

Und doch mußte bei einem berühmten, in jungen Jahren am Kehlkopfkrebs geendigten wunder-vollen Tenor jeder Verständige das Schicksal seiner Stimme vorausahnen und beklagen.

Besonders zu warnen, schon im Interesse der Nervenschonung, sind junge Tonkünstler aller Sparten vor der naheliegenden Versuchung, nach den in den Abendstunden geleisteten Berufs-anstrengungen sich durch weit in die Nacht ausgedehnte gesellige Vergnügungen um das nötige Maß von Ruhe und Schlaf zu bringen. Mögen sie sich hüten, das damit mitunter von Kunst-größen gegebene böse Beispiel als kraftgenialische Leistung zu bewundern und nachzuahmen, die übrigens selbst jenen auf die Dauer nicht immer ungestraft hingeht.

Auf Tartinis Spuren

Von Josef Lorenz Wenzl, St. Pölten bei Wien

235

Im Kasino von Portorose quirlt die Jazzband, quäkt das Saxophon, schnarrt die kleine Trommel, schleifen die Schritte der Tanzenden zu einem Hohnbilde von Musik, ich weiß es, aber die Ferne und der Ostro, der die Wellenkämme jagt und sie dröhnend an die Steine des Molo wirft, verschlingt alles, und es ist gut so, denn zu meinen Füßen liegt Pirano, das geliebte Pirano Tartinis. Auf der Landzunge, die sich weit ins Meer streckt, steigen die Häuschen steil zur Campagna auf, höher immer höher, am Dome und dem im Winde sich drehenden Angelo des Turmes vorbei bis zum Friedhofe der Pinien und Oliven, wo sich die Welt aufreißt vor schwin-delnden Blicken und das Meer in seiner Weite in unendlicher Starrheit, wie das Auge Polyphems uns in Seele und Gewissen blickt. Das ist die Heimat Tartinis, des Grüblers, des Beters, des Korsaren und stillen Büßers, der als sinnender Philosoph über seinen Kreisen saß und den Harmonien der Sphären lauschte, sie in seinem Geigenspiele einzufangen. Diese Sehnsucht aber verwirrte und verzauberte ihn so, daß ihm alles Geigenspiel zu nichts wurde, ihm, der die Geiger meisterte wie nur noch einer, wie Nikolo Paganini.

Wer Tartinis Wesen verstehen will, muß den betäubenden Duft der Lorbeerhecken Piranos geatmet, muß in den Silbernächten des Juli an Tartinis Villa im nahen Strugnano geträumt haben, muß des Nachts, wenn die Schmugglerboote heimlich aus dem Hafen huschen, mit den Fischern auf die See hinausgefahren sein. Wer Tartini verstehen will, muß die engen Gäßchen Piranos zum tosend umbrandeten Leuchtturm gewandelt sein, um dort das Blinklicht Salvores zu sehen und aus der Ferne einen Schatten Venedigs zu erhaschen.

Vom Albergo des Wirtes Bellini, der in seiner Erscheinung eine verblüffend ähnliche Kopie Weingartners ist, beide sind ja Dalmatiner, von dieser himmelstürmerisch aufgebauten Raub-ritterburg aus sieht man, während die alte Nona die Sardellen schmort, auf den jäh unter der Steinwand liegenden Weg zur Villa Tartinis. È pericoloso steht dort, schon gute vier Sommer, die ich diesen Weg zu allen Tageszeiten wandle, steht es dort, immerhin, è pericoloso, gefährlich wegen eines eventuellen Steinschlages. È pericoloso tut nichts, gefährlich ist hier alles, peric-oloso ist der Duft der Pinien, pericoloso die Schwermut des Meeres und die blaue unergründ-liche Tiefe der Bucht, pericoloso ist der ebenso blaue Rifosco für den, der ihn trinkt, pericoloso sind der blasse Teint und die Glutaugen der Piraneser Mädchen.

