

09.02.1902

Siebentes Künstlerkonzert.

In dem siebenten seiner heurigen Konzerte vermittelte der künstlerisch regsame Herr R. Hübner eine ungemein wertvolle und bedeutsame, zugleich auch liebe Bekanntschaft.¹ Man kann sich auf die Dauer der Erkenntnis nicht mehr verschließen, daß Frankreich mehr und mehr auf musikalischem Gebiet wieder ins Vorderglied einrückt. So besitzt es jetzt zwei Pianisten, die unbedingt zu den allerersten ihres engeren Faches gezählt werden müssen. Allerdings dürfen mit Stolz darauf hinweisen und dürfen es nicht unbeachtet lassen, daß beide deutsches Blut in den Adern haben, denn nicht allein Eduard Risler ist von Abstammung Elsässer, auch Raoul Pugno ist von einer Elsässer Mutter geboren. Pugno ist eine der letzten Ueberraschungen, die der neulich den Flammen überantwortete Hermann Wolf[f] dem musikalischen Deutschland bereiten konnte. Frankreich selbst bewundert sein eminentes Klavierspiel bereits seit nahezu neun Jahren, eigentlich müßte man übrigens sagen: erst seit so lange, denn der Künstler hatte sich bereits auf anderen musikalischen Gebieten einen geachteten Namen erworben und die vierzig überschritten, als er im Jahre 1893 zuerst als Pianist hervortrat. Jetzt hat er nur einen gefährlichen Rivalen in seiner Heimat, eben unseren Eduard Risler, mit dem er ungemein viel künstlerische Verwandtschaft besitze. Aehnlich sind beide einander u. a. in ihrer Bedeutung als Meister des Mozartstiles. Raoul Pugno besitzt einen wunderbar gesunden, klingenden vollsaftigen Klavierton, der im zartesten Pianissimo noch run[d] und gesangvoll bleibt und nicht in Säuseln verfällt, während er andererseits im Forte und selbst bei größter Kraftentfaltung frei von Härte ist. Für die Wiedergabe Mozartscher Klavierposieen besitzt er neben dem echten Gesangton – bei dem ihn ein schöner Bechstein unterstützte – auch die flüssige perlende Passagentechnik, während ihm andererseits auch die tausend Hexenkünste modernen Klavierstils mit der gleichen Sicherheit und Selbstverständlichkeit zu Gebote stehen. Seine Oktaventechnik, die Bravour im vollgriffigen Akkordspiel, die klare Schönheit der von beiden Händen ineinandergreifend ausgeführten Akkordtriller, die Verve und Brillanz, dabei die Leichtigkeit in der Ausführung der modernen Virtuosen scherze sind in der That erstaunlich. Diese technischen Eigenschaften sind ihm als echten Künstler aber natürlich nur Ausdrucksmittel im Dienste des musikalischen Seelenausdrucks, der bei ihm so ungeschminkt natürlich und ohne Künstelei, so wahr und überzeugend musikalisch ist, daß man ausschließlich im Banne des gebotenen Werkes steht und den künstlerischen Interpreten vollständig vergißt. Das allein aber ist wahre Objektivität der künstlerischen Reproduktion, sie ist nur einem künstlerischen Subjekt, einer künstlerischen Individualität mit eigener Physiognomie² erreichbar, und eine Welt trennt sie von jener heuchlerischen „Objektivität“ der Akademlichkeit, der Objektivität des *Non possumus*, die sich das Testimonium, zu den Armen im Geiste zu gehören, nicht vorenthalten will, die ihre Not zur Tugend umdeutet und objektiv mit langweilig synonym setzt. Die persönliche Selbstlosigkeit und Sachlichkeit des Künstlers geht so weit, daß er ruhig von Noten spielt. Seit Franz Liszt mit dem Beispiel des Auswendigspielens vorangegangen, war es – ganz unnötigerweise – geradezu ein Postulat für den modernen Virtuosen geworden, das Notenblatt zu Hause zu lassen; nur den Sängern gestatte man noch eine Ausnahme, aber wir Moderne kommen allmählich auch immer mehr dazu, auf ein solches Vorrecht zu verzichten; denn gerade beim Gesang wird durch den Wegfall des Notenheftes die Unmittelbarkeit der künstlerischen Wirkung erheblich gesteigert. Für den Instrumentalvirtuosen ist die Angelegenheit von ganz untergeordneter Bedeutung, und darum ist es rühmlich, daß Pugno mit einer energischen Initiative vorgeht.

