

Nr. 9444. Wien, Mittwoch, den 10. December
1890

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

10. Dezember 1890

1 Concerte.

Ed. H. Mit der steigenden Vervollkommnung von Quartett-Productionen hat sich auch ihr Publicum Rosé's stetig vergrößert. Jetzt zeigt sich bereits die günstige Rückwirkung: der Anblick des sehr zahlreichen und empfänglichen Hörerkreises steigert den Eifer und die Spielfreudigkeit der vier Künstler, welche gewiß das Beste leisten, was Wien zur Stunde im Quartettfach besitzt. Am letzten Abend hat ein Quartett von (op. 11) lebhaft ange Tschaikowskysprochen. Es bildet — mit dem von Rubinstein eingeführten „Lied ohne Worte“ in F-dur — einen sehr erfreulichen Gegensatz zu den beiden einzigen Compositionen des gefeierten Russen, die wir in Wien bisher zu hören bekamen; ich meine die wüste „Romeo“-Ouvertüre und sein noch schrecklicheres Violinconcert. Ja, wenn unsere modernen Kraftgenies sich einmal ohne Orchester behelfen müssen, dann werden sie gleich viel menschlicher. Es ist, als wenn man ihnen die Kanonen weggenommen hätte; sie können uns nicht mehr niederschmettern, sondern müssen uns zu überzeugen suchen. Eines classischen Quartettstils kann sich Tschaikowsky nicht berühen. Auch verrathen die ermüdenden Wiederholungen ein und derselben Figur (z. B. des Papapfeifchen-Motivs im Durchführungstheil des ersten Satzes) die contrapunktische Hilflosigkeit des Autors und geben dem Ganzen einen dilettantischen Beigeschmack. Allein es ist ein naiver, musikfreudiger Dilettantismus voll Talent und guter Einfälle. Am hübschesten und originellsten klingt das Andante, ein serenadenartiger Gesang der ersten Violine, größtentheils über pizzikirten Accorden. Gerade von diesem russischen Zukunftsmusiker hätten wir ein so einfach melodisches Stück kaum erwartet; es weht darin ein südlicher Hauch, wie von ferner italienischer Musik. Später, beim Aufstieg zu Liszt's und Berlioz' Idealen hat der Componist diesen Hauch verleugnet; aber daß anfangs italienischer Einfluß mächtig auf ihn eingewirkt habe, verräth uns Tschaikowsky selbst in der interessanten autobiographischen Skizze, welche jüngst in Lindau's „Nord und Süd“ durch Vermittlung des Herrn Neitzelers erschienen ist. „Ich war 17 Jahre alt,“ erzählt Tschaikowsky, „als ich die Bekanntschaft eines itaen Gesanglehrers lienisch machte. Er war Piccioli der Erste, der sich für meine musikalische Anlage interessirte. Der Einfluß, den er über mich gewann, war ein ungeheurer: noch jetzt bin ich seinem Machtbereich nicht ganz entwachsen. Piccioli war ein eingefleischter Gegner der deutschen Musik. Ich wurde in Folge dessen ein begeisterter Verehrer von Rossini, Bellini und Donizetti, und hielt in meiner Herzenseinfalt dafür, daß Mozart und Beethoven vortreffliche Dienste leisten könnten, um Jemanden in Schlaf zu bringen. Nun, was das anbetrifft, so habe ich allerdings eine hübsche Wandlung durchgemacht; und doch, wenn meine Vorliebe für die italienische Musik sich auch merklich gelegt und vor Allem an Ausschließlichkeit eingebüßt hat: bis zum heutigen

