

Werk

Titel: Philipp Scharwenkas Kammermusik

Autor: Wetzel, Hermann

Ort: Berlin ; Leipzig

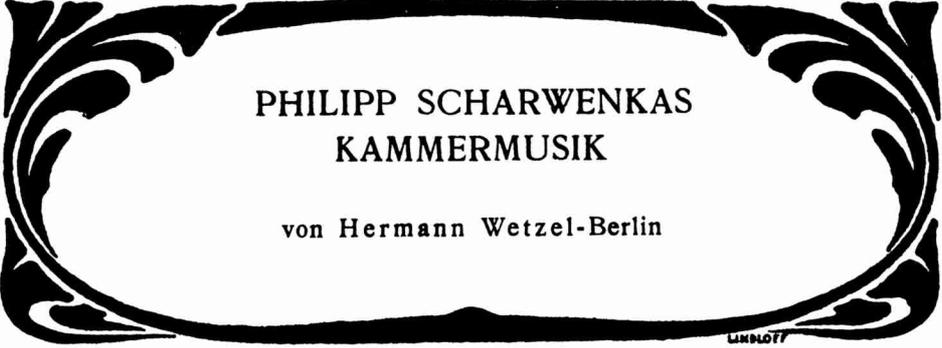
Jahr: 1911

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_010_04_40|LOG_0014

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de



PHILIPP SCHARWENKAS
KAMMERMUSIK

von Hermann Wetzels-Berlin

LINNÖTT



Es ereignete sich vor einigen Jahren, daß man in der Geschichte der Malerei des letzten Jahrhunderts unerwartete Neuentdeckungen machte. Namen, die seit einem halben Jahrhundert etwa so gut wie vergessen waren, wurde jetzt historische Bedeutsamkeit zugesprochen, und die Werke dieser lange Verkannten stehen heute in hoher Wertschätzung. Es sind jene Künstler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Friedrich, Kersting, Krüger, Oldach zählen zu ihnen —, die man in einer Epoche, wo man nur Farbenwerte sah und sehen wollte, gering schätzte.

Wir leben heute auf musikalischem Gebiete in einer ähnlich einseitig urteilenden Zeit. Während jeder neue Orchestereffekt, jede Erweiterung der Klangfarbenskala über Gebühr bemerkt und gelobt wird, sind die Ohren der meisten Hörer für die Reize eines wohlhabgewogenen formalen Aufbaues, oder gar erst interner rhythmischer Feinheiten, für Logik in der Harmoniefolge, für Gewähltheit und Notwendigkeit in der Stimmführung unempfindlich geworden. Darum findet auch manch trefflicher Komponist, welcher der heutigen übertriebenen Freude an Klangeffekten nicht entgegenkommt, wenig Anerkennung, jeder Neuling dagegen, der an der Spitze eines verstärkten Orchesters anrückt, offene Arme. Die Vorzüge jener stilleren Musiker: Feinheit der Arbeit, Maß in den Mitteln, vor allem die Architektonik ihrer Werke werden ihnen eher als Mängel angerechnet. Man schließt (uneinsichtig) von ihrer gemäßigten Ausdrucksweise, die heftige Gestikulationen und Geschrei meidet, auf Mangel an Temperament und Persönlichkeit, und belegt einen solchen Komponisten mit dem heute recht zweifelhaft klingenden Titel eines tüchtigen Musikers alter Schule.

Selbst einem Genie wie Brahms machte man noch vor kurzem seine formale Gesinnung zum Vorwurf. Seiner Musik sollte „Rasse“ fehlen. Wir sind Gott sei Dank heut schon so weit, daß, wer solches behauptet, Gefahr läuft, sich zu diskreditieren. Wir werden noch weiterkommen und manches musikgeschichtliche Urteil von gestern und heute über Künstler

des 19. Jahrhunderts zu revidieren haben. Teilweise sind wir schon dabei. Mendelssohns Wertschätzung ist in den letzten zehn Jahren unleugbar wieder gestiegen. Man wird Kleinmeister, wie St. Heller und Th. Kirchner, noch ganz anders bewerten als heute. Man wird bedeutendere Meister, wie Franz Lachner, Kiel, Rheinberger, noch bewundern, und man wird, wahrscheinlich erst nach ihrem Tode, einige heute noch schaffende, allzuwenig beachtete Meister nach Gebühr schätzen lernen. Einer, bei dem das meiner Überzeugung nach sicher eintreten wird, ist Philipp Scharwenka.

