

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 714. Wien, Samstag den 25. August 1866.

Eduard Hanslick, Waffenruhe am Clavier.

1 Waffenruhe am Clavier.

Ed. H. Wir hatten den Feldzug redlich mitgemacht. Nicht durchgekämpft, aber durchgelitten. Es gibt Mißgeschicke, die tiefer treffen als eine Gewehrkuugel, und Wunden, welche nicht schmerzloser sind, weil sie nach Innen bluten. Auch das Herz hat seine Blessirten. Vielleicht war ihre Zahl größer unter uns friedlichen Männern, als in den Feldlazarethen der Armee.

Seit den ersten Atemzügen des Krieges hatte keiner von den Freunden an Musik gedacht, die theure, mitunter einzige Gefährtin unserer Tage. „Rast dieses Volk, daß es dem Mord Musik macht?“ riefen wir unwillkürlich mit Rudolph v. Harras, wenn irgendwo eine Polka oder Opern-Arie aus offenem Fenster lärmte. Die Ruhe des Waffenstillstandes, das Trostgefühl des immer näheren, immer gewisseren Friedens legte sich allmählig wie eine linde Hand besänftigend auf den brennenden Kopf, das tobende Herz. Nicht die stille Belagerung der Sorge, aber das Kreuzfeuer der Telegramme und Gerüchte hat endlich ausgelobt, und es bringt jeder Morgen wenigstens nicht ein *neues* Unheil. Eine gewisse müde und doch wohlthuende Abspannung bemächtigt sich der Geister. Das ist der Moment, wo das aufathmende Gemüth sich wie der nach der Kunst zu sehnen beginnt, wie der gerettete Kranke nach dem Sonnenlicht.

Wir Freunde hatten den ganzen Spaziergang hindurch Politik getrieben, Vergangenes und Künftiges erwägend, er duldend. An der Hausthür angelangt, war es uns, als könnten wir nicht so scheiden. Fast schüchtern regte sich die Frage, ob wir nicht ein wenig Musik machen sollten? Es lag ein Paket Novitäten auf meinem Clavier, uneröffnet, wie seit geraumer Zeit dieses selbst. Nicht ohne freudige Bewegung gingen wir an die kleinen Vorbereitungen; der Eine öffnete das Paket, der Andere das Piano. Es verstand sich von selbst, daß mit vierhändigem Spiel der Anfang gemacht werde. Ist es doch die intimste, die bequemste und in ihrer Begrenzung vollständigste Form häuslichen Musiciens. Sie ist jünger, als unsere Generation wähnt, und verdankt der rapiden Verbreitung des Clavierspiels, der Erweiterung und Vervollkommnung der Pianofortes ihren Aufschwung. Das Streichquartett, Trio oder Quintett, das sonst in keinem gut musikalischen Haus fehlte, ist dadurch verdrängt; ein Verlust ohne Zweifel, doch kein Nachtheil für die best mögliche Kenntniß der Orchester-Literatur auf der eigenen Stube. Wenn man die Musikalien-Kataloge aus Haydn's und Mozart's Zeit bis über die Mitte von Beethoven's Wirkksamkeit durchblättert, so begegnet man kaum Einem vierhändigem Arrangement auf Dutzende von Bearbeitungen für drei, vier und fünf verschiedene Instrumente. Auch Beethoven's erste Symphonien waren längst für Streichquartett arrangirt, ehe man sie vierhändig zu setzen begann. Heutzutage bringen unsere Concerte keine Ouvertüre, keine Symphonie, die man nicht sofort im vierhändigen Arrangement vorkosten oder nach genießen kann. Eine

Quelle von Vergnügen und Belehrung fließt den Musikfreunden aus diesem bescheidenen Gebiete zu. — „Wer ist Ihr Vierhändiger?“ fragte mich einst ein passivisirter Dilettant. Seine kühne Wortbildung, so ganz die Persönlichkeit negirend und bloß die musikalische Nützlichkeit betonend, schien mir so übel nicht. Ein rechter „Vierhändiger“ ist ein Inbegriff von soliden Eigenschaften, er steigt im Werthe, je weniger er zueihändige Prätensionen macht. Nicht Jedermann kann eine Frau, eine Geliebte, einen Herzens- und Geistesfreund sein nennen, aber „einen Vierhändigen“ sollte jeder Sterbliche besitzen, gleichsam als engagierten Tänzer für die musikalische Lebenszeit.