Tage spüre ich ein gewisses Wohlbehagen, wenn die reichverzierten Arien, Cavatinen, Duette eines Rossini mit ihren Rouladen ertönen, und gewisse Melodien Bellini's kann ich nie hören, ohne daß mir die Thränen in die Augen kommen.“ Die Liebe zur Musik kam bald darauf von deutschen anderer Seite. Ein ausgezeichnete Pianist und Musiker, Rudolph aus Kündinger Nürnberg, hatte sich in Petersburg niedergelassen und gab dem jungen Tschaikowsky jeden Sonntag eine Stunde, nahm ihn auch zuerst in klassische Concerte mit. Nach und nach begann Tschaikowsky's Vorurtheil gegen deutsche Musik zu schwinden. Eine Aufführung des „Don Juan“ wirkte wie eine Offenbarung auf ihn. „Unmöglich kann ich diese Begeisterung, dieses Entzücken, dieses Berauschtsein schildern, das mich ergriff. Mehrere Wochen that ich nichts Anderes, als daß ich diese Oper nach dem Clavierauszug durchspielte. Ist Mozart unter den großen Meistern derjenige, zu dem ich mich amhingezogen fühle; das ist seither so geblieben und meinstens wird stets so bleiben.“ Auch diese begeisterte Vorliebe für Mozart ist überraschend bei Tschaikowsky und in seinen Werken kaum zu entdecken. Während dieser ganzen Zeit hatte er keine Ahnung, daß er sich jemals der Musik widmen würde. Er hatte die Rechtsschule in Petersburg absolviert und bekleidete durch drei Jahre das Amt eines „Untersecretärs“ im Justizministerium. Erst mit 22 Jahren nahm er Unterricht in der musikalischen Theorie und besuchte das von Rubinstein gegründete Conservatorium, ohne jedoch sein Amt im Ministerium aufzugeben. Später erlangte er die Möglichkeit, sich ausschließlich der Musik widmen zu können. ermunterte ihn energisch in seinem neuen Rubinstein Beruf, pflegte ihm aber wegen seiner Zuneigung zu der Richtung von und Berlioz gründlich Wagner die Leviten zu lesen. Bezeichnend ist es, daß Tschaikowsky kaum das Conservatorium verlassen hatte, als er auch schon die Stelle eines Professors der Compositions-Lehre am Moskauer Conservatorium übernahm. Zehn Jahre hat er dieses Amt bekleidet, an das er nur mit Entsetzen zurückdenkt, so peinlich war ihm das Unterrichten. Eine gefährliche Erkrankung seines Nervensystems trat hinzu, um ihn (1877) zur Niederlegung seiner Stelle zu bestimmen. Seither lebt er ausschließlich der Composition. Tschaikowsky ist jetzt 50 Jahre alt, in voller Kraft und Lust des Schaffens. Nach Tschaikowsky's Quartettspiele Herr Ignaz mit Brüll Rosé die bekannte Suite von Goldmark unter großem Beifall. Wir haben an Herrn Brüll nur Eines auszusetzen: daß er nicht häufiger öffentlich spielt. Von seinem vornehmen, männlichen, immer sachgemäßen und unaffectirten Vortrag können alle jungen und auch viele alte Pianisten lernen. In Brüll hat der Virtuose den guten Musiker noch niemals gedrückt, geschweige denn verschlungen. Bei ihm finden wir die Technik der modernsten Virtuosen ohne deren Koketterien und Fäulen.

Herr Bernhard hat zwei Concerte Stavenhagen unter gewaltigem Andrang des Publicums und mit außerordentlichem Erfolge gegeben. Wunderlich genug, daß er, der Liszt-Spieler par excellence, seine Productionen mit Beethoven's B-dur-Concert Nr. 2 eröffnete. Es wird noch seltener gespielt, als das erste in C-dur, also eigentlich gar nicht. Wir haben es jetzt zum erstenmale öffentlich gehört. Stavenhagen spielte das Concert, dessen Schwierigkeiten heute jeder vorgeschrittene Schüler bewältigt, schön und durchaus getreu; es mag ihn Selbstverleugnung gekostet haben, dem dünnen Claviersatze nicht durch verstärkende Octaven oder vollstimmigere Accorde stellenweise aufzuhelfen. Das B-dur-(op. 19) ist nach Concert Beethoven's eigener Angabe früher componirt, als das mit Nr. 1 bezeichnete in C-dur (op. 15). Es könnte beinahe für ein Mozart'sches gelten, so klar, natürlich und selbstgenügsam fließt es dahin. Bedeutend nach Beethoven'schem Maßstabe ist es in keinem der drei Sätze, aber auch in keinem langweilig. Herr Stavenhagen wollte uns wahrscheinlich die äußersten musikalischen Grenzpunkte unseres Jahrhunderts aufzeigen, indem er auf das bescheidene Concert des jungen Beethoven „Liszt's Todtentanz“ folgen ließ. Das ist wirklich und in jedem Sinn „fin du siècle“. Liszt hat es unternommen, einen der berühmten „Todtentänze“, wie die Phantasie der alten deutschen Maler sie geschaffen,

