachen, die auch den heutigen Bedarf noch vollauf zu decken geeignet sind. Solange die Gegenwart nichts Eignes und Besseres zu Tage fördert, mag sie sich ruhig dieser bewährten Laternen in der dermaligen Finsternis bedienen. Die deutsche Hauptarbeit ist der „Versuch einer Anweisung, die Flaute traversière zu spielen“, von dem aus Menzelschen Bildern noch allgemein bekannten Joachim Duangz, dem Lehrer Friedrichs des Großen. Ihr stehn, zum Teil als Nachbildungen, nahe: Ph. Em. Bachs: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ und Leop. Mozarts Violinschule. Hat kein Verleger Lust, eins dieser Werke modernisiert wieder nutzbar zu machen? Am besten den Duangz, der für die Behandlung Händelscher, Bachscher und anderer alter Musik unentbehrlich ist. Jedes von den dreien eignet sich zu einem Katechismus für Instrumentalmusik jeder Art, eins oder das andre würde, Klavierlehrern und Klavierschülern verordnet, wesentlich dazu beitragen, das zum Gemeingut aller zu machen, was man „Auffassung“ nennt. Auffassung ist nicht Spekulation aufs physische Element der Musik, nicht das Ausklauben sinnfälliger, zu einer Klangwirkung geeigneter Stellen. Auffassung ist auch nicht ostentative Hervorkehrung des formellen Gefüges einer Komposition. Auffassung ist die Kunst, „mit der Seele zu spielen“, wie Duangz sich ausdrückt. Diese Kunst ist lehrbar, sie ist in frühern Zeiten gelehrt worden, die Lehren sind noch erhalten, nur hat sie das musikalisch zu plötzlich demokratisierte neunzehnte Jahrhundert als unbequem beiseite geschoben. Es gilt sie wieder hervorzuholen und zu Ehren zu bringen in jeder Art von Musikübung. Gelingt das, dann wird die Verbreitung des Klavierspiels, seine Vorherrschaft sich als Gewinn und als das beste Mittel erweisen, die Musikbegabung einem möglichst großen Teil der Menschheit zu gute kommen zu lassen. Auch die Musikflucht der Gebildeten wird sich mit der nötigen Aufbesserung der Vortragskunst wesentlich mindern. Denn nirgends hat ein Mann von geistiger Potenz musikalisch mehr zu leiden als durch die Hausmusik der eignen oder der befreundeten Familie.

Die kurze Lösung: Gute Musik und Vortragskunst gehören nicht bloß für den Klavierunterricht, sondern für jede Art musikalischen Privatunterrichts.

Doch liegt kein Grund vor, sich mit den andern Gruppen dieses Feldes eingehender zu beschäftigen. Man kann es beklagen, daß sie gegenwärtig so stark hinter das Klavierspiel zurücktreten, aber sie sind dadurch dem Bereich musikalischer Zeitfragen entrückt. Keins, das nicht in den engeren Fachkreisen mannigfache Sorgen bereitete, die meisten den Gesangunterricht, das alte Aschenbrödel deutscher Musikpädagogik. Unter den Musiklehrern selbst hat sich neuerdings ein sehr lobenswertes Standes- und Pflichtgefühl in der Forderung staatlicher Prüfungen geäußert. Ob diese Maßregel zur Zeit ausreichend gegen jede Art von Puschertum schützen könnte, ist fraglich, sicher aber würde, ihre Durchführbarkeit vorausgesetzt, die staatliche Prüfung dem Publikum als Warnungstafel nützen. Besonders erfreulich ist der Antrag als vereinzelttes Zeichen gesunder musikalischer Interessenvertretung.



Aus dem Lande der Cypressen

Von Charlotte Niese

(Schluß)



er noch niemals in Florenz war, sollte zuerst im Frühling hingehn, wenn die Rosenhecken in voller Blüte stehn, und sich auf den grünen Wiesen ein Teppich von Blumen ausbreitet; wenn man für wenig Soldi einen großen Rosenstrauß erstekt, und eine Hand voll roter und weißer Nelken dazu geschenkt bekommt.

Einen Tag vorher war ich noch in der römischen Campagna gewesen. Wohl blühten die Hecken, und die roten Anemonen flammten hier und dort auf; aber es war staubig und heiß, und wie die Sonne in grauen Wolken verschwand, da legte sich auch ein grauer Schleier über die Campagna, über die Büffelherde, die mürrisch an uns vorüberzog, von finstern Hirten geleitet. Am andern Abend ging ich von der kleinen Stadt Fiesole nach Florenz hinunter. An Rosen- und Cypressenhainen vorüber, an all der Lenzesherrlichkeit, von der wir in Deutschland wohl dichten und träumen, die wir aber selten sehen.

Florenz ist eine liebenswürdige Stadt. Hier hastet keine aufgeregte Menge wie in Neapel und Rom; still wandert der Florentiner seine Straße, und man zieht eben so still, aber ungemein vergnügt hinter ihm her. Die Droschkenkutscher folgen dem Fremden nicht schreiend wie in Neapel oder versuchen ihn anzufahren wie in Rom; sie lächeln nur auffordernd, und die Apfelsinenhändler betrügen nur ein ganz klein wenig. Es giebt breite Straßen in der Arnostadt, in denen manchmal kein Mensch geht, höchstens ein Bauer mit einem Korb voll von Hahnenköpfen. Er stützt sich auf seinen grasgrünen Regenschirm und scheint keine Eile zu haben, seine melancholische Ladung los zu werden. Auch der Mann mit Florentiner Strohützen ist mild gestimmt und glaubt mir, als ich ihm verspreche, ein andres mal an ihn zu denken; und das Bambino, das auf mich zugewatschelt kommt, sein schmutziges Händchen ausstreckt und etwas unverständliches lallt, hat dasselbe puschbäckige liebe Gesichtchen, das della Robbia und Donatello so wunderbar reizend verewigt haben.

Wäre ich ein großer Maler gewesen, wie Fra Angelico von Fiesole, auch ich hätte nur Engel und Heilige auf Goldgrund gemalt und sanfte Madonnen mit verklärtem Lächeln, und ich hätte mir gar nichts aus Böcklins Spott über mich