

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 23 (2016)

S. 133-139

Es gibt keine Schallaufnahmen von Anton Rubiňštejn. Oder doch?
(István Horváth-Thomas / Christoph Flamm)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:
Thomas Kohlhase (1994-2011),
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

Es gibt keine Schallaufnahmen von Anton Rubinštejn. Oder doch?

István Horváth-Thomas / Christoph Flamm

2008 erlebten alle an historischen Aufnahmen Interessierten eine Sensation.¹ Unter dem Titel *The Dawn of Recording* erschien eine 3 CDs umfassende Sammlung spektakulärer historischer Schallaufnahmen, die zwischen 1890 und 1927 mit einem Edison-Phonographen auf Wachszyindern in Russland, Deutschland und der Schweiz aufgenommen waren: die sogenannten Julius-Block-Zylinder.² Julius Block (Julij Blok; 1858–1934) war entgegen seinem Wunsch, eine musikalische Karriere einzuschlagen – immerhin wurde er ein versierter Amateur-Pianist –, in die Fußstapfen seines Vaters getreten, der amerikanische Firmen in Russland vertrat. 1889 besuchte er Thomas Edison in New Jersey, erwarb einen Phonographen und begann, damit in Russland Hunderte von Tonaufnahmen zu machen. Er stellte das Gerät sogar der Zarenfamilie vor, wichtiger aber: er versammelte einige der berühmtesten Tonkünstler des Fin de siècle und fing ihr Musizieren für die Nachwelt ein, darunter Anton Arenskij, Anatolij Brandukov, Anna Esipova, Nikolaj Figner, Jascha Heifetz, Josef Hofmann, Jan Hřímalý, Paul Juon, Marija Klimentova, Julij Konjus, Elizaveta Lavrovskaja, Paul Pabst, Egon Petri, Sergej Taneev, um nur ein paar der bekanntesten Namen zu nennen; auch Lev Tolstoj's Stimme wurde verewigt. Nach Blocks Tod gingen seine Zylinder an das Berliner Phonogrammarchiv und möglicherweise an ein weiteres Archiv in Warschau. Seit dem Zweiten Weltkrieg galten sie allgemein als verloren. Erhalten hatten sich in Genf Blocks Erinnerungen,³ Verzeichnisse und das Erinnerungsalbum („Edison Album“), in das er die Künstler ihre persönlichen Anmerkungen eintragen ließ. Čajkovskij selbst formulierte hier euphorisch: „Le Phonographe est certainement l'invention la plus surprenante, la plus belle, la plus intéressante parmi toutes celles qui honorent le 19-me Siècle! Gloire au grand inventeur Edison! – P. Tschajkovsky. 14/26 Octobre 1889“⁴

Die Berliner Bestände waren aber 1944 nach Schlesien evakuiert und dadurch vor der Zerstörung bewahrt worden, sie gelangten später als Kriegsbeute nach Leningrad und befinden sich seitdem im Petersburger Institut für russische Literatur (IRLI), dem sogenannten Puschkinhaus. Nur eine der Walzen war Ende der 1990er Jahre bereits als Bonbon

¹ Vgl. die Hintergrundinformationen und Einschätzung von Daniel J. Wakin, *Classical Ghosts, Audible Once Again*, in: *The New York Times*, 24. Oktober 2008 (online unter www.nytimes.com).

² *The Dawn of Recording: The Julius Block Cylinders*, Marston Records 53011–12, 2008. Alle technischen Daten, sämtliche Einführungstexte und Kommentare des CD-Booklets sind online abrufbar unter <http://marstonrecords.com>.

³ Julius Block, *Mortals and Immortals: Edison, Nikisch, Tchaikofsky, Tolstoy. Episodes Under Three Tsars*. Unpublished manuscript, distributed by Yale University Library, New Haven, Connecticut. H.S.R., ML300 .4 B651 M84. Eine ca. 1965 angefertigte Kopie befindet sich in den Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. In der Library of Congress nachgewiesen ist eine Neuausgabe: Julius Block, *Mortals, Immortals, Life under Three Tsars. Music, Literature, Technology, Social, Economy, Revolutions*, Rockville, MD 1992. Den Autoren war es bisher nicht möglich, eines dieser Exemplare einzusehen. Auszüge daraus finden sich u.a. im Booklet der CD-Sammlung.