Diesen „der akademischen Richtung angehörenden“ Komponisten halte ich für einen der tüchtigsten Satzmeister und eine der kraftvollsten, gesundest empfindenden Persönlichkeiten unter den heutigen Musikern. Er ist dazu einer der heute seltenen Könner, deren Technik nie durch den Ansturm des Temperamentes entwurzelt wird, dessen Tonsatz also nie in den heute vorherrschenden Improvisationsstil übergeht. Hierunter verstehe ich jene Schreibweise, bei welcher der Komponist das, was er in einem (von Richard Wagner bei sich selbst „Brunst“ genannten) Zustande psychischer Erregung am Klaviere improvisierend zutage förderte, mehr oder weniger als ungeformten Gefühlserguß aufs Papier bringt. Solcher Art steht Scharwenkas Kompositionsstil erfreulich fern. Darum fehlen seinen Werken jene brutalen Kraftwirkungen, darum erfreuen sie stets den, der sich in sie vertieft, durch ihre ausdrucksgesättigte, formal gebändigte Sprache.

Dieser haftet keineswegs, wie man nach der polnischen Abstammung des Komponisten meinen möchte, ein nennenswerter slawischer Akzent an. Daß aus ihr, zu den großen Grundtönen, die die Meister der klassischen und romantischen Zeit anshlugen, ein neuer hinzuklänge, kann man nicht sagen. Noch weniger aber zeigt sich Scharwenka in seinen reifen Werken von einem bestimmten Großmeister abhängig. Auch er spricht die Sprache seiner Zeit, aber mit einem eigenen Stimmklange und in persönlicher Formung, die an die Art der älteren Meister anknüpft.

Vielsagend für die Stärke seines inneren Erlebens ist, daß es eine bedeutende Entwicklung zu durchlaufen kräftig genug war. Die früheren Werke erscheinen (nimmt man z. B. die Klavierstücke) vielfach ausdrucksarm gegenüber den späteren. Gerade aber mit den früheren, technisch und musikalisch weniger anspruchsvollen Sachen (es sind zumeist Klavierstücke) hatte Scharwenka äußeren Erfolg, und dieser wurde für ihn zu einer Beinträchtigung seines rein künstlerischen Rufes, denn noch heute ist er im allgemeinen Urteile nur als Komponist leichterer Klavierstücke bekannt. Diese sind aber lediglich Parerga, gelegentlich, oder gar unter dem Zwange äußerer Verhältnisse entstanden, neben großen Werken, denen Scharwenkas künstlerisches Streben übrigens von Anfang an zugewendet war. Ein beträcht-



licher Teil davon ist bis heute nicht an die Öffentlichkeit gelangt, oft versagte ihm die Ungunst der Verhältnisse sogar seine Ideen überhaupt auszuführen. Ganz nach seinem Sinne zu schaffen gelang ihm erst nach 1892, als er aus Amerika zurückkehrte. Gerade diese seine größten und reifsten Werke sind aber viel zu wenig bekannt, viel weniger jedenfalls als das, worauf sein Schöpfer heute kaum noch Wert legt.

Ich möchte deshalb hier auf die Kammermusik hinweisen, weil gerade in ihr der Schwerpunkt seines reifen Schaffens liegt, denn unter den letzten 20 opera befinden sich 10 große Werke dieser Gattung und ein Violinkonzert. Es sind dies:

1. Suite für Violine und Pianoforte. op. 99.
 2. Konzert für Violine und Orchester. op. 95.
 3. Sonate für Violine und Pianoforte (h). op. 110.
 4. Sonate für Violine und Pianoforte (e). op. 114.
 5. Sonate für Viola und Pianoforte. op. 106.
 6. Sonate für Violoncello und Klavier. op. 116.
 7. Duo für Violine und Viola mit Begleitung des Klaviers. op. 105.
 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (cis). op. 100.
 9. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (G). op. 112.
 10. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. op. 117.
- (Sämtlich bei Breitkopf & Härtel, Leipzig erschienen.)

