Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 20 (1996)

Artikel: Virtuosität, Bravour und Poetik des Ausdrucks : die Improvisatorin Clara Schumann-Wieck

Autor: Vries, Claudia de

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869068

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VIRTUOSITÄT, BRAVOUR UND POETIK DES AUSDRUCKS: DIE IMPROVISATORIN CLARA SCHUMANN-WIECK

von Claudia de Vries

Der Begriff Improvisation läßt, bezieht man ihn auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, Assoziationen zu Virtuosität, Bravour und publikumswirksamem „Produzieren" entstehen. „Freyes Fantasieren" bildet zu jener Zeit keineswegs nur eine eigene Art der Musikausübung, sondern ist als schöpferisches Moment noch eng verbunden mit dem sogenannten „schönen Vortrag" und der Komposition. In Czernys 1839 erschienenem Lehrwerk *Von dem Vortrage*[1] wird der Leser, die Leserin konfrontiert mit einem Idealbegriff des „musicus", der nach Möglichkeit die Tätigkeiten des Vortragens, des Komponierens und des Fantasierens in einer Person vereinigen soll. Damit steht der Vortragende dieses Zeitalters als kundiger, breit ausgebildeter und fähiger „musicus" gleichberechtigt neben dem Komponisten.

Zum eben beschriebenen Musiker-Typus ist auch Clara Wieck-Schumann zu rechnen. Ihre Ausbildung durch Friedrich Wieck zeigt von allem Anfang an die Merkmale breit angelegten, vielumfassenden Virtuosentums auf. Vortragskunst und musikalischer Ausdruck entstehen weitgehend im Zusammenhang mit der Ausbildung in virtuoser Klaviertechnik, in der Komposition und in der Kunst der „freyen Fantasie." Darüber hinaus ist die Vorbereitung auf die klaviersolistische Tätigkeit geprägt von einem Gleichgewicht zwischen ästhetischen und der Publikumsrealität angepassten pragmatischen Motivationen.

Am Werdegang der Komponistin Clara Wieck-Schumann[2] läßt sich nachvollziehen, wie ein zunächst selbstverständliches Überlappen der Tätigkeiten der Virtuosin einerseits – als Vortragende und als Improvisatorin – und der Komponistin andererseits in der künstlerischen Partnerschaft mit Robert Schumann allmählich in Frage gestellt wird. Denn in diesem auf künstlerische Ganzheit zielenden Anspruch entsteht – vorerst aus äußerlichen Gründen – eine Spaltung, in deren Folge Robert Schumann vermehrt das schöpferische, Clara Wieck-Schumann hingegen zunehmend die sogenannte reproduktive Tätigkeit ausübte. Diese Aufteilung künstlerischer Reviere ist bezeichnend für die allgemein sich vollziehende Entwicklung des Auseinandergeratens von Produktivem und Reproduktivem im Künstlerkonzept der Zeit. Clara Schumann hört ziemlich genau zum Zeitpunkt von Schumanns Tod auf zu komponieren und bekennt sich von da an aus-

[1] Carl Czerny, *Von dem Vortrage*, op. 500, dritter Teil (Wien 1839/²1842), hrsg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991.

[2] Vgl. Janina Klassen, *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin*, Kassel 1990 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 37).

schließlich zu ihrer reproduktiven Aufgabe als Interpretin. Das Fantasieren hingegen bildet weiterhin einen wichtigen Pfeiler ihres Künstlertums, bei dem es in der Folge vor allem um eine individuelle Stilfindung und um die Konsolidierung eines persönlichen Interpretationsideals geht,[3] dem nicht nur die Texttreue und das „Divinieren" des Geistes einer musikalischen Komposition oberstes Anliegen ist, sondern das auch interpretationsgeschichtlich eine neue Ära einläutet.