⁴ ČPSS XVI, S. 227. Das Album ist in Auszügen online einsehbar auf The New York Public Library Digital Collections Homepage (<http://digitalcollections.nypl.org>).

zu einer Einspielung von Čajkovskijs Klavierkonzerten durch den Pianisten Andrej Hoteev veröffentlicht worden, nämlich jene, auf der sich eine Gruppe von Musikern, darunter Čajkovskij und Anton Rubiňštejn, im Plauderton um den Block'schen Aufnahmeapparat versammelt hatte und nicht leicht zu verstehende Gesprächsfetzen zum Besten gab.⁵ Erst nach der Jahrtausendwende wurde offenbar, dass sich im Puschkinhaus der gesamte Berliner Bestand befand; nun erst konnten mithilfe moderner Übertragungstechnik und digitaler Nachbearbeitung die historischen Schätze komplett verfü- und hörbar gemacht werden. Da die meisten Aufnahmen vor 1900 entstanden, ermöglicht uns diese Sammlung von Tonaufnahmen nichts weniger als einen tiefen und einzigartigen Blick in die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts, in eine Zeit, die sich noch gar keinen Regeln der Schallaufnahme unterworfen hatte. Viele Interpreten oder Werkinterpretationen sind überhaupt nur in diesen Aufnahmen vorhanden. Hier soll es aber nicht um die Sammlung als Ganzes gehen, sondern nur um ein besonderes Detail.

Der in Deutschland lebende ungarische Komponist und Pianist István Horváth-Thomas hat ein besonderes Interesse an historischen Aufnahmen und an den Brüdern Rubiňštejn; er hat Nikolaj Rubiňštejns selten beachtete Klavierwerke nicht nur eingespielt, sondern in der Edition Kunzelmann neu im Druck herausgegeben.⁶ Bei seiner intensiven Beschäftigung mit den Block-Zylindern ist ihm vielleicht eine Entdeckung gelungen, die, sollte sich die Vermutung jemals verifizieren lassen, einer außerordentlichen Sensation gleichkommen würde: Möglicherweise hat sich Anton Rubiňštejns Klavierspiel, entgegen aller bisherigen Annahmen, doch in Schallaufnahmen konserviert. Die fraglichen Tondokumente wären demnach zwei Zylinder mit Aufnahmen des Petersburger Baritons Vasilij Maksimovič Samus' (1848/49–1903), die laut den verfügbaren Angaben im Jahr 1890 entstanden sind, ohne dass der Name des Klavierbegleiters genannt wird:

- Zylinder C75 mit Anton Rubiňštejns Lied *Želanie* (*Sehnsucht*, nach Michail Lermontov, Nr. 5 aus den *6 russischen Volksliedern* op. 8, 1850)⁷ an unbekanntem Ort und Tag in Russland;
- Zylinder C77 mit Čajkovskijs Lied *Serenada Don-Žuana* (*Serenade des Don Juan*, nach Aleksej Tolstoj, Nr. 1 aus den *6 Romanzen* op. 38, 1878) an unbekanntem Tag in Blocks Moskauer Wohnung.

Die These, dass hier Anton Rubiňštejn selbst als Begleiter am Klavier sitzen könnte, ist nicht ganz so verwegen, wie es zunächst scheinen mag. Das stärkste Gegenargument ist die hinreichend bekannte Weigerung Rubiňštejns, sich für eine Aufnahme zur Verfügung zu stellen. Julius Block selbst schildert dies in seinen Erinnerungen so:

At the time many of my musical friends had been completely convinced of the importance of the phonograph as an ancillary to music. A conspiracy was afoot among them to get the Titan pianist [Rubinstein] to play for the phonograph. Tchaikovsky in particular had told him of the miraculous reproductions he had heard. [...] No arguments would induce him to come and hear it [the phonograph]. So a plot was hatched between us to take him by surprise. Safonof, Professor at the Moscow Conservatoire, arranged a card party for him, and to this I was to

⁵ Vgl. die Besprechung durch Thomas Kohlhas in *Mitteilungen* 6, S. 64–77, zum Wachszyylinder S. 76–77.

