

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 9444. Wien, Mittwoch, den 10. December
1890.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Mit der steigenden Vervollkommnung von Quartett-Produktionen 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 *Tschaikowskys* gesprochen. 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 berühmen. Auch verrathen die ermüdenden Wiederholungen ein und derselben Figur (z. B. des Papapfeifchen-Motivs im Durchführungstheil des ersten Satzes) genöthigt 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 Neitzel erschienen ist. „Ich war 17 Jahre alt,“ erzählt Tschaikowsky, „als ich die Bekanntschaft eines italienischen Gesanglehrers kennen 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 Peters niedergelassen und gab dem jungen burg Tschaikowsky jeden Sonntag eine Stunde, nahm ihn auch zuerst in clasische Concerte mit. Nach und nach begann Tschaikowsky's Vorurtheil gegen deutsche Musik zu schwinden. Eine Auf führung des „Don Juan“ wirkte wie eine Offenbarung auf ihn. „Unmöglich kann ich diese Begeisterung, dieses Ent zücken, 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 *am* hingezogen fühle; das ist seither so geblieben und *meisten* 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 absolvirt und bekleidete durch drei Jahre das Amt eines „Unter secretärs“ 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. Spät 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 zurück denkt, so peinlich war ihm das Unterrichtsgeben. Eine gefährliche Erkrankung seines Nervensystems trat hinzu, um ihn (1877) zur Niederlegung seiner Stelle zu bestimmen. Seit her lebt er ausschließlich der Composition. Tschaikowsky ist jetzt 50 Jahre alt, in voller Kraft und Lust des Schaffens. Nach Tschaikowsky's Quartett spielte 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 unaffecteden 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 Fauxen.

Herr *Bernhard* hat zwei Concerte *Stavenshagen* unter gewaltigem Andrang des Publicums und mit außer ordentlichem 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. Stavenshagen spielte das Concert, dessen Schwierigkeiten heute jeder vorgeschrittene Schüler bewältigt, schön und durchausgetreu; 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 Stavenshagen 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 be-

rühmten „Todten tänze“, wie die Phantasie der alten deutschen Maler sie ge schaffen, 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*) symboli sirt, welche markerschütternd angeblasen kommt und die Per sonen des Todtentanzes, die Variationen nämlich, vor sich hertreibt. Die Variationenform ist ohne Frage glücklich ge wählt 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-schauerlichen tanz 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 wieeine gelungene geistreiche Persiflage von Liszt's Compositions styl. Herr R. Pohl sagt mit Unrecht, Liszt's Todten sei „kein unterhaltendes Stück“. Nein, diese in lauter tanz Purzelbäumen vom Erhabenen ins Lächerliche sich über schlagende 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 geglänzt hatte, trat er zum erstenmal auch als Componist hervor. Er hat einen langen Monolog aus dem Drama „*Suleika*“ von Kastrupp für eine Sopran stimme 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, über schwängliche von *Tristan und Isolde*. Das Orchester in seiner modernsten Machtfülle führt das große Wort und soll uns durch Farbeneffecte für den Mangel an musikalischen Ideen entschädigen. Wir würden des Componisten große Ge wandtheit im Instrumentiren loben, wenn dieses Lob heutzutage noch viel zu bedeuten hätte. Wann werden unsere Ton dichter aufhören, für einen Zopf zu halten, was eine ewige Wahrheit, ein Urgesetz 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 Sopran stimme, reiner Intonation und deutlicher Aussprache, im Ausdrücke jedoch eigenthümlich starr und unfrei. Die Lieder selbst sind von der Art des jetzigen jungen Deutschland: ein ziemlich physiognomielloser Gesang, unter welchem eine weit griffige, complicitrte Clavierfigur sich eigensinnig fortwälzt. Das dritte Lied: „*Deine weißen Lilienfinger*“, ist geradezu eine unverfälschte Clavier-Etüde mit entbehrlicher Gesangs begleitung. 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 be deutendsten als Miniaturmaler. Die Kunst der Anschlags nuancen, als ein besonderes Studium, datirt erst aus neuerer Zeit. In dieser Kunst, dem Clavier die mannigfaltigsten Klangfarben abzugewin-

nen, hat Staven keinen Rivalen. Allein meine Befürchtung haben 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 Klang schönheit 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 préologique* 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 Diebs sinnes 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 Reproductions-gabe („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 Sauer* aus 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 musikalischen 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.