Decseys Blick in die Brucknerseele, der aus allen Tönen des Meisters die Barocke St. Florians und die feine vornehme Stimmung österreichischer Benediktinerabteien, aber auch das Hügel-land Oberösterreichs sieht, wo es in die Seen übergeht, hat hier seine Wiederholung, der Land-schaft angepaßt. Das dunkeläugige Schwesterkind einer südlichmeerumfangenen Küste voller Sehnsüchte hat auch hier ein Künstlerherz gebildet und befruchtet.

Es ist der Zauber von Piranos Landschaft, der wie bei allen Künstlern der Heimat auch aus Tartinis Leben blinkt.

Korsarenblut, Pirano war altersher ein altes Seeräubernest, ein Tropfen davon gab Tartini den Mut zur Romantik der Entführung und zum „Riesenskandalo“, der entstand, als er die Nichte des Kardinals Cornaro entführte. Korsarenblut ließ ihn auch als Student die Fecht-kunst lieben und einen scharfen Raufdegen führen. Aber nicht nur die Glut, auch die Demut

lehrte ihn seine Heimat. Wie an Sonntagen unheimlich wie die Feme in nur die Augen freilassenden Kapuzen verhüllt, die Männer Piranos büßend in langem Zuge von der Piazza zum Dom emporschreiten, so sank der Ernst des Lebens im Konvente von Asissi über Tartini. Die Bändigung des Wildlings, vom Vater vergeblich versucht, vollbrachten die stillen Brüder von Asissi, einen Dank abtragend, denn Tartinis Vater hatte als Prokurator und Beschützer des Konventes in Pirano viel für die Brüder des heiligen Franz getan. Er liegt mit seiner Gattin im Kloster der dankbaren Mönche begraben. Aus dem Theologen Tartini wurde aber auf der Universität in Padua ein Jurist, aus dem Rechtsgelehrten dann wieder ein Raufbold und in der Einsamkeit Asissis ein großer Virtuose. Dem Sturm folgte der Drang. Der biedere Czeche Czernahorsky, als Mönch in Asissi padre boemo genannt, den er wohl von Pirano aus kannte, lockte aus ihm das Musikantische. Wieder spezifisch piranesisch das, denn nach der Arbeit singt und klingt die Stadt. Singend und klingend wurde auch Tartini in seinem Exil. Mit dem Teufel nahm er es auf, der partout von ihm einen Triller und zu den zwei trillernden Fingern außerdem noch eine selbständig singende Melodie wollte. Als kühnen Satansgeiger, der dem diavolo eins auswischte, liebt ihn Pirano. Es ist eben für Piraneser Kunstbegriffe der höchste Maßstab, wenn einer den Teufel zum Teufel geigt. Darum hat auch das alle interessierende Bild der Satanserscheinung im Piraner Stadtmuseum seinen Ehrenplatz.

Durch die Räume des Museums schreitet dort mit dem Gehaben des leibhaftigen venezianischen Nobile der Piraneser Patrizier Professor Vatta, ein direkter Nachkomme Tartinis, von dem er, in der Familie vererbt, das Geburtshaus und die Villa erhielt. Vatta ist einer der wenigen Piranesen, der weiß, daß Tartini für die Musik mehr bedeutet als das tanzmeisterliche Standbild auf der Piazza, übrigens sonst ein Meisterwerk, ahnen läßt.

Mit großer Geduld empfängt er die Besucher und an seiner Hand blitzt als Familienschmuck Tartinis Brillantring, wenn er liebevoll des Meisters Geige hervorholt. Er zeigte mir die Totenmaske, von der übrigens das Negativ noch existiert, und häufte vor mir alle die feinzilierten Handschriften, die das Museum von Tartini besitzt, unter denen sich auch die von Riemann als verloren bezeichnete Schrift „Delle ragioni e delle proporzioni“ befindet. Aus diesen Büchern blickt ein anderes Bild als es der Tanzmeister auf der Piazza zeigt, Strugnano steigt auf, wo Tartini seine Jugendjahre verlebte, wie es von der Ferne der Böcklinschen Toteninsel ähnlich schaut. Düsterteit, Friede und tiefes Besinnen atmet dieses Haus, in dem noch viel wundervoll schwer geschnitztes Meublement steht. In der Mitte eine einem Sitzungssaal gleichende Halle und ein Schlafzimmer mit fürstlichen Betten. Hier hat wohl der alternde Meister sinnend sein sonderbares Leben überblickt, hier in Strugnano fand er Ruhe und Besinnlichkeit und in dieser Stille, in der man die Zeit förmlich rauschen hört und das Rieseln der Sanduhr des Todes vernimmt, fand er sich dem Göttlichen so nahe, daß er zu fühlen begann, was schon die Priester der Ägypter auf den Sternwarten ihrer Pyramiden ersehnten — die Harmonie der Sphären — den Rhythmus des Weltgeschehens.