⁶ Nicolas Rubinstein, *Klavierstücke*, hrsg. von Istvan Horvath-Thomas, Adliswil / Lottstetten: Albert J. Kunzelmann [1997]; Nicolas Rubinstein, *Bolero und Polka*, hrsg. von dems., ebd. [1998]; *Istvan Horvath-Thomas spielt Franz Liszt, Nicolas Rubinstein und Istvan Horvath-Thomas*, Kreuzberg Records kr 10012 (Anthologie unbekannter Klaviermusik 1), 1997.

⁷ In der CD-Edition wird das Lied falsch identifiziert als *Dujut vetry* (*Sturmeswinde*, Nr. 9 aus den *9 Liedern von Kolzoff* op. 27, 1856), vermutlich weil der in englischen Ausgaben anzutreffende Standardtitel von op. 27 Nr. 9, *Longings*, als Übersetzung des russischen Titels von op. 8 Nr. 5, *Želanie*, gedeutet wurde.

bring the phonograph. [...] During that time Safonof and all his guests repeatedly asked him to consent and play into the phonograph. He would not listen to the idea. Pressed by his friends to give his reason, he said that he did not want to have his mistakes immortalized. An hour later Safonof rushed into the room and told me Rubinstein had consented to let me take a record. [...] But then an irreparable catastrophe happened. The accumulator gave out! All hope of recording that evening was gone.⁸

Polina Vajdman hat 2003 der berühmten Walze mit der Sprechstimme von Čajkovskij und anderen einen Aufsatz gewidmet, in dem dieselben Auszüge aus den Erinnerungen von Block in größerem Umfang zitiert werden.⁹ Dort lesen wir aus Blocks Bericht, dass RubiŃŃejn trotz der Überrumpelung mit großer Faszination alle mitgebrachten Aufnahmen anhörte; dennoch sei er nach dem technischen Versagen zu keinem Zugeständnis mehr bereit gewesen:

Weder ich noch meine Freunde konnten RubiŃŃejn danach mehr überreden, vor dem Phonographen zu spielen. Später bat er mich, bei meinem nächsten Aufenthalt in der Hauptstadt den Phonographen vor den Professoren und Studenten des Petersburger Konservatoriums zu demonstrieren; und obwohl diesmal einige Attacken auf ihn unternommen wurden, war er nicht bereit, auch nur eine Note aufzunehmen. In seiner Weigerung lag etwas Schicksalhaftes; ich bin überzeugt, dass dies mit einer Art von Aberglauben zusammenhing.¹⁰

Auf ähnliche Weise hat RubiŃŃejns Verweigerung auch Leonid Sabaneev überliefert, der aus mehr als einem halben Jahrhundert Distanz eine andere, köstliche Episode mit Julius Block und berühmten russischen Musikern aus dem Jahr 1893 beschrieben hat: Damals hatten sich Petr Čajkovskij mit seinen Brüdern Modest und Anatolij, Sergej Taneev, Sabaneevs Studienkollege Jurij Pomerancev und Sabaneev selbst mit seinem Bruder Boris bei Block versammelt, wo alle reihum verschiedenen Aufnahmen lauschten und die etablierten Musiker den Apparat dann vorwiegend als Spielzeug einschätzten, um schließlich die Stimme von Taneev aufzunehmen. Taneev war vom Klang seines eigenen Organs entsetzt.

„Aber ich habe doch nicht wirklich solch eine hässliche Stimme! Am Ende werde ich mir selbst ein Schweigegelübde auferlegen! Wie ekelhaft!“ „Das könnte für Schauspieler nützlich sein“, sagte Modest Čajkovskij, „sie können so ihre Schwächen kontrollieren.“ „Ich bin aber kein Schauspieler“, erwiderte Taneev. „Julij Ivanovič, Sie werden unbedingt diese Walze zerstören, damit selbst die entferntesten Verwandten meine hässliche Stimme nicht hören.“¹¹

Obwohl Leonid Sabaneev damals fast noch ein Kind war und manches Detail vielleicht nach über 60 Jahren verschwommen, beschreibt auch er in dieser Erinnerung Anton RubiŃŃejns Verhältnis zur Schallaufnahme so: „Vor dem Phonographen zu spielen weigerte er sich aus irgendeinem Grund.“¹² All diese Memoiren sprechen also gegen die These, dass RubiŃŃejn doch einmal eine Aufnahme gemacht hätte.