Die Stationen von Clara Wieck-Schumanns Weg zum Virtuosentum lassen sich folgendermaßen skizzieren: Zunächst ist da Friedrich Wiecks aus der Arbeit mit Clara entstandenes *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht,*[4] in dem die vielfältigen Übungen in freiem Spiel in allen Tonarten als ein sinnvoller Auftakt zum Fantasieren am Klavier dargestellt sind. Die ebenfalls später von Claras Bruder Alwin Wieck herausgegebenen *Materialien zu Friedrich Wiecks Pianoforte-Methodik*[5] bilden in den nächsten Jahren den „Gradus ad Parnassum" zu Virtuosität und Bravour bei gleichzeitiger Ausbildung einer äußerst vielfältigen, verfeinerten, der Poetik des Ausdrucks dienenden Anschlags- und Tonbildung. 1829/30 erscheint in Wien Czernys *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200. Als einer der letzten Didaktiker, die sich mit dem Lernen und Lehren von Improvisation befassen, betrachtet Czerny noch 1830 das Fantasieren als „eine besondere Pflicht und Zierde" für den Klaviervirtuosen. 1839 hingegen findet in seiner *Pianoforteschule* op. 500 dieser Punkt keine Erwähnung mehr. Der Grund: Das Fantasieren gerät aus der Mode, ist nicht mehr gefragt. Spätere Schulen konzentrieren sich durchweg auf das Üben von „Stücken vortrefflicher Meister" und enthalten keine Anweisungen mehr zum Improvisieren.

Wie zur Komposition so gehören auch zum Fantasieren – so Czerny in seiner Einleitung zur *Systematischen Anleitung* – neben der „natürlichen Anlage" diejenigen Fertigkeiten, die auch Wieck anzuregen und auszubilden versucht, nämlich „Erfindungsgabe," „lebhafte Einbildungskraft," ein „großes musikalisches Gedächtnis," „gründliche Ausbildung in allen Theilen der Harmonielehre" und ein „vollkommen ausgebildetes Spiel."[6]

1831 beginnt Clara mit dem Studium der *Anleitung*:[7] Sie fantasiert täglich zu ihr gegebenen Themen und übt die von Czerny empfohlenen Musterbeispiele aus der Klavierliteratur, sofern diese sich nicht schon in

[3] Vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld zwischen Tradition und Individualität,* Mainz 1996 (Schumann Forschungen 5).

[4] Alwin Wieck, *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht. Nach Friedrich Wieck' s Methode,* Leipzig o.J. [1880].

[5] Ders., *Materialien zu Friedrich Wiecks Pianoforte-Methodik,* Berlin 1875.

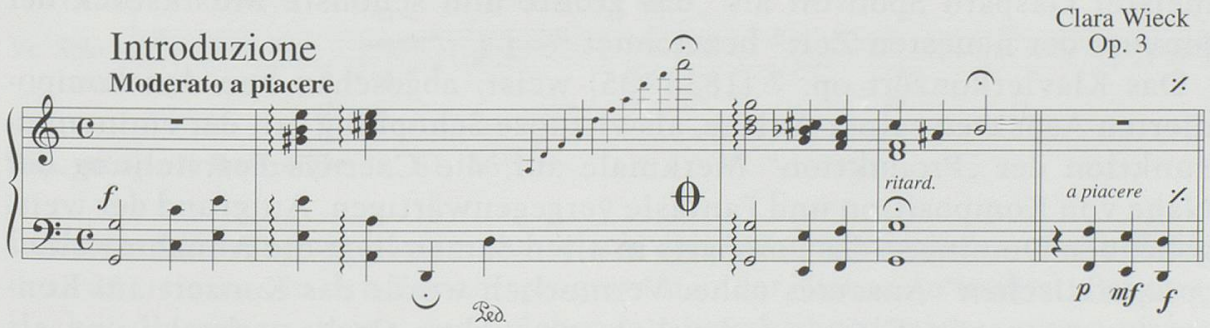
[6] A.a.O., 3 ff.

