

Donald Francis Tovey, “Joseph Joachim: Maker of Music”

The Monthly Review, No. 20 (May, 1902): 80-93.



ALL RIGHTS RESERVED

From a private photo by Fräulein Johanna Eilert



In the language of their own age the greatest artists speak for all time; which is as much as to say that they do not speak merely for posterity, and that they may be as far beyond the comprehension of a later age as they were beyond that of their own. The works of Palestrina and Shakespeare (to take the most widely different examples) were greeted by their contemporaries with an intelligent sympathy of which hardly a trace appeared in posterity until comparatively recent times; and even in cases like that of Beethoven, where there seems to have been a century of steady progress in the understanding of his work, it is rather humiliating to reflect how much of our superiority over our ancestors is merely negative. Beethoven was surrounded by brilliant

musicians who worked for their own time and had not a word to say to us. Our ancestors had to single Beethoven out from that dazzling crowd; but we have little more than vague ideas as to who was in the musical world a hundred years ago besides the venerable Haydn, then penning his last compositions, and Schubert, Weber, Cherubini, Spohr; in short, precisely those men who are too great and typical to be compared with each other. And in so far as we are thus incapable of realising what it was in these great artists that was too new for their contemporaries to understand, we lose a certain insight which their comparatively few intelligent supporters possessed in an eminent degree, and we fall into the error of greatly under-estimating the difficulty of classical art for ourselves. Indeed, an intelligent sympathy with great art is a privilege that is in all ages hardly won and easily lost. It is not the privilege of experts, nor even of remarkably clever people; it probably needs nothing beyond the sensibilities necessary for the enjoyment of the art, controlled by such clearness of mind as will save us from the unconscious error of setting ourselves above the greatest artists of the present in the past. It is astonishing how many disguises this error assumes; and it often has no more connection with conceit than bad logic has with fraud. The expert is always in danger of reasoning as if his fund of recent technical and aesthetic knowledge had raised his intellect to a higher plane than that of the great men of an earlier generation; the student is constantly mistaking the limitations of his own *technique* for laws of art, and doubting whether this or that in a great work is justifiable when he ought simply to realize that it is a thing he cannot possibly do himself; and (most insidious of all such confusions of thought) many persons of broad general culture allow their own legitimate pleasure in a work of art to be spoilt by the consciousness that there is so much that they do not understand; as if it were an insult to their intelligence to suppose that any work of art should be too great for them to grasp at once.

These very obvious considerations seem to be more neglected in the criticism of performances than in that of compositions; yet it would seem that the very great performer must be almost as far beyond his own age as the very great composer, with the disadvantage that his playing cannot survive him to meet with more justice from posterity. The object of the present sketch is to describe the permanent element in the life-work of one whom most persons of reasonably wide musical culture and knowledge believe to be probably the greatest interpreter of music the world has ever seen. It may seem a strained figure of speech to call the greatness of Joachim's playing a permanent quality, except in the sense that it has more than stood the test of time as measured by his own career of over sixty years of unbroken triumph; but there can be no doubt that the influence of such playing on subsequent art, both creative and interpretive, must continue to be profound and vital long after the general public can trace it to its source in the personality of the great artist who originated it. The immortality for which the greatest artists work is a thing of fact rather than of fame. Bach wrote his two hundred odd cantatas, sparing no pains to make them as beautiful as only he could understand music to be; yet he not only knew that there was no prospect of their becoming known outside his own circle during his life-time, but he cannot even have consoled himself with the hope of an immortality of fame for them

afterwards; unless we are to suppose that he foresaw such a glaringly improbable thing as their publication by the Bach-Gesellschaft on the Centenary of his death! To such minds facts are facts even if the world forgets them, the artist aims at nothing but the perfection and growth of his art. He cheerfully uses it to earn an honest living, and nothing of human interest is too remote to be material for his art; but he remains undeterred by all that does not affect the matter in hand. The desire for fame, contemporary or posthumous, as an end in itself, can no more explain the cantatas of Bach or the playing of Joachim than the desire for wealth or popularity. All men desire these things, for ulterior purposes, and many great men attain them; but to an artist the actuality of artistic production will always override all considerations of what the world will say or do when the work is finished. In extreme cases the artist is even blameworthy in his indifference to the fate of his work, as when a great painter is heedless in the use of his colors that are not permanent.