Mein Vierhändiger also ergreift das Notenpaket, hebt ab wie im Kartenspiel und liest überrascht auf einem Hefte die Aufschrift: „von *Walzer zu vier Händen Johan-nes Brahms* und *Brahms Walzer*“; die beiden Worte sehen einander auf dem zierlichen Titelblatte förmlich erstaunt an. Der ernste, schweigsame, der echte *Brahms* Jünger, *Schumann's* norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst uns das Räthsel, es heißt: Die *Wien* Kaiserstadt hat *Beethoven* zwar nicht zum Tanzen, aber zum Tänzeschreiben gebracht, zu einem „*Schumann* Faschingschwank“ verleitet, sie hätte vielleicht selber in eine ländlerische Todsünde verstrickt. *Bach* Auch die Walzer von sind eine Frucht seines *Brahms* Wiener Aufenthaltes, und wahrlich von süßester Art. Nicht um sonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Oesterreichs ausgesetzt — seine „Walzer“ wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Strauß'schen Walzer und Schu's Ländler, unsere Gstanzel und Jodler, selbst bert Farkas' Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch. Wer Antheil nimmt an der Entwicklung dieses echten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talentes, der wird die „Walzer“ als glückliches Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydn's, Mozart's und Schubert's. Welch reizende, liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich Niemand erwarten: Walzer-Melodie und -Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisirt. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affectation, kein raffinirtes, den Total-Eindruck überqualmendes Detail — überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum selbst erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise großthun, sie sind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt wie aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann. Gegen Ende des Heftes klingt es wie Sporengeklirr, erst leise und wie probirend, dann immer entschiedener und feuriger — wir sind, ohne Frage, auf ungarischem Boden. Im vorletzten Walzer tritt dieses magyarische Temperament mit brausender Energie auf; der Dreiviertel-Tact erscheint fast als eine Skurzze des raschen Allabreveschrittes im Csardas, als Begleitung erdröhnt nicht der ruhig stolze Grundbaß des Strauß'schen Orchesters, sondern das leidenschaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effectvollsten Abschluß gebildet, allein es liegt ganz in dem Wesen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauschenden vorzuziehen. Er schließt, zum österreichischen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke chisch von bezauberndem Liebreiz: ein anmuthig wiegender Gesang über einer ausdrucksvollen Mittelstimme, welche im zweiten Theile unverändert als Oberstimme erscheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelstimme bildet. Das Ganze in seiner durchsichtigen Klarheit zählt zu jenen echten Kunststücken, die Keinem auffallen und Jedermann entzücken. Das Brahms'sche Heft erläßt dem Spieler jedwede Bravour der Anstrengung, appellirt aber an ein feines musikalisches Gefühl. Die einzelnen Walzer sind sehr verschiedenen Temperaments, der Spieler erräth dasselbe mehr aus ihrem musikalischen Inhalte, als aus den sparsamen Tempo und Vortragsbezeichnungen.

Wir trugen eine neue Schicht von unseren Novitäten berge ab und stießen auf J. O. „*Grimm's Suite in c-moll*“, in Partitur und vierhändigem Arrangement nischer Form publicirt von in *Rietter-Biedermann* Winterthur, dem hochverdienten kunstsinnigen Verleger des 'schen *Schumann* Nachlasses, sowie der meisten Compositionen von, *Brahms* Theodor, *Kirchner* und Anderen. Die *Hiller's* *Grimm'sche Suite* war uns von den Philharmonischen Concerten her in gutem Andenken, gern sahen wir das feine, geistreiche Geflecht sich vor unseren Sinnen wieder knüpfen und lösen. Einen noch köstlicheren Genuß aus den vorjährigen Philharmonie-Concerten rief uns Zwischenakt-Musik *Schubert's* zu „*Rosamunde*“ zurück. Herr, dessen rühmlicher *Spina* Schubert-Eifer jetzt nachzuholen strebt, was seine Vorfahren auf dem 'schen Thron versäumten, hat die beiden *Diabelli* Entreactes aus „*Rosamunde*“ in Partitur, dann in zwei- und vierhändiger Bearbeitung veröffentlicht. *Schubert's* Orchesterstücke gehören nicht zu jenen, die durch Stimmenfülle, Contrapunktik oder Passagenwerk dem Clavier-Uebersetzer Schwierigkeiten bereiten, aber das bezaubernde Colorit der Schubert'schen Instrumentirung vermißt man aufs schmerzlichste. Karl bewährte Hand hat indessen auch in *Reinecke's* diesen Clavier-Arrangements das Erreichbare geleistet, und wer das Original lebhaft im Gedächtniß trägt, der wird, wie im Leben so auch in der Kunst, selbst das farbenlose Porträt mit Dankbarkeit betrachten.