Aber auch dieser so deutlich scheinende Sachverhalt muss kritisch hinterfragt werden. Erstens ist immer nur von seiner Ablehnung die Rede, sich *allein* demonstrativ ans Klavier zu setzen und damit sein eigenes Spiel zu verewigen. Zweitens hat er einmal ja doch ganz

⁸ Block, *Mortals and Immortals*, S. 21–22, zit. nach dem Abdruck im CD-Booklet.

⁹ Polina Vajdman, *My uslyšali golos Čajkovskogo...*, in: ČA 2, S. 393–397. Die Čajkovskij betreffenden Erinnerungen von Block wurden bereits zuvor in russischer Übersetzung publiziert in: ČA 1, S. 103–116.

¹⁰ Zit. nach Vajdman, *My uslyšali golos*, S. 395–396.

¹¹ Leonid Sabaneev, *Pervyj fonograf*, in: *Novoe russkoe slovo*, 25. November 1956, wieder in: L. L. Sabaneev, *Vospominanija o Rossii*, hrsg. von T. Maslovskaja, Moskau 2005, S. 115–118, hier S. 117.

¹² Ebd., S. 116.

offiziell einer Aufnahme zugestimmt, und hätte damals die Technik nicht versagt, wäre sie tatsächlich entstanden. Der unterstellte „Aberglaube“ kann also nicht so tief gewesen sein, dass er alles verunmöglicht hätte, und seine Faszination für die Aufnahmen war nach Ausweis der Zeitzeugen ohnehin enorm. Es mag also durchaus vorstellbar sein, dass er einem eng befreundeten Sänger den persönlichen Gefallen tat, einmal bei solchen Aufnahmen die Begleitung zu übernehmen, ohne seine Person dabei in den Vordergrund zu rücken.

Gelegenheiten dazu gab es mehrere. Polina Vajdman hat im Zusammenhang mit der Walze, auf der die Stimmen von Čajkovskij, Rubiňštejn, Safonov, Gubert, Lavrovskaja und Block zu hören sind, das mutmaßliche Datum dieser geselligen Zusammenkunft, als die sie den geschilderten ‚Kartenspielabend‘ betrachtet, rekonstruiert. (Es kann weder das Datum von Čajkovskijs noch von Rubiňštejns Eintrag in Blocks Erinnerungsalbum gewesen sein, weil sie beide an diesen Tagen nicht an ein und demselben Ort waren.) Gewissermaßen als Nebenprodukt dieser Rekonstruktion steht damit ein Zeitraum fest, an dem Rubiňštejn mit Block und dem Phonographen in Kontakt war: Am 6. Januar 1890 trat Rubiňštejn in einem Konzert mit Čajkovskij auf, am 7. Januar spielte er in einem Benefizkonzert zur Errichtung eines nach seinem Bruder benannten Konzertsaaes, vermutlich am 8. Januar spielte sich die kleine gesellige Unterhaltung ab, die dann auf der Walze festgehalten wurde.¹³ Der andere nachweisbare Zeitraum liegt um jenen Tag herum, an dem Rubiňštejn seinen – durch einen logischen Bruch etwas verwirrenden – Eintrag in Blocks Album gemacht hat, nämlich am 15. Februar 1890:

Ich weiß nicht, wohin Herr Edison mit seinen Riesenschritten auf dem Gebiet der Wissenschaft noch gelangen wird, aber bereits jetzt müssen die ausführenden Künstler (Sänger, Schauspieler, Instrumentalisten) auf ihn wie auf ihren Retter blicken – was sie zum Weinen brachte: dass ihre Kunst sofort nach der Aufführung vergessen ist, wird mittels des Phonographen gerettet – aber ‚gare aux exécutants‘!!!¹⁴