Joachim's unswerving devotion to the highest ideals of the interpretation of classical music is a striking illustration of this rigorous actuality in the true artist's guiding principles. A composer must have more serious purpose than the normal man of talent if he persists in doing far more careful and copious work than practical purposes demand, while he is all the time convinced, as Bach must have been, that this work will never become known. And this is yet more obviously true of a player; even if it be happily the case, as it certainly is with Joachim, that his efforts have met with the warm gratitude of the public throughout the whole musical world. Indeed, Joachim's success is as severe a test as his playing could possibly have had; for popular success cannot encourage an artist not absorbed in the realisation of pure artistic ideals to maintain his playing at a height of spiritual excellence far beyond the capacity of popular intelligence. At the present day it is as true as it always has been, that a student of music can measure his progress by the increase in his capacity to enjoy and learn from the performances of the Joachim Quartet: just as a scholar can measure his progress by his capacity to appreciate Milton. Here, then, we have work perfected for its own sake; work that must have been even so perfected if it had never been rewarded as it has been, or surely of all roads to popularity that which Joachim chose—the road of Bach and Brahms—was the most unpromising. The immortality of fact, not of name, is the only principle which will explain Joachim's career; indeed, it is the only explanation of his popular success. For, as it is sometimes pointed out with unnecessary emphasis, he has attained his threescore years and ten; so that it is absurd to suppose that his present popularity can still spring either from the novelty of scope, which was once the distinguishing feature of his as of other remarkable young players' *technique*, or from that capacity for following the fashion which he never had and never wanted. It is the permanent and spiritual element that makes his playing as profoundly moving now as it was in his youth, and that would remain as evident to all that have ears to hear, even if what is sometimes said of his advancing age were ten times true. As a matter of fact, Joachim's energy is that of many a strong man in his prime. I believe it cannot be generally known in England what an enormous amount of work he continues to do every day, apart from his concert-playing. As the original director of

the great musical Hoch-Schule in Berlin, he continues to fill out his working-day with teaching, conducting, administering, and examining; while his numerous concerts, which we in England are apt to regard as the chief, if not the only, demand on his energy, are given in the intervals of this colossal work of teaching by which he has become a maker of minds no less than of music. His concert season in England—those few weeks crowded with engagements that leave barely time to travel from town to town to fulfil them—is in one sense his holiday; and while there are no doubt plenty of young artists who would be very glad of a fixed position in a great musical Academy as a kind of base of operations for occasional concert tours, there are probably few who would not shrink from devoting themselves in old age to both these occupations as Joachim continues to devote himself at the present day. And his vigour seems, to those who have followed his work during the last eighteen months or so, to have increased afresh; certainly nothing can be less like the failing powers and narrowing sympathies of old age than his constant readiness to help young artists not only with advice and encouragement, but by infinite patience in taking part with them in their concerts. If all that he has done in such acts of generosity could be translated into musical compositions, the result would be like Bach's "fünf Jahrgänge Kirchen-cantaten," five works of art for every day in the year. In the presence of such an age it is the failings of youth that seem crabbed and unsympathetic. In boyhood the friend of Mendelssohn, whose wonderful piano-forte playing he can at this day describe to his friends as vividly as he can interpret Mendelssohn's violin concerto to the world at large; in youth the friend of Schumann, to whom he introduced his younger friend, Brahms; throughout life the friend of Brahms, whom he influenced as profoundly as Brahms influenced him; and in middle age one of the very first and most energetic in obtaining a hearing for the works of Dvorák: a man of such experience might rather be expected to become in the end a *laudator temporis acti*, with little heart to encourage the young. But Joachim was not born in 1881 that his experience might be useless to those who begin their work in the twentieth century: and there is no man living whose personal influence on all young artists who come into contact with him is more powerful or leaves the impression of a deeper sympathy.