Und diese Gedanken ließen ihn nimmer los, er unterlag ihnen wie die Alten dem Stein der Weisen oder dem Goldmachen unterlagen.

Aus der Landschaft dieses vor Augen des Piraneser Friedhofes liegenden Retiros, dessen Poesie der als Salinensekretär tätige Vater wohl nie erkannte, wurde dem Sohne in seinem Hang zum Mystischen die Verzückung im Problem des Ewigen geboren. Angesichts der von dem unendlichen Hintergrunde des offenen Meeres unbegrenzten Welt mag ihm sein spielerisches Können verblaßt sein, vor dem Wissen, das ihm aus seiner tiefen Religiosität und seinem Hang zur mystischen Spekulation wurde. Aber: „Wenn ihr nicht wie die Kinder seid“ —.

Was dem Naturkinde in seiner Naivität, dem schlichten Orgelspieler Anton Bruckner zuflog, Tartini mocht es nimmermehr erhaschen. Der scharfsinnige Denker, der als 22jähriger Jüngling die Kombinationstöne fand, an die ein Helmholtz eine Lebensarbeit setzte, er verwirrte sich in dem Bemühen, die platonische Philosophie, religiös-mystische Elemente, die Quadratur des Kreises und seine Musikkunst zu einem seltsamen System zu vereinen. Die zahlreichen, seltsamen, mystisch-mathematischen Werke der Piraneser Stadtbibliothek gleichen den Runen der Denkmäler der Urzeit, den Schriften der Grabkammern einsamer Skaldengräber, geheime



Die „Villa Tartini“ bei Pirano



Brahms im Kreise seiner
Wiener Freunde

Schrift geheimen Wissens. Es sind Rätsel, die einen nicht loslassen. Wer wüßte, um was es hier geht, um was es hier geht? Vieles ist in Geheimzeichen notiert, so muß es sein, denn schon d'Alembert, ein Zeitgenosse Tartinis und gewichtiger Fachmann, konnte sich in den Rätseln Tartinischen Wissens nicht zurechtfinden.

Die Totenmaske des verewigten Meisters blickt starr und wissend auf die engbeschriebenen Blätter und den sie Durchstöbernden. Und das Volk, das mit seinem naiven Ahnen in manches hineinleuchtet, das anderen verborgen bleibt, ahnt das Richtige, hier rang einer mit dem Satan, aber nicht um Triller und andere Spielereien ging es, das Spiel dieses Denkens ging um Schwereres, um das Wissen von den Welträtseln.

Mich aber ziehen, wenn ich nach Pirano komme, die vergilbten Schriften immer wieder aufs neue magisch an, ich halte sie in Händen und sinne: Was doch für ein Mann, was doch für ein Mann, der vom Raufbold mit dem Degen in der Hand zum Entführer, zum Beter, zum Wohltäter der Armen und zum Gottsucher wurde? — — —

Das Meer rauscht leise in seiner Unendlichkeit, von den Steilabstürzen der Dommauern rieselt leise der Sand, in den Pinien des einsamen Hauses rauscht wie ehemals der Wind, als Tartini auf und ab ging, denkend und grübelnd.

Aber der Teufelsgeiger ging die Wege alles Irdischen und sein Werk liegt wie von schweren Siegeln verschlossen, indes sie in Geigerstuben und Konzertsälen das spielen, was ihm nur ein Spiel war.