Ein gutes Argument für die vorgebrachte These ist das Liedrepertoire selbst. Besonders gestützt wird sie aber auch durch die Person des Sängers: Vasilij Samus’ war als Kammer­sänger gerade für seine Interpretation von Rubiňštejns Liedern bekannt; auf Rubiňštejns Betreiben wurde er 1889 Inspektor der Gesangsklassen am Petersburger Konservatorium, wo er seit 1878 Gesang unterrichtete, seit 1886 als Professor.¹⁵ Die wohl wichtigsten Argumente jedoch sind in der künstlerisch herausragenden Art des Klavierspiels begründet, das sich fundamental von allen anderen Aufnahmen unterscheidet: Es fällt stilistisch – in der Impulsivität, in der virtuosen Technik, in der künstlerischen Freiheit, im dynamischen Spektrum – völlig aus dem Rahmen dessen, was die Zylinder sonst bewahrt haben (und auch dessen, was heutige Interpretationen bieten). Dieser anonyme Liedbegleiter muss ein absolut überragender Pianist und Künstler gewesen sein. Wer käme dafür überhaupt in Frage? Möglicherweise wurde sogar in der kurzen gesprochenen Ansage, die in der vorliegenden CD-Übertragung nur schwer verständlich ist, auf Rubiňštejn

¹³ Vajdman, *My uslyšali golos*.

¹⁴ Zit. nach dem digitalisierten Original in der New York Public Library (siehe Anm. 4): „Я не знаю до чего дойдет г. Эдисон своими исполинскими шагами в области науки, но и теперь уже артисты-исполнители (певцы, актеры, инструменталисты) должны на него смотреть как на своего спасителя – то что их заставляло плакаться: что их искусство [sic] забывается сейчас же по исполнению, посредством фонографа спасается – но ‚gare aux exécutants‘!!!“ Ich danke Ronald de Vet herzlich für die Entzifferung des russischen Originals (C.F.).

¹⁵ Vgl. Art. Samus’ in: A. M. Pružanskij, *Otečestvennye pevcy 1750–1917. Slovar’*, Bd. 2, Moskau 2000, S. 31–32.

als Interpreten hingewiesen – das wäre dann der fehlende Beweis. Bisher wird die These nur von Indizien gestützt. István Horváth-Thomas breitet sie im Folgenden aus seiner Perspektive des Pianisten und Künstlers aus. Es bleibt zu hoffen, dass sich weitere interpretationshistorische Forschungen sowie eine neue Auswertung der Zylinder direkt in Petersburg anschließen.

Christoph Flamm

Als ich um 2010 die 3-CD-Box *The Dawn of Recording* gekauft habe, war ich erstaunt, wie viele Tonaufzeichnungen aus den Jahren ab 1890 die Block-Zylinder überliefert haben. Als ich jedoch auf CD 3 Track 7 (Rubištejn, *Longing* [*Želanie*]) und Track 8 (Čajkovskij, *Don Juan's Serenade* [*Serenada Don-Žuana*]) anhörte, traute ich meinen Ohren nicht! Der Sänger Vasilij Samus' wird von einem Pianisten begleitet, der mit einer unglaublichen Technik spielt.

Man höre die *Don Juan-Serenade* an, die mit einer Geschwindigkeit und mit einem Ausdruck gespielt wird, die heute unbekannt sind: Der Sänger wird vom Pianisten ‚getragen‘ und ‚geschoben‘. In diesem Čajkovskij-Lied hören wir – etwa in der Mitte – vulkanartige Ausbrüche, um später mit samtweichen Tönen bezaubert zu werden. Man beachte den improvisierten Schluss: schnelle Akkordfolgen in beiden Händen im Pianissimo! Wer außer Rubištejn hätte es gewagt, den gedruckten Text von Čajkovskij derart zu verändern? Wer ist denn dieser Pianist, dessen Ton so mächtig ist, dass er durch die stark abgespielten Rillen hindurch so gut zu hören ist?

Mit diesem Zylinder C77 ist es überhaupt ein Rätsel: Die ca. 10 Sekunden dauernde Ansage ist so verrauscht, dass sie kaum zu verstehen ist. Das Klavierspiel dagegen dringt mächtig durch, und der Applaus am Schluss – ‚Samus', bravo ...‘ – ist sogar von Stimmen *im Hintergrund* (!) gut verständlich. Man kann nicht begreifen, warum dann nur die Ansage so schwach herauskommt bzw. besonders abgenutzt sein soll? Das Rätsel ist aber damit noch nicht zu Ende, denn warum haben die Techniker bei der Übertragung die Walze nicht bis zum Ende abgespielt? Man hört deutlich, wie die Lautstärke heruntergedreht wird, obwohl noch gesprochen wird. Trotz des Rauschens kann ich in der Ansage Folgendes verstehen: ‚...nade Don Juan ... Block ... es spielt der Titan ... stein ...‘ Dr. Hermann Künzel, Professor für forensische Phonetik an der Universität Marburg, hat meine diesbezügliche Anfrage in seinem Brief vom 26. Juni 2015 bestätigt: ‚[...] habe nun verschiedene Filterverfahren ausprobiert. Die einzigen Wörter, die ich im Vorspann auditiv ziemlich sicher nachvollziehen kann, sind ‚der Titan‘ [...].‘ ‚Titan‘ war eine Bezeichnung für Anton Rubištejn, den nach Franz Liszt größten Pianisten des 19. Jahrhunderts.¹⁶