It is not my intention to repeat here the glorious story of Joachim's career; his leading part in the building up of practically the whole present wide-spread public familiarity with classical chamber-music, including that of Schumann and Brahms; the remarkable history of his early relations with Liszt and Wagner at Weimar, so well set forth in Herr Moser's recent biography of Joachim, and so entirely different from the crude misunderstandings of the typical anti-Wagnerian; or even the list of illustrious pupils who prove that Joachim's labour of love in the Hoch-Schule is not in vain. On the other hand, of Joachim the composer I have something to say, more especially as that is a capacity in which he has met with very scanty recognition; perhaps chiefly because his works are as few as they are beautiful, for music is not, like precious stones, famed in proportion to its rarity. Three concertos, five orchestral overtures (of which two are still unpublished, while the exquisitely humorous and fantastic Overture to a Comedy by Gozzi, though composed in 1856, has only just now appeared); these, with a moderately large

volume of smaller pieces, such as the rich and thoughtful Variations for viola, and the later set for violin and orchestra, and several groups of pieces in lyric forms, are a body of work that is more likely to escape to preoccupied attention of the present age than that of the posterity that will judge of our art by its organization rather than by its tendencies. Perhaps we may hope for a more immediate recognition of the beauty of the newly published Overture to a Comedy by Gozzi; for its humour and lightness are a new revelation to the warmest admirers of Joachim's compositions, while it is second to none in perfection of form.



Tovey and Joachim

But let us turn from this subject for a moment to consider what is the real attitude of the public with whom Joachim as an interpreter is so popular. It is absurd to suppose that the public can completely understand the greatest instrumental music; that there is not much in the works of the great classical composers that is at least so far puzzling to them that they would prefer a course or one-sided interpretation to such a complete realization of the composer's meaning as Joachim gives. But fortunately the typical representative of the intelligent public is not the nervous and irritable man of culture who is always distressing himself because he cannot grasp the whole meaning of a great work of art. The inexpert, common-sense lover of music, who represents the best of the concert-going public, never supposed that he could. All that he demands is that on the whole he shall be able to enjoy his music, and, unless it is exceptionally unfamiliar to him, he can generally enjoy a great part of it almost as intelligently as a trained musician, and often far more keenly, since he is less likely to suffer from over-familiarity with those artistic devices that mean intense emotion in great art and mere technical convenience in ordinary work. No doubt, the ordinary inexpert listener often fails to understand what is it once

great and specially new to him; otherwise Bach would have been recognised from the outset as a profoundly emotional and popular composer. And, on the other hand, without the experience of constantly hearing the finest music even an intelligent man may easily be deceived into admiring what is thoroughly bad: indeed, it is a commonplace of pessimistic critics to point out that the audience that crowds a great hall to hear Joachim has been known in the very same concert to encore songs of a character altogether beneath criticism. But we often over-rate the importance of such things. The public does not claim to be able to tell good from bad; it simply takes considerable trouble to enjoy what it can, being in that respect far more energetic and straightforward than many of those who would improve its taste. And if it often shows that it enjoys many things merely because it is not found out how horribly false they are, that is no proof whatever that its enjoyment of great art is spurious. No doubt it is sad to be victimised by false sentiment; but surely it is good to be stirred by true enthusiasm; and that the public can be so stirred without the smallest concession being made either to its ignorance or its sentimentality the whole of Joachim's career triumphantly testifies. Since the time of Handel it is probable that no musician devoting himself exclusively to the most serious work in his art has approached Joachim's record of a continuous popularity rising yet, after more than sixty years, to new triumphs that excite the wonder of many whose interest in music is of too recent growth for them to remember what enormous influence he has always had on his contemporaries and juniors, or to realise that many things now regarded as of quite a new and even anti-academic school owe their vitality to the tradition which he has established. Surely the public that has learnt so well to recognize and testify to the greatness of such a life deserves forgiveness for many temporary errors of taste. It is more important to love good art than never to be deceived by bad.