[7] Vgl. Clara Wieck, *Tagebücher* (1824–1831), Robert Schumann-Haus, D-Zwickau (Archiv-Nr. 48771–A3), Druck in Vorbereitung.

ihrem Repertoire befinden. Unter diesen Beispielen finden sich Czernys *Decameron*, Variationen von Ries sowie größere Variationswerke über Opernthemen von Herz, Hünten, Kalkbrenner und Pixis. Aber sie studiert auch Chopins Variationen über „Là ci darem la mano" aus Mozarts *Don Giovanni* und Beethovens 1833 veröffentlichte *Chorphantasie* op. 80. Dazu komponiert sie in dieser Periode ihre *Variationen über ein Tyrolerlied* (1830), Variationen über ein Originalthema (1830), ihre *Romance variée* op. 3 (1833) und ihre *Konzertvariationen* op. 8 und op. 9 (1837 und 1838).[8] In diesen Kompositionen schlägt sich die intensive Auseinandersetzung mit Czernys Anleitung nieder, deren wichtigste Schwerpunkte sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- kurzes Präludieren als Einspielübung auf fremden Instrumenten
- längeres Präludieren als eine zum nachfolgenden Stück gehörige, dem Charakter angemessene „Introduction" (auch „Vorspiel" genannt)
- Kadenz im Sinne einer „Geschmacksverzierung" über einem Quartsext- oder Septimenakkord, wobei feinste Delikatesse des Gefühls wie auch Kraft und Bravour gezeigt werden können
- Konzertkadenz
- Stegreif-Fantasieren über ein oder mehrere Themen unter Einbezug musikalischer Tagesneuigkeiten, beliebter Motive aus Opern und Gesängen usw.
- Variationen
- Fantasieren im „gebundenen Styl" (Fugieren).

Einige Beispiele aus der Kompositionswerkstatt der jungen Clara Wieck sollen ihren Improvisations-Stil veranschaulichen. Die 1833 entstandene *Romance variée* op. 3 ist ein Musterbeispiel „fantasierender" Kompositionspraxis – hier schreibt die fantasierende Virtuosin. Davon zeugt vor allem die „Introduzione," welche – gemäß Czerny – den Charakter des augenblicklichen Einfalls wiedergibt:

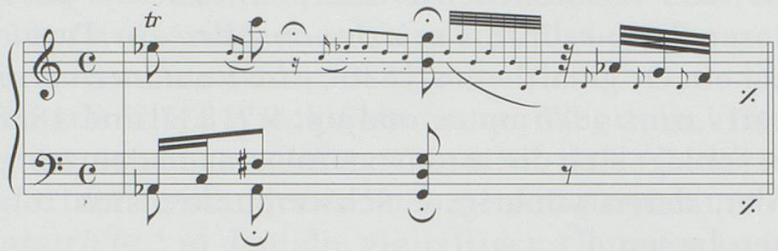


Bsp. 1: op. 3–1[9]

[8] Vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig 1908/[3]1919, 615–624.

[9] Aus: *Clara Schumann, Romantische Klaviermusik* (Hrsg. Franzpeter Goebels), Bd. 2. Heidelberg 1977.

Von dieser fantasierenden Kompositionspraxis zeugen auch die als freie Improvisationen wirkenden Überleitungen zwischen den verschiedenen Variationen und die zeitlich frei zu gestaltende „a piacere"-Stelle am Ende der fünften Variation:



Bsp. 2: op. 3, T. 96

Gleichzeitig sind für die interessante Vielfalt und den Effekt des „improvviso" eine vielfältige Abwechslung der Passagenbildung und der Ausdrucks- und Anschlagsmittel sowie ein gelegentlicher Tonart- und Taktwechsel verantwortlich.