Auch „*Schubert's* Ouvertüre im italienischen Style“ in C-dur (Partitur und vierhändiges Arrangement bei) spielten wir zum erstenmale. Sie war nebst einer *Spinagleichbetitelten* zweiten (in D-dur) noch zu Lebzeiten des Componisten ein beliebtes Concertstück in Wien, was bekanntlich wenig Schubert'sche Compositionen von sich rühmen konnten. Während wir jetzt die früher verkannten oder ganz unekannten Werke Schubert's hervorsuchen und hochschätzen, sind seine „Italienischen Ouvertüren“ fast spurlos verschollen. schrieb sie zur Zeit des epidemischen *Schubert* Rossini- Fiebers in Wien, theils mit ironischer Absicht, theils wirklich getroffen von der glänzenden Neuheit dieser Erscheinung. Der Rossini'sche Einfluss wirkte zu Anfang der Zwanziger Jahre mit der Unwiderstehlichkeit einer Naturgewalt. Vielleicht der merkwürdigste Beleg dafür ist, daß in den Werken, *Spohr's* und *Weber's*, dieser drei leidenschaftlichen *Schubert's* Ros-Gegner, sich deutliche Spuren dieses Einflusses erkennen, sind durch eigene Aussprüche dieser Meister biographisch constatiren lassen. Die „Italienische Ouvertüre in C“, gefällig erfunden und effectvoll instrumentirt, gibt freilich weder den echten noch den echten *Schubert*. *Rossini* *Schubert* mußte seine beste Eigenthümlichkeit verleugnen, um jene Ros's — doch nicht zu erreichen. Hierauf fielen uns zwei vierhändige „*Notte'sbohm* Variationen über eine Sarabande von“ in die Hände. Mit Freuden machten wir Sebastian *Bach* uns abermals an diese uns bereits bekannt gewordene Composition, welche durch genauere und genaueste Bekanntschaft immer noch gewinnt.

Unsere vier Fäuste hatten die besten Stollen des Noten gebirges allmählig ausgeschürft, nur ein unheimlich glimmern des Gestein lag noch unberührt: *Richard*. Mit *Wagner* etwas ängstlicher Neugierde schlugen wir den neuen „“ auf, den Richard *Huldigungsmarsch* Wagner dem jungen Könige von Baiern widmete. Der Marsch beginnt mit einer sentimental-pathetischen Einleitung, in welcher das unvermeidliche chromatische Gewinsel wenigstens auf langsame Noten vertheilt ist. Ein Trompetenstoß unterbricht diese Meditationen, und die Huldigung marschirt nun etwas strafferen Schrittes, aber mit äußerst alltäglichen Ideen weiter. Wir zweifeln keinen Augenblick, daß, als er sich behufs *Wagner* dieser Inspiration „das Verzeichniß seiner Schlafröcke“ reichen ließ, den rothsamtenen mit Goldquasten und Türkisenbesatz gewählt habe. Aber leider kommt dieser Farben- und Juwelenglanz selbst in dem begeistertsten Clavier-Auszug nicht zu Tage und bleibt nur der einfache musikalische Schnitt. Wir können nicht dafür, daß dieser Schnitt uns überaus gewöhnlich und bürgerlich vorkommt. Der „Huldigungsmarsch“ erinnert in vielen Wendungen an die Festzüge im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, ohne diese auch nur entfernt zu er-

reichen. Wir wissen gar nicht, was Alles die Eingeweihten in diese Musik etwa hin eingeheimnissien, bezweifeln aber, daß sie jemand Anderem als dem damit begrüßten freigebigen Souverän besonders theuer sein werden.

Ist das Arrangement des „Huldigungsmarsches“ eine neue Probe von Gewandtheit, so grenzt das Un *Büllo*w'sternehmen seines Freundes, die Ouvertüre zu den *Tausig* „Meistersingern von Nürnberg“ für vier Hände zu setzen, hart ans Unmögliche. Der Huldigungsmarsch ist doch noch jeden falls königlich baierische Musik, aber in dem Spectakel der „Nürnberger“ Wolfsschlucht hört jeder Gedanke an Musik auf. Das Wiener Publicum hat dies blutrünstige Vorspiel zu einer „komischen Oper“ vor zwei Jahren im Original genossen und erinnert sich, was es damals hörend erlebte. Was aber vollends Menschenhände spielend dabei erdulden, weiß nur, wer es selbst versucht. Uns war zu Muthe, als bahnten wir uns mit bloßen Armen einen endlosen Weg durch Nesselgebüsch und Dornenhecken, um zu einem Ziele zu gelangen, das fast noch schlimmer als der Weg dahin. Zu erschöpft waren wir von dem mörderischen Handgemenge, um weiterzuspielen, zu ärgerlich aufgereggt, um so den Abend zu beschließen, den wir dem Frieden und der Harmonie zugedacht. „Diese Musik ist ja ärger als Krieg und Politik!“ rief entrüstet mein mir an die linke Hand getrauter Kamerad. Was nun anfangen? Wie eine Leuchtkugel stieg uns der Gedanke auf, daß heute im *Strauß* Volksgarten spiele, und spornstreichs eilten wir hin, als folgte uns die Zunft der Meistersinger auf den Fersen. Im Volksgarten schimmerte es fröhlich von Lichtern und Klängen, *Strauß* begann eben mit schwungvollem Geigenstrich seine Walzer: „Auf den Bergen“. Die Opfer des Nürnberger Meister gesangs aber sanken aufathmend auf eine Gartenbank und waren glücklich wie — auf den Bergen.