In the face of Joachim's universal popularity, the accusations of "cold intellectuality" which of been every now and then directed against him by those whose ideal of art is the greatest astonishment of the greatest number, are not only signs of second-rate criticism but libels on the public. If there is one thing in which the public is almost infallible in the long run, it is in detecting a lack of warmth in work that claims to be serious and solid. No assault on the public's feelings is too brutal (as Stevenson said of "Home, sweet Home!"), in other words, no sentiment is too false for popular success; but on the other hand no apathetic solidity is imposing enough to interest the public which suspects that it has not interested the artist himself. Indeed, the public is severe in its sensitiveness to the difference between things done as the direct result of an intimate knowledge and love of the work in hand and the very same things as done simply because So-and-so does them. But, on the other hand, it does not readily fall into the error of demanding that no two artists shall have the same "reading" of a composition. When a man of good sense without musical training troubles to think about "readings" at all, the idea that a "reading" is the worse for occurring to a dozen great artists in different generations is the last thing to enter his head. There is no reason why pupils should fail to become great artists because they have learnt all that they know of the interpretation of great music from such a man as Joachim; what art needs, and what the public has the sense to demand, is that they shall so play because they so understand and feel. It does not then always follow that the public will give such work its due;

but it is certain that where the artist has not thus made his master's knowledge and feeling his own, the public will not be deluded into believing that he has. Even the mere virtuoso must have some pleasure in his own virtuosity, or the public will have none. And it is probably sheer tenderness of conscience that causes the universal popularity a false settlement; no one feels comfortable in refusing to respond when his feelings are appealed to by those his claims he has no means of refuting, and this is precisely the position of the inexperienced listener with regard to sentimental music.

Much has been written in praise and illustration of Joachim's playing and that of his quartet; and from most points of view it has been so well and so recently described, both in England and abroad, that to say more here would be impertinent. One point of view has, however, been somewhat neglected. I am not aware that Joachim's playing has been expressly reviewed as the playing of a composer; and I therefore proposed to devote the rest of the sketch to a few observations on the largest and best known of his works, the Hungarian Concerto, drawing some parallels between it and his playing, and thus illustrating how his sympathy with the great composers has come from a share in their creative experience.

The concerto is on an enormous scale; the first and last movements are, if I am not mistaken, the longest extant examples of well-constructed classical concerto form. And that the form is of classical perfection no one who has carefully studied the work can deny; indeed, so convincing and natural is the flow, and so just are the contrasts, that the length of the work remains quite unsuspected by the attentive listener, and would probably never be discovered at all but for the necessity of sometimes timing the items of concert programmes. One may imagine that the composer who shows such colossal mastery of form, would see to it that his playing of classical music revealed the proportions of all that he played, and that he would never dream of "bringing out the beauty" of this or that passage by playing it as slowly as if it belonged to quite a different movement from that in which it occurs. This is, indeed, a tempting short cut to impressiveness of effect; in fact, many fine artists have spared no pains or thought in the search for fresh passages in classical music that can be so revealed to the public; and at all times there has been a definite school of criticism that regards such a method as the true way of artistic progress. It must also be candidly confessed that the higher criticism ruins its own cause when it accuses such artists of false sentiment or vulgarity, or anything more reprehensible than the failure to recognise how much of the greatness of art lies in proportion and design. A sense of form, such as is shown in the Hungarian Concerto, is almost the rarest thing in art, and is incomparably the highest of technical faculties. If Joachim had not been capable of composing a work thus worthy to take a place among the great classical concertos, he would not have been able as a player to found that great tradition of interpretation that has made the last quartets of Beethoven on the whole better understood by the musical public than Shakespeare is by the average reader. The tradition, once founded, can be nobly carried on by players who have no thoughts of composition; but to originate such a work requires an essentially creative mind. No

amount of exploration from point to point, or loving care in the delivery of each phrase, no genius for breadth and dignity of musical declamation would ever have sufficed to make these works, so unfathomable in detail, grandly intelligible as wholes. And unless the whole is grasped, the details remain undiscovered.