In der Aufnahme von Rubištejns *Longing* [*Želanie*] auf Zylinder C75 ist die freie Behandlung des Notentextes besonders auffällig: Der Pianist spielt eine freie (nicht gedruckte!) Einleitung, es geht wieder schnell und energisch vorwärts, um dann in einem improvisierten Schluss zu enden. Man vergleiche dasselbe Lied in der 1894 entstandenen

¹⁶ Als ‚Titan‘ bezeichnete ihn nicht nur Block in seinen Memoiren (siehe oben), sondern beispielsweise auch der Pianist Moriz Rosenthal in einer Erinnerung an ein Konzert des Jahres 1885 in Bratislava; s. *Moriz Rosenthal in Word and Music: A Legacy of the Nineteenth Century*, hrsg. von Mark Mitchell und Allen Evans, Bloomington / Indianapolis 2006, S. 97.

Aufnahme mit einer gewissen Marija Ivanovna Gutchejl' (Gutheil)¹⁷ (CD 3, Track 20): Was für ein Unterschied! Zunächst gibt hier der Pianist der Sängerin ihren Anfangston vor, dann geht es gemütlich weiter bis zum Ende, von der Klavierbegleitung ist kaum etwas zu hören. Auch bei dieser Aufnahme wurde der Schluss bei der Überspielung abgeschnitten. Warum haben die Techniker die Walze nicht bis Ende spielen lassen? Man hört „bravo, bravo“ und dann *nichts mehr*, obwohl die Walze noch nicht zu Ende war... Die pianistische Darstellung der beiden Lieder mit Vasilij Samus' dagegen (C75, C77) ist ohne Parallele, ich glaube nicht, dass man sie heute auch nur annähernd auf diese Weise interpretieren würde.

Eine dritte Aufnahme von Samus' (Dargomyžskij, *I am in love, my maiden, my beauty* [*Vljublën ja, deva-krasota*, nach Nikolaj Jazykov]; CD 3, Track 6) entstand am 15. Februar 1890 in der Halle des St. Petersburger Konservatoriums. An diesem Tag hat Anton Rubinštejn seine berühmten Worte über Edisons Phonographen in das Album von Julius Block eingetragen, offensichtlich war Rubinštejn bei dieser Aufnahme, die wir heute hören können, unter den Zuhörern! Im CD-Booklet können wir lesen, dass Block ein Tagebuch geführt und darin notiert hat, dass sich Rubinštejn geweigert habe, von ihm Aufnahmen zu machen. Das ist bestimmt richtig, aber um welche Zeit geht es hier: 1890 oder später? Wir wissen es nicht. Block muss jedenfalls spätestens im Herbst 1889 einen Phonographen besessen haben, denn die Eintragung von Čajkovskij datiert vom 26. Oktober 1889. Soll man es wirklich für möglich halten, dass Rubinštejn über etwa fünf Jahre hindurch sich geweigert haben soll, um wenigstens eine Aufnahme zu machen? Man konnte schließlich eine nicht gelungene Aufnahme wiederholen – Block hatte ja Walzen genug! – oder die bereits bespielte Walze abschleifen und neu bespielen. Sollen vor Rubinštejns Augen jüngere Kollegen wie etwa Arenskij, Taneev, Vil'sau, Pabst (mit Taneev an 2 Klavieren) usw. Walzen bespielt haben und er dann diese ‚nur‘ abgehört haben? Und schließlich: wenn nicht Rubinštejn, wer ist dann diese mächtige Persönlichkeit auf den beiden Zylindern?