musikalisch nachzubilden in einer Reihe von Clavier-Variationen mit Begleitung des Orchesters. Der schreckliche Sensenmann wird durch eine angeblich aus dem sechsten Jahrhundert stammende Kirchenmelodie (*Dies irae*) symbolisirt, welche markerschütternd angeblasen kommt und die Personen des Todtentanzes, die Variationen nämlich, vor sich hertreibt. Die Variationenform ist ohne Frage glücklich gewählt für diesen Vorwurf, die Ausführung jedoch sehr materialistisch. Richard Pohl, der literarische Vorreiter jedes incognito reisenden Tiefsinnes, versichert, er sehe deutlich in jeder dieser Variationen einen andern Charakter: „den ernsten Mann, den leichtsinnigen Jüngling, den höhnenden Zweifler, den betenden Mönch, die liebliche Jungfrau“ u. s. w. Ich erblickte nur lauter Clavier-Virtuosen, die nach einander ihre Kunststücke probiren, der eine in Trillern, der andere in Octaven, der dritte in Sprüngen, der vierte in Accorden — alle aber so unbelästigt von Todesgedanken wie etwa ihre Zuhörer. Sollte der „Todten“ wirklich den beabsichtigten phantastisch-schauerlichentanz Eindruck machen, so durfte eine concertmäßig sich vordrängende Clavierpartie gar nicht dreinreden. Der Stoff hätte von einem gewaltigen ernsten Symphoniker in großem Styl behandelt werden müssen, oder mit der geistreichen, fein ironischen Grazie von „Saint-Saëns’ Danse“, welche Geringeres anstrebt und doch viel mehr macabre erreicht, als Liszt’s Todtentanz. Dieser klingt thatsächlich wie eine gelungene geistreiche Persiflage von Liszt’s Compositionsstyl. Herr R. Pohlsagt mit Unrecht, Liszt’s Todtensei „kein unterhaltendes Stück“. Nein, diese in lautertanz Purzelbäumen vom Erhabenen ins Lächerliche sich überschlagende Musik ist unterhaltend, ist sehr unterhaltend, Zeuge dessen die zahlreichen Physiognomien im Concert, die alle von mühsam zurückgedrängter Heiterkeit wetterleuchteten. Nachdem Herr Stavenhagen noch in Liszt’s A-dur-Concert als großer Virtuose geblänzt hatte, trat er zum erstenmal auch als Componist hervor. Er hat einen langen Monolog aus dem Drama „Suleika“ von Kastrupp für eine Sopranstimme mit Orchesterbegleitung gesetzt. Suleika spricht von ihrer Liebe zu Jussuff; Wonne und Zärtlichkeit, Schmerz und Verzweiflung, Selbstvorwürfe und glühende Sehnsucht nach dem Geliebten lösen einander ab. Der Componist hat diese Wandlungen in eine Reihe von Gesangstückchen umgesetzt, die musikalisch dürftig und isolirt, eigentlich nur durch den Faden der Dichtung zusammenhängen. Das Ganze — es ist eben kein Ganzes — entläßt uns ohne bestimmten Total-Eindruck. Der Styl ist der rhapsodisch declamatorische, überschwängliche von Tristan und Isolde. Das Orchester in seiner modernsten Machtfülle führt das große Wort und soll uns durch Farbeneffekte für den Mangel an musikalischen Ideen entschädigen. Wir würden des Componisten große Gewandtheit im Instrumentiren loben, wenn dieses Lob heutzutage noch viel zu bedeuten hätte. Wann werden unsere Tondichter aufhören, für einen Zopf zu halten, was eine ewige Wahrheit, ein Urge-
 setz ist: daß die Melodie der oberste Wille sein muß in jedem Gesangstück! Die junge schöne Gattin des Componisten, Frau Agnes Stavenhagen, sang die „Suleika“ und im zweiten Concert noch drei Lieder ihres Mannes mit hellklingender, angenehmer Sopranstimme, reiner Intonation und deutlicher Aussprache, im Ausdrucke jedoch eigenthümlich starr und unfrei. Die Lieder selbst sind von der Art des jetzigen jungen Deutschland: ein ziemlich physiognomieloser Gesang, unter welchem eine weitgriffige, complicirte Clavierfigur sich eigensinnig fortwälzt. Das dritte Lied: „Deine weißen Lilienfinger“, ist geradezu eine unverfälschte Clavier-Etüde mit entbehrlicher Gesangsbegleitung. Unsere jungen componirenden Seelenmaler wissen für jede Nuance einer hysterischen Wallung die entsprechenden Farbentöne zu finden; nur was ein Lied ist, wird man bald nicht mehr wissen. In Stavenhagen’s zweitem Concert, das ohne Orchester stattfand, vermochte man die Feinheiten seines Spiels noch besser zu würdigen. Er ist ja am bedeutendsten als Miniaturmaler. Die Kunst der Anschlagsnuancen, als ein besonderes Studium, datirt erst aus neuerer Zeit. In dieser Kunst, dem Clavier die mannigfaltigsten Klangfarben abzugewinnen, hat Stavenkeinen Rivalen. Allein meine Befürchtungen vom vorigen Jahre, Stavenhagen könnte die