Das Programm, das uns die Bekanntschaft des hervorragenden Künstlers übermittelte, bestand aus zwei Konzerten. Das Mozartsche in *Es-dur* ist das erste der drei, die der Tondichter in dieser Tonart geschaffen. Außer dem bekannten, in den landläufigen Ausgaben der berühmtesten acht Konzerte als Nr. 4 zu findenden, aus dem Jahre 1785 – Jahns Mozartbiographie³ giebt die Nummer im Köchelschen Verzeichnis infolge eines Druckfehlers einmal mit 452 statt 482 an – hatte Mozart

¹ Nodnagel hat den Zeitungsdruck der Kritik im Rahmen der Vorbereitung einer späteren Buchveröffentlichung mehrerer Königsberger Rezensionen, zu der es nicht kam, redigiert. Exemplarisch sind die nachträglichen Änderungen, vorwiegend orthografischer Art, hier detailliert als Fußnoten angeführt, soweit es sich nicht bloß um die Korrektur offensichtlicher Versehen handelt. – Den ersten Satz der Kritik wollte Nodnagel beim Nachdruck streichen.

² Physiognomie.

³ Mozartbiografie

schon heute vor 118 Jahren, am 19. Februar 1784, für seine Schülerin Babette Ployer⁴ ein *Es-dur*-Konzert vollendet, über das wer an seinen Vater schrieb: „Das ist ein Konzert ganz besonderer Art und mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben.“ In der That fand [sind] darin auch außer Streichorchester und zwei Oboen nur *ad libitum* zwei Hörner verwendet. Das der Jahnschen Biographie⁵ angehängte Verzeichnis der Gesamtausgabe giebt übrigens versehentlich die Tonart dieser von Köchel unter Nr. 449 angeführten Werkes als *C-moll* an. Das von Pugno uns vorgeführte *Es-dur*-Konzert ist noch sieben Jahre älter, als das letzterwähnte, da Mozart es im Januar 1777 in Salzburg geschrieben. Bei Köchel prägt es – diese Angabe gehörte wohl eigentlich ins Programm – die Nr. 271. Der bedeutendste Satz des Werkes ist das Andantino, das einen angesichts der Zeitmaßbezeichnung überraschend ernsten und leidenschaftlichen Charakter zeigt. Der Ausdruck tiefer Schwermut und schmerzlicher Klage wird durch schneidende Wechselnoten sehr stark betont. Die Bläser sind in feinsinniger und diskreter Weise nur für kleine Lichter und Accente⁶ verwendet. Ob Mozart die Sordinen für das Streichorchester vorgeschrieben oder ob sie etwa eine geistvolle Nuance des Dirigenten sind, weiß ich nicht, jedenfalls wirkten sie vortrefflich. Pugno's Freiheit im Zeitmaß, die doch niemals zur Willkür wird, sondern stets natürlich bleibt, zeigte sich am meisten in diesem Satz, namentlich in dem leidenschaftlicheren Zwischensatz. Ob die Kadenz von Mozart selbst herrühren, kann ich nicht feststellen, jedenfalls waren sie sehr stilecht sowohl im Klaviersatz wie den Stimmführungen. Das Finale enthielt gleichfalls eine sehr reiche und fesselnde Kadenz. Formell ist in dem Rondosatz interessant, daß einer der Seitensätze sich als vollständiges sehr reich durchgebildetes Menuett darstellt. Sehr interessant und von starkem Ausdruck ist der Zwischensatz, der vom Menuett zum Presto zurückleitet. Die Delikatesse und Sauberkeit, sowie die Anmut in der pianistischen Wiedergabe verdienen umso rückhaltslosere Bewunderung, als Pugno den Begriff Presto in einer Weise ausdeutete, die leise Zweifel zuläßt, ob sie den Intentionen Mozarts wirklich ganz entspricht. Eine glanzvolle Bravourleistung boten bei diesem rapiden Zeitmaß die Streicher des Musikvereins, auf dessen höchsten Lobes würdige Beteiligung an dem Abend ich noch zu sprechen komme.