Of course this grand quality of form is not directly recognisable by the public, either in compositions or in performances. It is a cause rather than an effect, and it is absolutely unattainable by mere imitation. Nor is a school-knowledge of the general facts of classical form equivalent to this true grasp of musical organisation, either in playing or in composition; for these general facts, just in so far as they are general, are accurately true of no one classical work. They are not the principles that make classical music what it is; they are the average phenomena that enable us to define and classify art-forms: and that kind of playing that carves the music joint by joint, that treats a fugue as if nothing but the fugue-subject were fit for the public ear, and that always plays a specially beautiful phrase louder and slower than its context, — such playing is as far removed from Joachim's method of interpretation as the form of a bad degree-exercise is from that of the Hungarian Concerto.

There is nothing scholastic or inorganic in Joachim's form; perhaps in the first movement one has a temporary impression of rather cautious symmetry of rhythm, just as one has with the first movement of Beethoven's Concerto in C minor, a work that in formal *technique* and proportions is remarkably akin to Joachim's and probably influenced it more powerfully than the entire absence of resemblances in external style and theme would suggest. But, like the Beethoven C minor, the Hungarian Concerto soon shows that it is not of such matter as can be cast in a merely academic mould. Though in both works the opening *tutti*, with its deliberate transition from first subject to second, is more like the beginning of a symphony than either Beethoven or Brahms allowed in the *tuttis* of their later concertos to be, yet the treatment of the solo instrument, its relation to the orchestra, and the grouping and development of the themes, are in both works as mature and highly organised as possible, and as surely the work of a great composer in Joachim's case as in Beethoven's. The very outset of Joachim's first solo, where the violin passes from the impressive first theme to allude to the tender sequel of the second subject, a phrase originally uttered in the major mode by the oboe in its poignant upper register, but now given in the minor mode with the solemn tones of the violin's G-string; this is just such a freedom of form as only a true tone-poet can invent. Classical music is full of such things; ordinary formal analysis cannot explain them, since, as we have seen, it is concerned with averages, not with organic principles; and these passages have no external peculiarity to call the attention of the inexperienced to their significance. If there is much of this kind in classical music that is now of common knowledge, if it is possible to point out such things here, this is mainly due to the fact that the most influential musical interpreter of modern times can reveal the meaning of such traits because he has experienced them in his own creative work.

All that has been said here as to the form of the Hungarian Concerto and its analogy with the architectonic quality of Joachim's playing may be repeated in different terms as to the more detailed aspects of the work. The score is so full of detail that it is very difficult to read; not that there is anything startlingly "modern" about it; those who would seek in it the "latest improvements of modern orchestration" are doomed to disappointment. For one thing, it was written within two years of Schumann's death, eighteen years before the appearance of Brahms' first symphony, and twenty years before Dvorák came to his own (largely through the united efforts of Brahms and Joachim themselves). The only modern influence that could possibly affect a work in so classical a form at the date of this concerto was to be found in Brahms, to whom, in fact, the work is dedicated. But at that time Brahms was twenty-four and Joachim was twenty-six; and the history of the opening of Brahms' Bb sextet and many things in his first pianoforte concerto will bear witness that the influence was about equally strong on both sides. However, all such historical matters are beside the mark. Joachim, both as composer and player, is an immortal whose work is so truly for all time that it cannot be measured in terms of the present or any age. The Hungarian Concerto may perhaps seem, to some who put their trust in symphonic poems, almost as antiquated as Bach's arias and recitatives seemed to most musicians in the 'fifties just a century after Bach's death; but a time always comes, even though centuries late, when it is recognised that in art all "effects" must have their causes no less than in logic and nature; and that the work in which the effects come from sufficient and deep-rooted causes has more vitality than that which depends merely on brilliant allusions to the latest artistic discoveries of its day.