Noch einmal: „Klangfarbe des Klaviertones

Von Alfred Simon, Leipzig

Den Kampf um die Frage, ob es einen „Anschlag“ beim Klavierspiel gebe oder nicht, noch einmal aufzunehmen, könnte, nach soviel vergeblich vertaner Beredsamkeit, nach soviel umsonst aufgewandtem Scharfsinn und Temperament, zunächst zwecklos erscheinen, und ich würde die Diskussion nicht nochmals eröffnen, hätte ich nicht die Überzeugung, einen Weg zeigen zu können, auf dem man am Ende doch zu einer entscheidenden Lösung zu gelangen vermöchte.

Daß dieser Weg allein und einzig auf dem Gebiete exakt physikalischer Forschung zu finden ist, dürfte ohne weiteres klar sein. Ist es auch schwer zu glauben, daß Generationen von Pianisten einem Selbstbetrug erlegen sein sollen, wenn sie der Vervollkommnung ihres Anschlages Zeit und Mühe opferten, so ist doch dem Tetzelschen Dogma eine nicht zu unterschätzende Stütze erwachsen in der Person Leonid Kreutzer's, dessen Autorität sicher nicht ohne Einfluß auf die Ansichten unserer jüngeren Pianisten bleiben kann. Es sei daher erlaubt, an dieser Stelle beiläufig darauf hinzuweisen, daß auch dieser hervorragende Künstler trotz des Scharfsinns und der Gründlichkeit, die ihn auszeichnen, auch sonst nicht stets unfehlbar ist, wo es sich um die wissenschaftliche Begründung pianistischer Phänomene handelt. So führt er beispielsweise gewisse Unbeholfenheiten beim Spiel der „Außenfinger“ auf die dem dritten und vierten Finger gemeinsame Strecksehne zurück, versäumt aber zu erwähnen, daß der fünfte Finger und die ihm zugewandte Hälfte des vierten von dem gleichen Strang des Nervus ulnaris versorgt werden; dies erschwert nämlich dem Ungeübten die genaue Empfindungslokalisation an beiden Fingerspitzen und verursacht gewisse, jedem Klavierspieler bekannte Hemmungen beim schnellen Wechsel beider: Der Triller 4—5 fällt dem Anfänger schwer, der Sehnenverschwisterung 3—4 kommt dagegen nur relativ untergeordnete Bedeutung zu. Dies nebenbei.

Es ist nun allerdings befremdend, daß die Vertreter der Tetzelschen Theorie, sobald die Diskussion ins Exakte hinüberspielt, auf die Argumente ihrer Gegner nicht mit der erforderlichen Sachlichkeit eingehen. In Nr. 7/8 (1926) dieser Zeitschrift versucht Erich Hofmann z. B. der Sache auf exaktem Wege beizukommen, und, wenn auch seine Ausführungen im Einzelnen hie und da anfechtbar sind, so enthalten sie doch hinreichend Beachtliches, um nicht mit der ironischen Bemerkung des Opponenten H. Bohl abgetan zu werden, er besitze im Billardspiel nur geringe Fertigkeit. Auf die Argumente selbst geht Bohl mit keinem Worte ein.

Tetzel selbst hält es für hinreichend, eine Reihe von Namen bekannter Physiker zu zitieren, durch deren Untersuchungen der Fragenkomplex bereits erledigt sei, versäumt jedoch, anzugeben, wo denn Krigar-Menzel, Riecke, Helmholtz usw. die einschlägigen Untersuchungen niedergelegt haben. Es ist mir trotz fleißigen Suchens nicht gelungen, von auch nur einem der genannten Forscher eine Veröffentlichung über unser Problem zu finden, es scheint somit ein Erinnerungsfehler Tetzels vorzuliegen, andernfalls wäre es wohl wünschenswert, daß Tetzze seine Quellen präzise angibt.