Ein gänzlich⁷ anderes künstlerisches Profil zeigte der hervorragende Künstler bei Lösung der zweiten gänzlich heterogenen Aufgabe in Edward Griegs hinreißendem *a-moll*-Konzert op. 16, in dem er seine glänzende und meisterhafte Liszttechnik bekunden konnte. Die Komposition ist eines der dankbarsten schwersten, aber auch⁸ modernen Klavierkonzerte, berstend reich in der thematischen Erfindung und im Klaviersatz von blühender Schönheit und üppiger Wärme. Das ziemlich frühe Werk des neben Sinding größten norwegischen Tondichters verrät noch vorwiegend die Einflüsse Schumanns und Liszts. Das nationale Element, das den meisten Schöpfungen Griegs ihren eigenartigen Reiz verleiht, kündet sich auch hier schon an, aber dieses spezifisch Griegsche Kolorit giebt sich noch nicht in so bewußter Weise zu erkennen, wie später, es ist noch naiver und zeigt sich namentlich in Zügen, wie chromatische Mittelstimmen. Der Orchestersatz ist interessant und eigenartig, scheut auch nicht vor zahlreichen kühnen Härten zurück, die nur durch die klare plastische Linienführung des Werkes ermöglicht werden und ohne diese Rechtfertigung wahrscheinlich kakophon wirkten.

In dem schönen, innigen Adagio (*Des-dur*) ist der Nachsatz des Themas entzückend schön. Großartig in der Wirkung war wieder der dithyrambisch schwungvolle Mittelsatz des Klaviers, den das Streichorchester mit seinem Tremolo umflimmert. Hier wollte mich im Akkordspiel Pugno's Ton bisweile[n] minder schattierungsreich⁹ bedünken. Das rhythmisch scharfe prickelnde Finale birgt eine verschwenderische Fülle musikalischer Gedanken, unter denen das streicherumflirte Thema der Flöte wohl das schönste ist, obwohl Millöcker es später in seinem „himmelblauen See“ verwässert hat. Die Koda des Finales, das *Andante maestoso* wirkte diesmal nicht, wie meist, roh, sondern wirklich imposant. Die Begleitung der beiden Klavierkonzerte hatte, wie erwähnt, der Musikverein unter Ernst Wendels befeuernder Leitung übernommen und damit einen neuen vollgiltigen Beweis seiner Leistungsfähigkeit erbracht. Die Verstärkung an Bläsern war wie stets von der Krantzsch