When the time comes for the verdict of history as to the instrumental music of the last sixty years, Joachim will still be known as a purifying and ennobling influence of a power and extent unparalleled in the history of reproductive art; but I cannot believe that historians will ascribe this influence merely to the violinist; and they will see in the enormous wealth of a harmonious detail that crowds the score of the Hungarian Concerto that very completeness and justness that we know so well in his playing. When they admire the art with which the solo violin is made to penetrate the richest scoring with ease, they will understand, perhaps better than ourselves, that true balance of tone and perfection of *ensemble* with which the Joachim Quartet quietly and simply discloses all essential points without reducing the accompaniment to a dull, disorganised mumble. When they see the wonderful burst of florid figuration that accompanies the return of the theme of the slow movement, or the freedom and subtlety of its coda, they will hear what it was in Joachim's playing that showed us the true depth of expression in Bach's elaborately ornate melody, which our fathers thought so antiquated and rococo. And they will long to have heard Joachim's violin-playing as we long to have heard Bach at his organ: not from curiosity to verify an old record of technical prowess, but from the desire to recover the unrecorded manifestations of a creative mind.

DONALD FRANCIS TOVEY.

Deutsche Übersetzung

In der Sprache ihrer eigenen Zeit sprechen die größten Künstler für alle Zeiten; das heißt nichts anderes, als dass sie nicht bloß für die Nachwelt sprechen und dass sie einer späteren Epoche genauso unverständlich sein können, wie sie es für ihre eigene waren. Die Werke Palestrinas und Shakespeares – um die denkbar verschiedensten Beispiele zu nennen – wurden von den Zeitgenossen mit einer intelligenten Anteilnahme aufgenommen, deren Spuren in der Nachwelt bis vor vergleichsweise kurzer Zeit kaum zu finden sind; und selbst in Fällen wie dem Beethovens, bei denen man von einem Jahrhundert stetigen Fortschritts im Verständnis seines Schaffens sprechen kann, ist es eher beschämend, sich klarzumachen, wie sehr unsere Überlegenheit über die Vorfahren lediglich negativer Art ist. Beethoven war von glänzenden Musikern umgeben, die für ihre eigene Zeit arbeiteten und uns nichts zu sagen haben. Unsere Vorfahren mussten Beethoven aus dieser blendenden Menge herausheben; wir hingegen besitzen kaum mehr als vage Vorstellungen davon, wer außer dem ehrwürdigen Haydn, der damals seine letzten Werke zu Papier brachte, und Schubert, Weber, Cherubini, Spohr vor hundert Jahren in der musikalischen Welt sonst noch eine Rolle spielte – kurz, eben jene Männer, die zu groß und zu typisch sind, als dass man sie miteinander vergleichen könnte. Und insofern wir außerstande sind zu begreifen, was an diesen großen Künstlern für ihre Zeitgenossen zu neu war, verlieren wir einen gewissen Einblick, über den ihre vergleichsweise wenigen verständigen Anhänger in hohem Maß verfügten, und wir verfallen dem Irrtum, die Schwierigkeit der klassischen Kunst für uns selbst stark zu unterschätzen. Eine intelligente Anteilnahme an großer Kunst ist in der Tat ein Vorrecht, das in allen Zeiten schwer errungen und leicht verspielt wird. Es ist nicht das Vorrecht von Fachleuten, ja nicht einmal von besonders geistreichen Menschen; vermutlich bedarf es keiner anderen Voraussetzung als der Empfänglichkeit, die nötig ist, um Kunst überhaupt genießen zu können, gelenkt durch eine solche Klarheit des Denkens, dass sie uns vor dem unbewussten Fehler bewahrt, uns über die größten Künstler der Vergangenheit wie der Gegenwart zu erheben. Es ist erstaunlich, in wie viele Verkleidungen sich dieser Fehler hüllt; und oft hat er nicht mehr mit Überheblichkeit zu tun als schlechte Logik mit Betrug. Der Fachmann läuft jederzeit Gefahr, so zu argumentieren, als habe sein Vorrat an jüngstem technischem und ästhetischem Wissen seinen Verstand auf eine höhere Stufe erhoben als die großen Männer früherer Generationen; der Schüler hingegen verwechselt fortwährend die Grenzen seiner eigenen *Technik* mit Gesetzen der Kunst und zweifelt daran, ob dieses oder jenes in einem großen Werk zu rechtfertigen sei, wo er doch einfach erkennen sollte, dass es etwas ist,