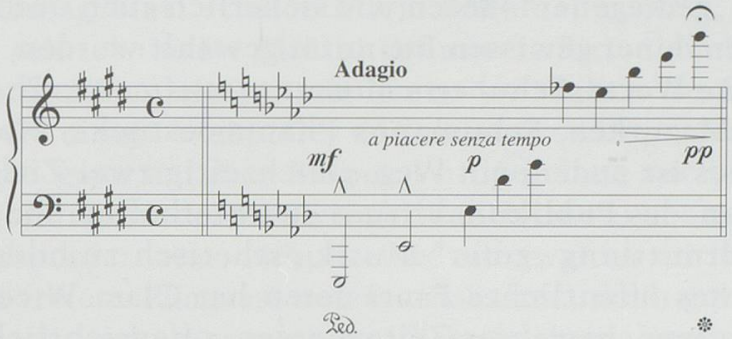
In den Bellini-Variationen op. 8 (über die Cavatina aus *Il Pirata*) bedient sich Clara Wieck der von Czerny erwähnten „unendlichen Formen," über die der Improvisator/die Improvisatorin von Variationen verfügen kann; es finden sich vielfältige Arten von „Passagen und Figuren," Triolen, Sextolen, Sprünge, Arpeggien, chromatische Passagen, vielfältige Gestaltung eines kantablen Baß-Motives in der 3. Variation, kontrastierende Gegenüberstellung verschiedener Tempi, Tonartwechsel und dergleichen mehr.

Trotz einer Vielzahl virtuoser Klichees macht sich in diesen Variationen das Bedürfnis der Virtuosin bemerkbar, auch ausdrucksmäßig zu brillieren. Hier kann die Spielerin zeigen, was sie – auch im Bereich der vielfältigen und sehr verfeinerten pianistischen Klanggestaltung – kann. Das Stück, komponiert aus Anlaß der ersten Konzertreise nach Berlin 1837, hatte großen Podiumserfolg und wurde vom dort tätigen italienischen Kapellmeister Gasparo Spontini als „das größte und schönste Musikstück der Bravura der neuesten Zeit" bezeichnet.[10]

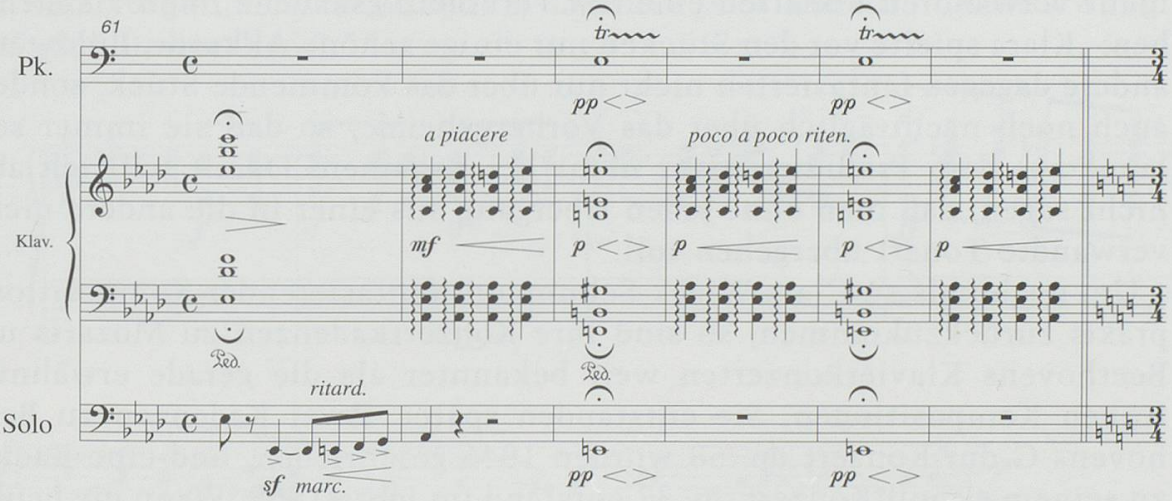
Das Klavierkonzert op. 7 (1833–35) weist, abgesehen von den komponierten Aspekten seiner Anlage, als virtuose Schöpfung mit der eminenten Funktion der „Produktion" Merkmale auf, die Czernys Feststellung der Nähe von Komposition und Fantasie vergegenwärtigen. Aufgrund der weitgehenden Dominanz des Soloparts in allen Sätzen liegt die Annahme eines „pragmatischen" Ansatzes nahe. Vermutlich wurde das Konzert auf Konzerttourneen von Clara gelegentlich auch ohne Orchesterbegleitung als Solostück aufgeführt. Die Sätze sind durch improvisiert wirkende Über-

