

## Konzerte.

(Arnold Schönbergs Kompositionen. — Ernst v. Lengyel. — Wilhelm Bachhaus. — Bruno Eisner. — W. A. Becker. — Marguerite Melville. — Emil Bergmann.)

Nur einiges aus der Konzertschlut. Wer vermag alles zu schildern, was sich in diesen Tagen in Wien musikalisch zuträgt, wer vermag alle die schwankenden Gestalten aus den großen und kleinen Konzertsälen festzuhalten, die Pianisten, Geiger, Sänger und Sängerninnen. Es ist nicht möglich. Man kann nicht von jedem erzählen, was er gespielt oder gesungen hat, man kann nicht jedem sagen, was er lieber nicht hätte spielen oder singen sollen . . .

Neben wir zuerst von Arnold Schönberg, dessen Kompositionen in der letzten Woche bei verschiedenen Gelegenheiten zu hören waren und unliebames Aufsehen erregt haben. Rosé brachte ein neues Streichquartett zur ersten Aufführung, der „Anfrage-Verein“ mehrere Lieder und die Bläservereinigung der Hofoper hob eine „Kammer-Symphonie, für 15 Soloinstrumente“ aus der Taufe. Energisches Fischen, bei der „Kammer-Symphonie“ sogar lautes Pfeifen, bildete die unerquickliche Koda, welche die empörte Zuhörerschaft hier und dort an den sehnlichst erwarteten Schlußakkord knüpfte. Der auf diese Weise zum Ausdruck gekommene Unmut des Publikums (natürlich gab es auch jedesmal eine applaudierende Minorität) ist leider nur allzu begreiflich, denn der Komponist verliert wahre Attentate auf die Gehörnerve, er bereitet in seinem Dissonanzenparoxysmus nicht bloß Unbehagen, sondern direkt physische Schmerzen. Schönberg schwankt zwischen mißverständlicher Harmonik und mißverständlicher Kontrapunkt hin und her: er verschmäht es, mit seiner Harmonik die Konsequenzen aus seiner Melodik zu ziehen und er verzichtet für seine Melodik auf den Anhalt am Harmonischen. Es gibt Leute, die die Dinge in einem verkehrten Gesichtswinkel sehen: alles verkürzt er verlängert — wie im Spiegel. Und so gibt es auch Leute,

die falsch hören — alles höher oder tiefer als die andern, oder tonartlich verschoben oder die tonartige Verschiebung nicht als solche wahrnehmend. Das ist die Krankheit Schönbergs. Er hat sein Hören nach und nach von dem Normalen entwöhnt und empfindet beim Klange eines reinen C-dur-Dreiklanges vielleicht ein ähnliches Unbehagen wie — anders veranlagte Menschen bei den schauerlichen Mißklängen in seinen Werken.

Alles, was Schönberg geschaffen, trug von Anfang an den Stempel eines großen Talents, einer entschiedenen Eigenart, zumeist allerdings einer beabsichtigten und darum krampfhaft geratenen, aber doch immer starken Eigenart. Um so betrübender, ein solches Talent statt gesund und natürlich sich entwickeln, auf Bahnen wandeln zu sehen, die zur Unmusik führen. Seine beiden jüngsten Instrumentalwerke bestehen — gleich dem früheren Sextett „Verklärte Nacht“ — aus einem einzigen Satz von abenteuerlicher Dimension. Es bedeutet dies den höchsten Grad eines durch formelle Rücksichten nicht mehr gebändigten subjektiven Sichgehenlassens. Wenn auch die vier üblichen Sätze, welche hier zu einem Ganzen zu verquiden versucht werden, un schwer auseinanderzuhalten sind, so verleugnet sich doch in der Behandlung des Einzelnen, in der Art der Durchführung, in dem Längenverhältnis der Unterteile die Sonatenform in einer Weise, die der Idee der Kammermusik hochnispricht. Das Rhapsodische im Ausdruck, der Mangel an längerem Fluß der Darstellung, das Aufeinanderplagen scharfer Kontraste, das fortwährende Abreißen und Anknüpfen, die häufigen Taktwechsel, Fermaten, Generalpausen, die unharmonische und chromatische Ueberladung, das Spiel mit Klängen, Sordinen, con legno- und Pizzikatoeffekten, das Emporreiben der Stimmen in die höchsten Lagen — das alles läßt bei dem Quartett in „D-moll“ (der Dreiklang dieser Tonart kommt im Verlaufe des ganzen Stückes bloß vier mal vor!) die Abhängigkeit von einem verschwiegene Programm erkennen und gibt der Komposition ein zusammen-