was er selber schlechterdings nicht zustande bringen kann; und – am verhängnisvollsten unter allen derartigen Verwirrungen – viele Menschen mit weiter allgemeiner Bildung lassen sich die berechnete Freude an einem Kunstwerk dadurch vergällen, dass sie sich ihres eigenen Nichtverstehens allzu bewusst sind, als wäre es eine Beleidigung ihres Verstandes, anzunehmen, irgendein Kunstwerk könnte für sie zu groß sein, um es auf Anhieb zu erfassen.

Diese sehr naheliegenden Erwägungen scheinen in der Kritik von Aufführungen eher vernachlässigt zu werden als in der Beurteilung von Kompositionen; dennoch sollte es klar sein, dass der ganz große Interpret seiner eigenen Zeit fast ebenso weit voraus sein muss wie der ganz große Komponist – mit dem Nachteil, dass sein Spiel ihn nicht überlebt und daher der Nachwelt nicht zu gerechterer Beurteilung überliefert werden kann. Die Aufgabe der vorliegenden Skizze ist es, das bleibende Element im Lebenswerk eines Mannes zu beschreiben, den die meisten Menschen mit einigermaßen umfassender musikalischer Bildung und Kenntnis wahrscheinlich für den größten Musikinterpreten halten, den die Welt je gekannt hat. Es mag wie eine gewagte Metapher erscheinen, die Größe von Joachims Spiel eine dauerhafte Eigenschaft zu nennen, außer in dem Sinn, dass sie die Prüfung der Zeit, gemessen an einer über sechzig Jahre währenden ununterbrochenen Laufbahn des Erfolges, mehr als bestanden hat; doch kann kein Zweifel bestehen, dass der Einfluss eines solchen Spiels auf die nachfolgende Kunst, auf die schöpferische wie die ausübende, noch lange tief und lebendig fortwirken muss, nachdem die breite Öffentlichkeit aufgehört hat, ihn auf seine Quelle im Persönlichen des großen Künstlers zurückzuführen, der ihn begründet hat. Die Unsterblichkeit, auf die die größten Künstler hinarbeiten, ist etwas Faktisches, nicht etwas Ruhmhaftes. Bach schrieb seine über zweihundert Kantaten und sparte keine Mühe, sie so schön zu machen, wie nur er Musik zu verstehen vermochte; und doch wusste er nicht nur, dass keinerlei Aussicht bestand, dass sie zu seinen Lebzeiten außerhalb seines eigenen Kreises bekannt würden, sondern er konnte sich noch nicht einmal mit der Hoffnung auf eine spätere Unsterblichkeit ihres Ruhmes trösten; es sei denn, wir wollten annehmen, er habe etwas so eklatant Unwahrscheinliches vorhergesehen wie ihre Veröffentlichung durch die Bach-Gesellschaft am hundertsten Jahrestag seines Todes! Für solche Geister sind Tatsachen Tatsachen, selbst wenn die Welt sie vergisst; der Künstler hat kein anderes Ziel als Vollendung und Wachstum seiner Kunst. Er setzt sie bereitwillig ein, um sich seinen Lebensunterhalt redlich zu verdienen, und nichts, was menschliches Interesse besitzt, ist zu fern, um ihm Stoff für seine Kunst sein zu können; aber er bleibt unerschüttert gegenüber allem, was die Sache selbst nicht berührt. Der Wunsch nach Ruhm, gleichgültig ob zeitgenössisch oder nachruhmhaft, als Selbstzweck vermag die Kantaten Bachs oder Joachims Spiel ebensowenig zu erklären wie der Wunsch nach Reichtum oder Beliebtheit. All diese Dinge werden von allen Menschen angestrebt, aus übergeordneten Motiven, und viele große Männer erlangen sie; doch für den Künstler wird die Wirklichkeit des künstlerischen Schaffens stets alle Überlegungen darüber überlagern, was die Welt sagen oder tun wird, wenn das Werk vollendet ist. In extremen Fällen mag der Künstler sogar wegen seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal seines Werkes tadelnswert sein, etwa wenn ein großer Maler achtlos mit nicht dauerhaften Farben umgeht.