Vergegenwärtigen wir uns nunmehr den Vorgang: eine Saite wird in „stehende Schwingung“ versetzt. An einer Schwingung unterscheidet man (abgesehen von der Periode als dem Korrelat der Tonhöhe, die uns hier nichts angeht) erstens die Amplitude (Schwingungsweite). Sie entspricht der Stärke des Tones. Zweitens die Schwingungsform; sie wird vom Ohr als Klangfarbe wahrgenommen und ist das Resultat der Überlagerung der rein sinusförmigen Schwingung des Grundtones durch die Sinusschwingungen seiner Obertöne. Die Amplitude ist abhängig von der Kraft, mit der die Saite in Schwingung versetzt wird. Die Kraft wiederum ist in unserem Falle eine reine Funktion der Geschwindigkeit (die Massen sind hier konstant). Die Schwingungsform wird bedingt durch die Art der Schwingungserregung, deren Variabilität beispielsweise beim Streichen mit dem Geigenbogen ohne weiteres einleuchtet. Der Schlag mit dem Filzhammer ergibt dagegen keinen so klaren Sachverhalt, und hier scheiden sich die Ansichten. Tetzel und seine Anhänger lassen nur die Geschwindigkeit als wirksamen Faktor gelten, denn darauf läuft ihre Theorie, wie dargelegt, heraus. Die Frage ist nun: läßt sich beweisen, daß der Klavierhammer einer Modifikation seines Schlages gegen die Saite fähig ist. Wäre die Berührung von Hammer und Saite eine momentane, d. h. würde der Hammerkopf unmittelbar, nachdem er die Saite erreicht hat, durch eigene Elastizität zurückprallen, so könnte der Saite nur die Geschwindigkeit des Hammers im Moment der Berührung mitgeteilt werden: die Klangfarbe wäre alsdann von invariablen Bedingungen abhängig (Material von Saite und Filz usw.). Helmholtz nahm eine solche momentane Berührung an. Diese Annahme hat sich jedoch als irrig erwiesen auf Grund der Untersuchungen von W. Kaufmann (Wiedemanns Annalen der Physik, 54 [1895], Seite 675). Der Hammer wird erst von der zurückschnellenden Saite mitgenommen und so zurückgetrieben. Das Zurückschnellen der Saite erfolgt aber erst, wenn von den beiden durch den Hammerstoß erzeugten Wellen, die vom Anschlagpunkte nach entgegengesetzten Richtungen fortschreiten, die am näheren Ende reflektierte auf der Rückkehr den Anschlagpunkt wieder erreicht hat. So lange dauert nach den Untersuchungen Kaufmanns die Berührung. Es ist klar, daß unter diesen Bedingungen der Hammer hinreichend Zeit hat, um seine Bewegungsform der Saite aufzuprägen, und die Frage spitzt sich nunmehr darauf zu, ob und wie weit man durch den Tastenanschlag die Bewegung des Hammers modifizieren kann.

Wenn man aus einer Höhe von etwa 10 cm mit „versteiften Gelenken“ spitz und scharf in die Taste hinein „sticht“, so ergibt dies eine Bewegung der Taste und des mittels des Piloten mit ihr verbundenen „Spielgliedes“ von nahezu gleichförmiger Geschwindigkeit. Läßt man, aus gleicher Höhe über dem Tastenniveau, den Arm mit elastisch federnden Gelenken weich und schwer in die Tastatur „sinken“, so ist diese Bewegung mehr einer „gleichförmig beschleunigten“ (wie beim freien Fall) angenähert. Die im Moment der Berührung von Saite und Hammer erzielte Endgeschwindigkeit kann in beiden Fällen die gleiche sein, also auch die Tonstärke. Es besteht aber ein Unterschied darin, ob der Hammer sich im Zustand annähernd gleichförmiger oder im Zustand sich stetig steigender Geschwindigkeit befindet, während er im Kontakt mit der Saite ist. Im ersten Fall wird mehr ein plötzliches Hochtreiben der Saite erfolgen, im zweiten die Saite mehr allmählich aus dem Zustand der Ruhe in den der beschleunigten Bewegung übergeführt werden. Die Verhältnisse komplizieren sich nun noch wesentlich durch die feine Gliederung des Repetitionsmechanismus, insbesondere die Wirkung der Stoßzunge, auf die hier näher einzugehen der Platz fehlt. Nur darauf sei kurz hingewiesen, daß bei ganz leichtem, oberflächlichem „luftigen“ Touchieren der Taste, die dabei nicht den Tastenboden erreicht, der Hammer von der Tangente (auch Repetierschenkel genannt) abschnellt, ohne wesent-