hangloses, sprungweises Gepräge. Doch das könnte man noch geduldig hinnehmen und sich dafür durch die mannigfaltigen poetischen Schönheiten, in welchen die schöpferische Begabung Schönbergs hell aufleuchtet, entschädigt erachten. Die vielen Stellen aber, wo ohrenzerreißende Dissonanzen die fürchterlichsten Orgien feiern, kann man nur in heroischer Selbstbeherrschung mit jener verzweiflungsvollen Resignation über sich ergehen lassen, mit der man qualende Zahnschmerzen erduldet. Das Quartett Rosé hat die haarsträubend schwierige Schönbergische Novität mit einer Sorgfalt studiert und mit einer Meisterschaft zur Ausführung gebracht, für die kein Ausdruck der Bewunderung zu übertrieben wäre. Und gerade diesmal schien mir bei den Herren Rosé, Fischer, Ruzitska und Burgbaum die vielgerühmte Sicherheit und Reinheit der Intonation nicht am Platze. Hätten sie doch nur falsch gespielt, dann hätte es vielleicht richtig geklungen . . .

Noch schwieriger als das Streichquartett wirkte die „Kammer-Symphonie für 15 Soloinstrumente“. Man denke: Schönberg und 15 Soloinstrumente! Wehe, wenn sie losgelassen. Jedes von ihnen spielt wie toll drauf los, unbesümmert um das andere. Schönberg zieht geistlich gar nicht die natürlichen Konsequenzen aus dem Zusammentreffen der Einzelstimmen zum harmonischen Ruhepunkt. Er hält augenscheinlich und ohrenverleugend den für den wahren Kontrapunkt, der von der harmonischen Rücksicht völlig absteht und glaubt, die wahre Harmonie wäre die, welche sich über alle Gesetze des Wohlklanges und der musikalischen Logik hinwegsetzt. Die neue Harmonielehre, die er sich zurechtgelegt hat, kennt eine einzige Regel: Konsonanzen dürfen bloß im Durchgang und selbst da nur selten angewendet werden. Kompositionen, welche nach dieser Maxime entstanden sind, hält vorläufig freilich noch der zehnte nicht aus, und so verließ denn schon während der Rhapsodien der „Kammer-Symphonie“ ein Teil des Publikums suchtdartig den Saal, ohne den Schluß abzuwarten, der gar „Stein

erweichen, Menschen rasend machen kann“. Einen jedenfalls ungleich erfreulicheren Eindruck als diese Kassenmusik machten fünf Lieder Schönbergs, die ich bei der Veranstaltung des „Ansozger Vereines“ von dem ebenso stimmbegabten als musikalisch intelligenten Hofopernsänger Herrn Anton Moser ausgezeichnet vortragen hörte. Namentlich das „Hochzeitslied“, „Geliebtes Herz“ und „Wie Georg von Freundesberg von sich selber sang“ zeichnen sich, trotz mancher harmonischer Verschrobenheit, durch schöne melodische Linie und poetische Stimmung aus. Das Keller'sche Gedicht „Die Aufgeregten“ hat der Komponist bei seiner Vertonung jedoch völlig vergriffen, indem er blutig ernst nahm, was der Dichter ironisch meinte, und indem er die parodistischen Diminutive („Lebensläuschen, Sandhäuschen, Rosenbüschchen, Mailkästchen“ u. s. w.) mit leidenschaftlichen Akzenten versah.

Und nun zu den verblüffenden Klaviertaten des jüngsten musikalischen Phänomens Ernst v. Lengyel. Alle Vorurteile gegen frühreife Wunderkinder zerrieben in nichts gegenüber der Musikseele dieses Knaben. Man sagt immer, die Dichter seien Propheten; sie schauen voraus. Das heißt eigentlich: sie schauen, was noch nicht da ist. So dieses Kind. Es schaut, ahnt, spielt, was es noch nicht weiß. Der Kleine kann doch Chopin's romantische Seelenschmerzen nicht kennen! Und doch spielt er die Fis-dur-Nocturne, wie man sie nicht poetischer spielen kann, mit einer rührend innigen Vertraulichkeit, die einem ans Herz greift. Das Erstaunlichste ist bei Lengyel die Kunst des Individualisierens, die differenzierende Art seines Vortrages von Haydn (F-moll-Variationen), Beethoven (C-moll-Variationen, Rondo a capriccio), Chopin, Schumann oder Liszt. Wie einem Rätsel steht man seiner von der ersten bis zur letzten Note fesselnden Wiedergabe der an Episoden reichen, pathetischen H-moll-Sonate von Liszt gegenüber. Die Bewunderung der enormen Technik des zwölfjährigen Künstlers tritt hier weit zurück gegen das Staunen über den klaren,