[10] Käthe Walch-Schumann, Friedrich Wieck, *Briefe aus den Jahren 1830–1838*, Köln 1968 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 74), 68.

gänge aneinandergekettet und formen sich dadurch zu einem einheitlichen und doch abwechslungsreich gestalteten Stück, das sich nicht nach konventionellen Regeln analysieren läßt. Die vielen figurativen Elemente und die Diversität der Passagenbildung unterstützen den Eindruck, es liege hier ein Werk vor, in dem sich die Komponistin gerade aufgrund des funktionell-pragmatischen Ansatzes – wiederum zitiere ich Czerny – von rednerischer „Zierlichkeit und Anmuth, Klarheit, geschmackvollen Wendungen, Besonnenheit und Rücksicht auf die Fassungskraft des Zuhörers, Eleganz und passenden Verzierungen“[11] ebenso wie von großzügigen formal-konstitutiven Gedanken[12] leiten läßt.



Bsp. 3: op. 7 Allegro maestoso. T. 146



Bsp. 4: op. 7, Romanze, T. 61–66[13]

In diesem Zusammenhang möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Rolle des Fantasierens in den Konzertprogrammen der Virtuosin lenken: Pragmatisches Vorgehen sowie das Streben nach Publikumswirksamkeit waren

[11] Czerny, a.a.O., 1829/1830, 36.

[12] Diese soll nach Czerny ein guter Improvisator immer berücksichtigen.

[13] Aus: Janina Klassen (Hrsg.), *Konzert für Klavier und Orchester a-moll.* Orchesterpartitur, Wiesbaden 1990.

bei den für den eigenen Konzertgebrauch komponierten frühen Werken ausschlaggebend. Dazu paßt es, daß Clara Wieck auf den ersten Konzertreisen eine eigene Komposition und eine Improvisation als Festpunkte des Programmes konstellierte. Dazu kamen Werke von Komponisten, die gerade in Mode waren. Aber bereits nach den ersten Podiumserfolgen – z.B. schon auf dem Berliner Tournee 1837 – kommen Bach, Beethoven und Chopin aufs Programm. Die bravourmäßige, publikumswirksame, „brillante Production" eigener Improvisationen und besserer Salonstücke aus eigener Werkstatt oder von Komponisten wie Pixis, Henselt, Liszt und Thalberg weicht in Claras Programmen gegen Ende der Dreißiger Jahre der „Reproduktion" kurzer „gediegener" Piècen, die sicherlich auch unter dem Aspekt des Salonmäßigen, einer gewissen Intimität gewählt wurden, wie Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, Schuberts *Moments musicaux*, Chopins Etüden, Nocturnes und Mazurken, Schumanns Phantasiestücke, Noveletten, Romanzen usw. Dies ist zudem ein Weg, gleichzeitig zwei Ziele zu verwirklichen: zum einen, das Publikum virtuos zu unterhalten und es zum anderen durch die Vermittlung „guter" Musik ästhetisch zu bilden.