Diese Werke rechne ich insgesamt den besten Kammerwerken der neueren Zeit zu, und ich möchte dieses Urteil im folgenden etwas näher ausführen. Ich spreche zunächst von dem, was ja für die Bewertung eines jeden Kunstwerkes ausschlaggebend ist, dem Gefühlsgehalt. Daß er für mein Empfinden stark ist, sagte ich bereits, hier möchte ich mehr noch betonen, daß mich seine Art, die mir gesund und rein erscheint, besonders anzieht. Vorherrschend ist, wie bei allen spätromantischen Werken, ein düsterer Ton. Die Vorliebe für dunkle Stimmungen läßt Scharwenka sogar ganze Werke in diesem Charakter schreiben, so das cis-moll Trio op. 100 und die e-moll Sonate op. 114. Der Komponist zeigt sich in ihr als Kind seiner Zeit, will sagen als Vertreter des musikalischen Barocks, in dem wir leben. Dem Barockkünstler kommt in seiner Vorliebe für Pathos und Leidenschaft das Ebenmaß in den Stimmungen, das auf ihrem Wechsel beruht, leicht abhanden. Durch den belebenden Wechsel der Stimmungen aber glänzen vor allem die klassischen Werke so unvergänglich. Vor allem aber gelingt es den Barockkünstlern nicht mehr, sich so übersprudelnd heiter zu geben, wie das Haydn, Mozart, Beethoven, ja noch Schubert konnten.

Neben dieser starken Neigung, die düsteren Seiten des Gefühlslebens zu zeigen, sind aber bei Scharwenka doch auch deutlich, ja um so deutlicher entgegengesetzte Ausdrucksfähigkeiten vorhanden. Ein

festlich heiteres Stück ist z. B. der prächtige erste Satz des G-dur Trios (op. 112), ein für heutige Verhältnisse erstaunlich melodiestarkes Stück. Neben ihm steht, verwandt im Tone und fast gleichwertig in der Erfindung, das Konzert op. 95. Auch die Symphonia brevis op. 115 ist in ihrem ersten und letzten Satze hierher zu stellen. Die Allegrosätze seiner Werke, sofern sie nicht eine der beiden genannten Stimmungen ausdrücken, zeigen meist einen pathetisch-leidenschaftlichen, drängenden Charakter, der dem der Wagnerschen Musik bisweilen verwandt ist (Violinsonate h-moll). Es spricht aus ihnen weniger der werktätige Lebenskampfesmut der Klassiker, als ein heiß verlangendes Ringen. Auch aus den Adagios erklingt mehr Sehnsucht als Frieden. Für das schönste, abgeklärteste Stück dieser Gattung halte ich das Andante des Streichquartetts op. 117.

Besondere Hervorhebung verdienen (vollends heute) die formalen Qualitäten der Werke. Hierin stehen sie auf einer heute seltenen Höhe. Vor allem zeichnet sie das Vermögen des Komponisten aus, große Themen organisch aufzubauen, wofür ja freilich eine bedeutende Erfindungskraft die unbedingte Voraussetzung bildet. Eine solche wird sich aber darin zu erkennen geben, daß der Komponist nicht bei der Erfindung kurzer, wenn auch charakteristischer Phrasen im Umfange von nur wenigen Taktmotiven stehen bleibt und sich an ihrer Verkettung und Verarbeitung (das heute herrschende Kompositionsverfahren) genug sein läßt; — ein erfindungsstarker Komponist muß (im Stile der Alten) imstande sein, weitatmige Melodien anzulegen, in denen nicht das Einzelmotiv das Hauptinteresse beansprucht, sondern in denen zunächst wenigstens ein achtmotiviger Satz als eine große melodische Einheit ins Ohr fällt. Solche großen Themenaufbaue sind es, die den Werken Scharwenkas ihren einheitlichen Grundcharakter verleihen. Er läuft nie Gefahr, kurzatmig und zerfahren zu erscheinen, eher dehnt er bisweilen seine Themen allzusehr (z. B. das zweite des ersten Satzes aus op. 114). Diese ganz in einem Zuge durchzuerleben, wird nicht jedem gelingen; viele werden da den Faden verlieren. Denn diese großen Aufbaue vollziehen sich nicht in ebenmäßiger Korrespondenz gleicher Gliedteile, sondern ihr Wachstum weist alle nur denkbaren absichtlichen Asymmetrien einer raffinierten (wenn wohl auch zumeist unbewußten) Bautechnik auf. Doch auch ruhig fließende Melodien voll tiefer Empfindung (op. 95, 2. Thema des 1. Satzes) findet man.

Scharwenkas Harmonik ist reich, aber besonnen. Nie stößt man in ihr auf Konstruktionen. Groß und fein ist seine Kunst der Modulation, aber sein melodisch-harmonisches Fundament bleibt stets die Diatonik. „In den sieben alten Tönen, die alle Lieder umfassen“, findet auch er seine schönsten Themen.