Nach Aussagen von Rubinštejns Zeitgenossen war sein Spiel von unwiderstehlicher Leidenschaft, wie eine Naturgewalt. Der Moscheles-Schüler Francesco Berger (1834–1933), Professor an der Royal Academy of Music, schrieb:

His [Rubinstein's] playing was, taken all in all, the most *wonderful* I have ever heard. A delicate, even, round tone, combined with irresistible fire. [...] He and Thalberg could literally 'sing' upon the Piano. There was a 'liquidness' about their *touch* which no other Pianist of my experience possessed, and which I should compare to the 'liquid light' of a planet [...].¹⁸

Der in Chicago tätige Musikkritiker George P. Upton (1834–1919) meinte:

He [Rubinstein] was the Jupiter Tonans of the keyboard. [...] He could play with tremendous power, sometimes with such vehemence as threatened disaster to the wires, and, on the other hand, his melody-playing was characterized by a delightful singing quality, for with all his energy, which sometimes appeared ferocious, he still had great beauty of tone. [...] By his titanic power and impulsive force he not only made his piano take its proper place in the sea of

¹⁷ Die Identifizierung dieser Sängerin, angeblich einer Schülerin von Elizaveta Lavrovskaja, ist unsicher. Vielleicht handelt es sich um Marija Pavlovna Ivanova (1848–?), die 1873 das Moskauer Konservatorium bei Aleksandra Aleksandrova-Kočetova absolvierte; vgl. Pružanskij, *Otečestvennye pevcy 1750–1917*, Bd. 1, Moskau 1991, S. 18 und Bd. 2, Moskau 2000, S. 321.

¹⁸ Francesco Berger, *Reminiscences, Impressions & Anecdotes*, London 1913, S. 82.

sound, but he fairly led the orchestra in an authoritative manner. In a word, he dominated audience, players, and sometime conductors [...].¹⁹

Eduard Hanslick fand folgende Charakterisierungen von Rubinstein's Spiel:

Es versteht sich, daß eine gewaltige Behandlung des Instruments, wie die Rubinstein'sche, rein ästhetische Wirkungen nur hervorbringt, wenn sie die rohe Körperlichkeit völlig abgestreift hat und als die frei herausschlagende Lohe eines inneren Feuers erscheint. [...] So ist bei Rubinstein die Gewalt, mit welcher er in Oktavengängen, Sprüngen, vollgriffigen Accorden das Clavier förmlich packt, keine Einseitigkeit. Die Zartheit seiner leise hingehauchten Verzierungen, die edle Breite seines getragenen Gesangs, sind nicht minder als seine eigentliche Bravour, Blüten einer auf's Höchste entfalteten Technik.²⁰

Immer lauschen wir ihm mit sorglosem, hingebenden Genuß; ärgert er uns einmal ein bisschen, so hat er mit der nächsten Nummer uns unfehlbar wieder gefangen. Strotzende Kraft und Jugendfrische, unvergleichliche Behandlung der Melodie, vollendeter Anschlag im brausendsten Sturme wie im leisesten Verhalten des Klanges, eine Ausdauer und ein Gedächtniß ohnegleichen – das alles und mehr noch bewunderten wir neuerdings an Rubinstein. [...] Da ist's, als ob ein wilder Dämon ihn packte, ihn antriebe, das Stück so schnell zu nehmen, als es ihm möglich, nicht wie es der Composition eingeboren und angemessen ist. [...] Daß hieran keineswegs Nichtachtung fremder Werke, sondern eine den Spieler fortreibende Naturgewalt Schuld trägt, ersehen wir aus Rubinsteins gleichem Verfahren gegen seine eigenen Compositionen [...].²¹

Schließlich überlieferte August Göllerich Franz Liszts Bemerkung über Rubinstein: „Rubinstein pressirt gerne.“²²

All das hört man bei den genannten Aufnahmen von 1890 heraus!

Es wäre wichtig, in St. Petersburg diese beiden Walzen noch einmal zu sichten, sie vollständig zu überspielen mit besonderer Rücksicht auf die 10-Sekunden-Ansage auf C77 – vielleicht könnte man die gesprochenen Worte dann deutlicher wiedergeben.

István Horváth-Thomas

¹⁹ George P. Upton, *Musical Memories. My Recollections of Celebrities of the Half Century 1850–1900*, Chicago 1908, S. 79–80.

²⁰ Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien / Leipzig 1897, S. 146.

²¹ Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Berlin 1886, S. 230 u. 233.

²² Zit. nach: Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 39), S. 41.