Auf ausgedehntes öffentliches Fantasieren hat Clara Wieck-Schumann, im Gegensatz zu manchen ihrer Zeitgenossen, offensichtlich bereits früh verzichtet. Jedoch dürfte sie laut einer Aussage ihrer Halbschwester, der Pianistin Marie Wieck, in öffentlichen Konzerten zwischen Stücken mit nicht verwandten Tonarten eine Art Verbindungskadenz improvisiert haben: „Klara spielte vor den Stücken nur einige schöne Akkorde, Bülow und andere dagegen fantasierten nicht nur über das kommende Stück, sondern auch noch nachträglich über das Vorhergehende, so daß sie immer sehr lange aus dem Präludieren gar nicht herauskamen. Damit will ich aber nicht sagen, daß man ohne jeden Übergang aus einer in die andere nichtverwandte Tonart übergehen soll."[14]

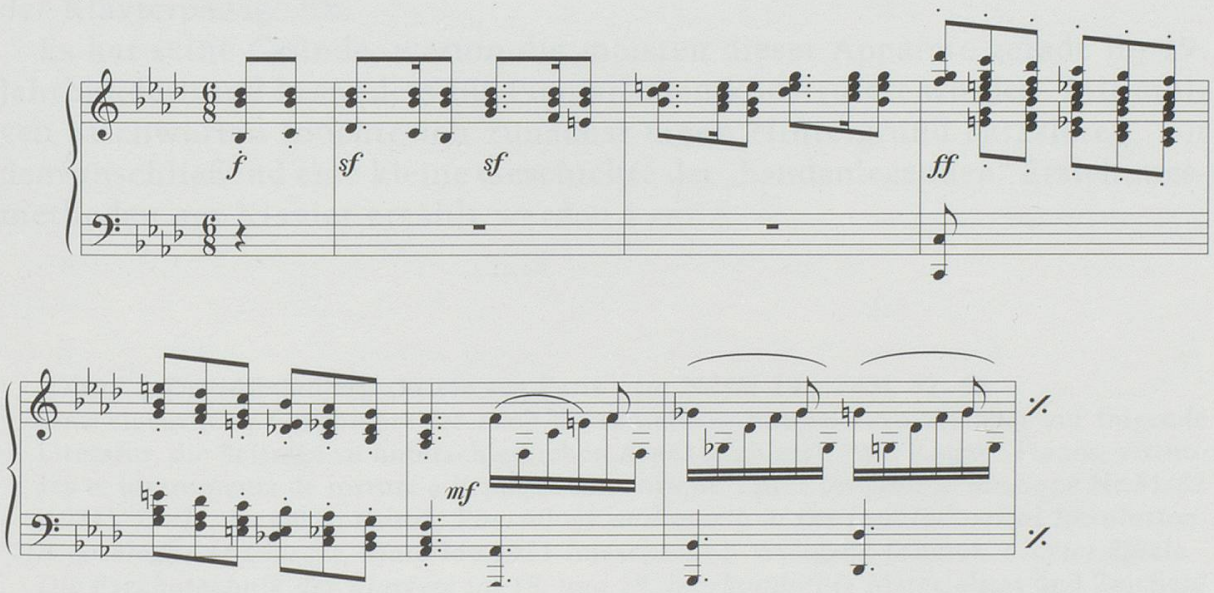
Um nochmals zu Clara Wieck-Schumanns fantasierender Kompositionspraxis zurückzukommen, so sind ihre Konzertkadenzen zu Mozarts und Beethovens Klavierkonzerten weit bekannter als die gerade erwähnten frühen Kompositionen. Sie entstanden später: Zwei Kadenzen zu Beethovens G-dur-Konzert op. 58 wurden 1846 geschrieben, und eine Kadenz zu seinem c-moll-Konzert op. 37 entstand im Jahre 1868. Wann die beiden Kadenzen zu Mozarts d-moll-Konzert K. 466 komponiert wurden, ist unklar; sie erschienen erstmals 1891. Die gattungsspezifisch durchaus als Fantasien zu betrachtenden Kadenzen sind als Zeugen veränderten ästhetischen Bewußtseins zu verstehen.[15] Durch den Spiegel der Kadenzen bietet sich die Gelegenheit, Clara Schumanns Mozart- und Beethoven-

[14] Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden/Leipzig 1912/²1914, 348.