plastischen Aufbau und die lebensvolle Gestaltung der Komposition. An der lebhaftesten Art zu schattieren — keine Phrase wird dem Hörer gleichgültig vorgeführt — kann man so recht die geistige Regsamkeit des Knaben erkennen. Alles hört sich bei ihm an wie eine freie Phantasie, zu der ihm eine höhere Macht die erschöpfende Vermittlungskraft verleiht. Ernst v. Lengyel ist nicht zum „Wunderkind“ gedrückt worden. Man hätte dessen Musiktrieb nicht unterdrücken können, auch wenn man's versucht haben würde. Er präsentiert sich als das Gegenstück eines sogenannten Erziehungsergebnisses — und gerade das bedeutet das größte Kompliment für seinen ausgezeichneten Lehrer Professor Arpad Szendy.

Ein älterer Kollege des kleinen Ungarn, Herr Wilhelm Bachhaus, hat jüngst gleichfalls Aufsehen erregt. Das kolossale technische Können und die außerordentlich musikalische Art, mit der er die Brahms'schen Variationen über ein Thema von Paganini in seinem ersten Konzert zu Gehör brachte, nahm das Publikum sofort im Sturm gefangen. In der Tat läßt sich eine vollendetere Interpretation dieser vielleicht allerschwerigsten Virtuosenaufgabe unmöglich denken. Bachhaus steht schon heute in der vordersten Reihe der Pianisten, denn der demantene Schliff, die Präzision und Sauberkeit seiner unfehlbaren Technik sind kaum zu überbieten. Aber über die Bewunderung dieser pianistischen Vorzüge kommt der Hörer bei ihm nicht hinaus. Es fehlt seinem Vortrag an überströmender Wärme und an Temperament. Diesen Mangel kann man dem hochbegabten Herrn Bruno Eisner gewiß nicht vorwerfen. Ein feuriger Vollegeher, läßt er seinem überschäumenden Temperament manchmal nur zu sehr die Zügel schießen und scheut dann selbst vor instrumentellen Gewalttätigkeiten nicht zurück. Unter diesem jugendlichen Ueberdie-Stränge-schlagen litt besonders Schubert's „Wanderer“-Phantasie, deren allzu impetuose Wiedergabe übrigens auch viele sehr schöne Momente aufwies. Dagegen bot Eisner mit der Liszt'schen Transkription

„Isoldens Liebestod“ eine durchaus ungetriebene Leistung von hinreißender Wirkung und zeigte in der eleganten neuen „Suite phantastique“ von Robert Fischhof eine entzückende Anmut und ein feint zifeliertes *jou parlé*. — Herr William A. Becker erwies sich an seinem Klavierabend bei Bösendorfer als ein technisch recht geschickter Pianist, nur den eigentlich geistigen Qualitäten, welche heute noch das Erlernete zu überwuchern scheint, konnte ich nicht auf die Spur kommen.

Eine sehr feinsinnige Pianistin lernte man in Fräulein Marguerite Reville kennen, einer jungen Künstlerin von eminent musikalischen Vorzügen. Von den Komponisten, die sie in ihrem Konzerte spielte — das Programm enthielt Beethoven (C-moll-Sonate), Schumann („Die Davidsbündler“), Brahms (D-moll-Ballade und H-Moll-Fugue) und Chopin (G-dur-Nocturne, Cis-moll-Mazurka und H-moll-Scherzo), scheint ihr Schumann am besten zu liegen. Die jeanpaulisierenden „Davidsbündler“ bildeten auch den Höhepunkt ihrer Leistungen. Sie hat diese Komposition so vollkommen in sich aufgenommen, daß sie sie als ein warm und eigenständig Empfundenes, Selbsterlebtes wiedergibt. Ein leichter Glanz, ein Hauch von Poesie lag über jeder einzelnen Nummer und die beiden Jünglingscharaktere Florestan und Eusebius wurden unter den Händen der Konzertsgeberin zu lebensvollen Gestalten.

Etwas süßlich hört sich das sonst nicht ignoble Klavierspiel des Sauer-Schülers Herrn Emil Bergmann an, dessen Konzert den Rahmen für das sehr erfolgreiche Debüt der Frau Olga Diebstädler bildete. Der warmquellende kolorierte Sopran der Sängerin, welcher in einer Arie aus „Traviata“ zu schönster Geltung kam, ist von so sympathischem Timbre, der Vortrag so anmutig und beseelt, und Tonbildung, Triller und Staccati sind so vortrefflich, daß ich die Dame mit gutem Gewissen loben kann, trotzdem sie die Frau eines Kollegen ist.