Scharwenka schreibt Sonaten, d. h. nicht solche, wie sie vor hundert Jahren geläufig waren, sondern Werke, deren Sätzen das alte unzerstörbare Prinzip des dreiteilig-architektonischen Aufbaues zugrunde liegt, das bei ihm je nach seinem persönlichen Erleben eine andersartige Abwandlung erfährt. Nicht glücklich erscheint mir seine überwiegende Vorliebe für die Durchführungsform. Sicher läßt sich in ihr das meiste sagen, und alle großen Vorwürfe wird man in ihr ausführen wollen. Aber sie darf nicht die anderen Formtypen fast verdrängen, wie das bei Scharwenka der Fall ist, denn er baut in ihr nicht nur die Anfangs- und Schlußsätze, sondern auch für die Mittelsätze bevorzugt er sie, dafür fehlen seinen Sonatenwerken die leichter geschürzten Lied- und Rondoformen zu sehr. Das aber muß die Mannigfaltigkeit des Gesamteindruckes beeinträchtigen. Der Hörer verlangt — und zumeist mit Recht — Abwechslung in den Stimmungen, und die wird durch nichts mehr gefördert, als durch Abwechslung in den Formtypen. Darum wählen die klassischen Meister der Form für die Intermezzi (Menuetts und Scherzi) ausschließlich die Liedformen, desgleichen vielfach auch für die ruhigen Sätze. Für die Ecksätze aber nehmen sie (wenn sie nicht grandiose Schlußwirkungen erstreben) die in ihrem häufigen Themenwechsel buntere und gefälligere Rondoform. Indem nun Scharwenka diesen „klassischen“ Wechsel in den Formtypen auffällig meidet, begibt er sich, möchte ich meinen, des Hauptmittels, mit solchen Werken (in gutem Sinne) zu „wirken“. Er opfert — und auch dies scheint eine Grundgesinnung aller Barockkünstler — die erfrischende Mannigfaltigkeit der Eindrücke einer schweren, wuchtigen Gesamtwirkung. „Nur nicht zu fröhlich“, das ist ihrer aller Devise. Aber auch hier gilt: nur ein echter Lustspieldichter kann auch ein echter Tragiker sein. Keiner gab sich lustiger als Beethoven und auch keiner trauriger, darum muß er immer unerreichbar scheinen.

Ich möchte nun noch jedem der genannten Werke einige Hinweise widmen.

Die Suite op. 99 enthält besonders in der einleitenden Tokkata und in der Ballade hervorragende Sätze, dennoch steht sie mir als Ganzes nicht so hoch wie die folgenden Sonatenwerke.

In allen drei Sätzen gleichwertig erscheint mir das Violinkonzert op. 95. Aus seinem ersten Satze möchte ich als Probe für Scharwenkas schlichte und warme Melodiebildung das zweite Thema anführen:





Es ist unbegreiflich, daß fast alle unsere Geiger an dem prächtigen Werke — wie ja freilich auch an dem folgenden — vorübergehen.

Von den zwei Violinsonaten ist die erste in h-moll op. 110 zweisätzig gehalten, jeder Satz ist ein Koloß. Die Musik weist in ihrem Charakter auf Wagner hin. Im ersten Satze spürt man in dem düsteren, auf einem fortlaufenden Tremolo des Klavieres und schweren Baßmotiven liegenden Thema:

Allegro

etwas Walkürenstimmung. Im zweiten Satze klingt der Sehnsuchts- und Erlösungston des Tristan leise an. Ich erwähne das, um die unleugbar starke Beeinflussung, die Scharwenka als jüngerer Künstler durch Wagner erfuhr, besonders hervorzuheben. Er hat jahrelang genau so stark unter dem Eindrucke der Werke des Bayreuthers gestanden, wie irgend jemand der jüngeren Künstlergeneration. Alle Zauber dieser dämonischen Kunst haben ihn aber nicht zu bestimmen vermocht, den antiformalen Weg zu gehen, den jener als Dramatiker zu gehen berechtigt war, den er aber auch für die absolute Musik als ein Irrlehrer predigte, und auf den er fast alle seiner Anhänger zog.

Die dreisätzige Violinsonate in e-moll op. 114 stelle ich noch höher, einmal der wohlthuenderen, architektonischen Gesamtwirkung wegen, dann auch in Würdigung ihres noch reicheren, stimmungstärkeren Themenmaterials. Vielleicht geben die beiden folgenden Andeutungen eine Ahnung davon:



Allegro moderato
Viol.
op. 114 1. Satz
1. Thema: Klav.