[15] Vgl. Günter Katzenberger, „Materialien zu Clara (und Robert) Schumanns Mozart- und Beethovenauffassung", in: *Festschrift Erich Valentin*, Regensburg 1976, 61–77.

verständnis näherzukommen. Dieses scheint einerseits von spontanem künstlerischem Empfinden, andererseits vom Respekt vor dem Quellenwert des überlieferten Werkes bestimmt gewesen zu sein. Von Mozarts Klavierkonzerten lernte Clara Wieck-Schumann einen wichtigen Teil erst um 1850, also relativ spät kennen.

Abschließend möchte ich die Aufmerksamkeit auf die ein ganzes Künstlerinnenleben lang lebendige Funktion des Improvisierens in Clara Wieck-Schumanns Werdegang von der Virtuosin zur Interpretin und Schumann-Autorität richten. In der Staatsbibliothek zu Berlin finden sich die Autographe der unveröffentlichten Präludien und Vorspiele der Künstlerin. Auf ein Einlageblatt schrieb Marie Schumann 1929: „In ihren letzten Lebensjahren schrieb unsere Mutter auf unsere Bitten die Uebungen nieder wie sie sie in ihre Tonleitern, mit denen sie täglich ihr Studium begann, einflocht, sowie einige Vorspiele, wie sie sie vor ihren Stücken zu improvisieren pflegte, ganz frei dem Moment hingegeben; auch öffentlich tat sie dies u. man konnte aus der Art wie ihr die Harmonien zuströmten, ermessen wie sie disponiert war. Nun meinte sie zwar es sei ihr nicht möglich diese Art von freiem Phantasieren festzuhalten, doch gab sie endlich unsern Bitten nach und so entstanden diese kleinen Vorspiele." Unter den Vorspielen befinden sich einige als „frei" bezeichnete Fantasien und einige Vorspiele zu Stücken Robert Schumanns, so zur f-moll-Sonate und zu einigen seiner *Phantasiestücke* op. 12, darunter „Des Abends," „Aufschwung" und „Schlummerlied."



Bsp. 5: Vorspiel zu „Aufschwung" (op. 12/2).[16]

[16] Aus: Präludien und Vorspiele (ausgeschriebene Improvisationen), wahrscheinlich um 1895 von Clara selbst aufgeschrieben. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Mus. Ms. Autogr. C. Schumann 9).

Aus diesen Vorspielen werden zwei wichtige Funktionen deutlich, die das Improvisieren bis zuletzt für die Künstlerin erfüllte, nämlich das Präludieren als finger- und anschlagstechnische Übung einerseits, andererseits aber auch das freie Improvisieren eines Vorspiels als „Ausdrucksbild," als eine aus dem Moment heraus gestaltete Stimmungs- und Interpretationsvorbereitung. Beide Arten des Fantasierens entsprachen in ihrer Zielsetzung weitgehend Czernys Ausführungen zum Präludieren, wurden aber durch die Jahre von Clara Wieck-Schumanns ganz persönlichem Stil und – besonders, was die hier erwähnte Gruppe der ausgeschriebenen Vorspiele betrifft – von einem veränderten ästhetischen Verhältnis zur Interpretationspraxis geprägt. Als vorbereitendes Eintauchen in die Atmosphäre des zu spielenden Werkes erfüllte das Vorspiel offenkundig die Funktion der freien Einstimmung auf die ernste Aufgabe der „werktreuen" Interpretation, bei der es darum ging, in das Werk wie auch in sich selbst einzudringen, um sich die Musik auf diese schöpferische Weise „zu eigen zu machen."

Auf dem Boden einer außerordentlich gründlich ausgebildeten Virtuosität und über, ja durch eine perfekte Beherrschung der Kunst der „freyen Fantasie" vollzog sich in Clara Wieck-Schumanns Werdegang die Genese eines neuen, persönlichen und epochemachenden Interpretationsstils, der vor allem der Poetik des Ausdrucks und dem lebendigen inneren Kontinuum eines musikalischen Kunstwerks dienen wollte.