Ausbildung dieser Specialität auf eine gefährliche Spitze treiben, war nicht grundlos. Wirklich verleitet ihn sein Reichthum an Anschlagsnuancen manchmal dazu, über die besondere Klangsönheit einer einzelnen Phrase den musikalischen Charakter des Ganzen zu vernachlässigen. Zu oft und anhaltend benützt er die „Verschiebung“, so z. B. durch das ganze Dur-Trio des H-moll-Menuetts von . Diese, wie durch Schubert Kampfersalbe hervorgekünstelte Blässe zerstört das schöne natürliche Wangenroth der Schubert'schen Melodie. Dasselbe Schönheitsmittel „una corda“ gebraucht Stavenhagen für die F-dur-Nocturne von (op. 15); dazu spielt er Chopin den (ausdrücklich mit „sempre legato“ bezeichneten) Baß im allerspitzigsten Staccato! Vorbei war es mit der holden Innigkeit dieser Melodie, sie ward gezirpt anstatt gesungen. Es gefiel eben unserm Klangkünstler, das volltönende Clavier in eine armselige Zither zu verwandeln. Die „Polonaise-Fantaisie“ von hat uns Chopin Stavenhagen bereits im vorigen Jahre gespielt; wir hätten dieser fieberkranken Rhapsodie jedenfalls die glanzvolle As-dur-Polonaise, op. 53, vorgezogen. Liszt's H-moll-Sonate haben wir bisher nur von gehört; sie bekam unter Bülow Stavenhagen's Fingern mehr Farbe und sinnlichen Reiz. Einzelne Partien, zumal die elegischen, traten dadurch in eine günstigere Beleuchtung; das abstruse Ganze ist freilich nicht zu retten. Es dürften vielleicht nur wenige von den Verehrern Liszt's ein Buch kennen, das 1847 in Mailand unter dem Titel erschienen ist: „. Der Etude prélogiques sur le caractère originel et actuel de Mr. François Liszt Verfasser, ein englischer Doctor der Medicin, Mr., Castle erhielt in einem äußerst liebenswürdigen Briefe von Liszt die Erlaubniß, seinen „mehr oder minder buckligen Schädel“ zu untersuchen. Zugleich gibt ihm Liszt die Versicherung, er werde nicht die leiseste Empfindlichkeit zeigen, selbst wenn der Phrenolog Organe des Diebssinnes und der Mordlust an ihm entdecken sollte. In dem citirten furchtbar langweiligen Buche hat Mr. Castle die Resultate seiner Untersuchung ausführlich mitgetheilt und in einer langen Tabelle übersichtlich gemacht. Ganz richtig findet er an Liszt's Schädel im höchsten Grade ausgeprägt: Intelligenz, Liebe, Freundschaft, Großmuth, Enthusiasmus, Ehrgeiz u. s. w. Nur Eine Eigenschaft Liszt's bezeichnet Castle als minder hervorragend: sein Compositions-Talent, welches offenbar durch seine mächtige Reproductionsgabe („la puissance d'exécution artistique“) zurückgedrängt und gehemmt sei. Mr. Castle hatte es freilich leicht, das Alles an dem Schädel Liszt's zu „entdecken“, da er ja vor der Untersuchung über den großen Menschen und Künstler vollständig im Klaren war.

Dem letzten Philharmonischen Concert verdanken wir die Bekanntschaft eines neuen ausgezeichneten Pianisten, des Herrn Emil aus Sauer Dresden. Der noch sehr junge Mann spielte Henselt's Clavierconcert in F-moll mit großer Virtuosität, schönem Anschlag und warmer, fast mädchenhaft zarter Empfindung. Seine im schönsten Pianissimo hingehauchten Passagen und Verzierungen erregten Aufsehen. Herr Sauer kann sich eines entschiedenen Erfolges rühmen. Das Henselt'sche Concert, welches mehr Zartheit als Kraft und Kühnheit verlangt, kam seiner Spielweise sehr günstig entgegen. Die Composition selbst wirkt nur durch schöne Einzelheiten; ein großes Ganzes zu formen, lag nicht in der Macht Henselt's, dieses feinen poetischen Kleinmalers. Seine Etuden übertreffen an schöner Eigenart und musikalischem Gehalt das große Concert; sie bleiben immerdar Henselt's Meisterwerk. Mit Unrecht werden sie jetzt von den Clavier-Virtuosen völlig ignorirt; höchstens, daß hin und wieder noch das „Vöglein“ gespielt oder vielmehr durch ein sinnloses Tempo zu Tode gehetzt wird. Henselt's Etuden sind durch ihre glänzende Technik wie durch ihre poetische Empfindung ungemein dankbar für den Spieler, wenn sie ihm auch nicht die Möglichkeit bieten, zu demonstrieren, wie ein heiliger Franz über die Wellen spaziert und ein anderer heiliger Franz den Vögeln predigt.