Andante
Viol.
2. Satz, 1. Thema: Kl.
cis — — — — his

Formal eigenartig sind die Bratschensonate op. 106 und die für Violoncell und Klavier op. 116 gebaut. In ihnen werden mit Glück die Hauptsätze durch phantasiartige Partien eingeleitet und verbunden. Die Einleitung zur Bratschensonate erscheint mir geradezu ein Vorbild, wie man architektonisch frei, aber doch keineswegs unarchitektonisch Teile zu einem Ganzen fügen soll. Auch in ihrer köstlich intimen Stimmung, ihrer ganz meisterhaften Themen- und Stimmenarbeit, möchte ich der Bratschensonate den Vorzug vor op. 116 geben. Doch das ist ein rein subjektives Urteil, denn auch dieses Werk steht durch Gehalt und Arbeit sehr hoch.

Meisterwerke in Entwurf und Ausführung sind die drei Trios. Opus 105 ist ein Konzertstück für Violine, Viola und Klavierbegleitung und besteht nur aus einem großen Durchführungssatze mit einer Einleitung. Alles ist in größten Dimensionen angelegt (der eine Satz füllt 27 Seiten), und der Überblick über solch einen Bau gelingt nicht sogleich. Aber die Plastik der Themen bewirkt auch hier Ordnung. Der Charakter dieses Stückes ist ein virtuoser, lebensfreudiger, etwa so, wie ihn die großen Rondos der Frühromantiker haben. Ich erinnere an Schuberts grandioses h-moll Rondo für Violine und Klavier. Mir scheint, daß Scharwenkas Werk den Vergleich mit ihm nicht zu scheuen braucht. Auch die beiden Trios op. 100 cis-moll und op. 112 G-dur stelle ich neben die besten Werke dieser Art aus der neueren Zeit. Sie sind Werken wie dem cis-moll Trio Kiels oder dem Trio Smetanas ebenbürtig, weil in ihnen ein bedeutender Gehalt in formal meisterlicher Weise ausgesprochen wird. Der düster elegische Ton des cis-moll Trios wie der heiter lebensfreudige des ersten, im letzten Satze des G-dur Trios der stürmisch-hinreißende Schwung haben bisher auf mich mit einer Kraft gewirkt, wie ich sie nur noch von wenigen anderen Werken der neueren Zeit ausgehen fühlte.

Zum Beschlusse sei das Streichquartett op. 117 genannt. Es ist ein echtes Streichquartett in seiner reinen und strengen Stimmenarbeit. Sein Stimmungsgehalt ist vorwiegend ernst, und wenn ich etwas an dem Werke vermisse, so ist es ein Schuß Fröhlichkeit im Schlußsatze, als ein Gegenmittel gegen die reichlich aufgewendete imitatorische Stimmenarbeit, die das Verständnis des Werkes für den Durchschnittshörer erschwert. Selbst das Intermezzo (Scherzo) bekommt einen fugierten Mittelteil; also auch dort, wo die Fröhlichkeit auf dem Programme steht, wird von dem Hörer angestrengte Denkarbeit gefordert. Das Andante (In memoriam betitelt) ist allein schlicht liedförmig gehalten. Der Anfang seines ersten schönen Themas folge hier:





Als neuestes Opus Scharwenkas wird in diesen Wochen ein Quintett für Klavier und Streichquartett erscheinen¹⁾, das den hier genannten durchaus gleichwertig ist.

Man hört heute allenthalben von einem „Umschwung“ reden; sicher ist er im Gange, wenn man auch in der großen Öffentlichkeit noch wenig davon spürt. Tatsache ist, daß schon sehr viele, auch jüngere Musiker, die noch in ihrer Entwicklungszeit zur jeweils neuesten Richtung schworen, der heutigen Moderne innerlich fremd entgegenstehen und den Fortschritt unserer Kunst ganz wo anders suchen, als wo er von Tagesgrößen und ihren Aposteln verkündet wird. Man hat bereits erkannt, daß es heute „fortschrittliche Reaktionäre“ gibt, d. h. daß gerade von Musikern, die im Tagesurteil als Reaktionäre gelten, der ersehnte Fortschritt zu einer innerlicheren, nach außen bescheideneren, darum aber im Herzen wahreren Kunst zu erwarten ist. Mir scheint, Philipp Scharwenka muß zu diesen Künstlern gehören.

¹⁾ Das Werk ist inzwischen erschienen. Red.