⁴ Recte: Barbara de Ployer

⁵ Biografie

⁶ Akzente

⁷ völlig

⁸ aber auch schwersten

⁹ schattierungsreich

Kapelle gestellt. Im Gegensatz zu der Leistung in der „Josua“-Aufführung waren die Leistungen derselben Leute teilweise wirklich hervorragend. Und nicht allein mit den bravourös ausgeführten Konzertbegleitungen beteiligte sich das vortreffliche Orchester, sondern auch mit zwei eigenen Darbietungen. Besonders herzliche Teilnahme erweckten darunter die prachtvollen Antoni-Variationen *op.* 56 von Brahms über den von Haydn herrührenden Antoni-Choral. Dieses Werk – ursprünglich für zwei Klaviere geschrieben und dann instrumentiert – fand eine außerordentlich fein ausgearbeitete und plastische Wiedergabe. In der klaren Darlegung der musikalischen Logik und Linienführung, also der gesanglichen Phrasen¹⁰, ist Wendel ebenso sehr Meister wie in der scharfen klaren Umreißung des Rhythmus. Im Thema selbst hatte der ausgezeichnete Dirigent die Holzbläser besonders seelenvoll herausgeholt und der Kontrafagott gab dem Gesamtklang üppige Rundung. Ergreifend waren die schweren Accente¹¹ der schwermütigen Gegenmelodie vor der Triolenvariation herausgebracht; in dieser selbst kam der phantastische¹² Scherzocharakter voll zu seinem Recht und die verzwickte Rhythmik war sauber und subtil ausgeführt. Später zeichneten die Hörner sich durch Lebendigkeit und prächtige Steigerung aus. Die reizendste der Variationen ist die barkarolenartige im punktierten Sechsstel-Takt, in der die Holzbläser entzückend süß und herzlich klangen. Von den schön geführten Mittelstimmen wurde besonders das Horn sehr innig geblasen. Die folgende Variation ist mit ihrem trübselig hinschleichenden Stimmungscharakter¹³ (mit gedämpften Streichern) die unerfreulichste des Zyklus. In der den Schluß bildenden ausgeführten Variation kommt trotz des Marschcharakters der Musik kein rechter Glanz zum Vorschein, da die Instrumentation trocken und stumpf klingt; nur die Zweiunddreißigstel-Passagen der Bläser hoben sich aus diesen gebrochenen Farben etwas lebhafter und glänzender heraus. Ich hatte das Werk bisher nur von den bedeutendsten Meistern des Taktstocks, nämlich von Bülow, Nikisch, Weingartner und dem ihnen ebenbürtigen Max Fiedler gehört, steh aber nicht an, zu erklären, daß sich die Wiedergabe, die es seitens des Musikvereins gefunden, neben jenen in Ehren behaupten konnte.

Nachdem Pugno den begeisterten Jubel seiner Hörer durch eine dem Stil nach auf Scarlatti hinweisende Zugabe gestillt und diese mit Duft, Anmut und Bravour sowie der schon vorher bewiesenen Gestaltungskraft zu glänzender Wirkung gebracht, – die sichere Sprungtechnik der übergreifenden Linken war besonders verblüffend – bildete die Egmont-Ouverture den Schluß des glanzvoll verlaufenen Abends. Das Publikum schien sie ebenso, wie neulich die zum „Freischütz“ zu kennen und rannte nach den Garderoben. Dennoch war die Aufführung des grandiosen Werkes hörens Wert und schön. Packend war die Schärfe und Bestimmtheit, mit dem die Steigerung von der majestätischen Breite des Grave zum Hauptwerk erfaßt wurde. Das Seitenthema erfuhr dann eine elegischere Modifikation des Haupttempo. Bedeutende rhythmische Energie und Wucht lag in der verkürzten Wiederkehr des Einleitungsrhythmus¹⁴. Der letzte Aufschrei vor dem klagenden Uebergang zur „Siegessinfonie“ war in seiner knappen Präzision famos und dieser Schlußsatz selbst kam mit hinreißendem Jubel zur Wiedergabe. Die ganze Aufführung der Ouverture erinnerte an die Dirigentenpersönlichkeit Fritz Steinbachs. Es darf zum Schluß nicht unerwähnt bleiben, daß Wendel, vom Publikum begeistert begrüßt, sich mit dem gefeierten Gast in die Ehren des Abends teilen durfte und daß dieser ihn selbst mit sich aufs Podium nötigte. Das Auditorium ließ an Zahl erheblich zu wünschen übrig, und man vermüßte staunend mache der treuesten ständigen Gesichter. Angesichts der Bedeutung des Ereignisses, um das es sich handelte, doppelt bedauerlich!

¹⁰ Frasen

¹¹ Akzente

¹² fantastische

¹³ Stimmungcharakter

¹⁴ Einleitungsrhythmus