Joachims unerschütterliche Hingabe an die höchsten Ideale der Interpretation klassischer Musik ist ein eindrucksvolles Beispiel für diese strenge Gegenwartsbezogenheit in den leitenden Prinzipien des wahren Künstlers. Ein Komponist muss einen ernsthafteren Zweck verfolgen als der gewöhnliche Talentmensch, wenn er darauf beharrt, weit sorgfältiger und umfangreicher zu arbeiten, als es praktische Erwägungen erfordern, während er zugleich – wie Bach es gewesen sein muss – überzeugt ist, dass diese Arbeit niemals bekannt werden wird. Und dies gilt noch augenfälliger für den Spieler; selbst wenn es glücklicherweise – wie gewiss im Fall Joachims – so ist, dass seine Bemühungen überall in der musikalischen Welt mit warmer Dankbarkeit aufgenommen worden sind. In der Tat ist Joachims Erfolg die härteste Prüfung, die sein Spiel überhaupt bestehen konnte; denn populärer Erfolg kann einen Künstler, der nicht im Vollzug reiner künstlerischer Ideale aufgeht, niemals dazu ermutigen, sein Spiel auf einer Höhe geistiger Vollkommenheit zu halten, die weit über das Fassungsvermögen der allgemeinen Intelligenz hinausgeht. Auch heute ist es so wahr wie je, dass ein Musikstudent seinen Fortschritt daran messen kann, in welchem Maß seine Fähigkeit zunimmt, die Aufführungen des Joachim-Quartetts zu genießen und aus ihnen zu lernen – so wie ein Gelehrter seinen Fortschritt daran misst, wie sehr er Milton zu schätzen weiß. Hier haben wir Arbeit, die um ihrer selbst willen zur Vollendung gebracht ist; Arbeit, die ebenso zur Vollendung gebracht werden musste, wenn sie gar nicht belohnt worden wäre, wie sie tatsächlich belohnt worden ist – denn unter allen Wegen zur Popularität war derjenige, den Joachim einschlug, der Weg Bachs und Brahms', gewiss der am wenigsten verheißungsvolle. Die Unsterblichkeit der Tatsache, nicht des Namens, ist das einzig tragfähige Prinzip zur Erklärung von Joachims Laufbahn; ja, sie ist die einzige Erklärung seines populären Erfolgs. Denn wie mit überflüssigem Nachdruck gelegentlich bemerkt wird, hat er seine siebzig Jahre erreicht; es ist daher unsinnig zu glauben, seine gegenwärtige Beliebtheit könne noch immer aus jener Neuheit der Spannweite entspringen, die einst sein wie anderer bemerkenswerter junger Spieler *Technik* kennzeichnete, oder aus jener Fähigkeit, der Mode zu folgen, die er nie hatte und nie begehrte. Es ist das bleibende geistige Element, das sein Spiel heute ebenso tief ergreifend macht wie in seiner Jugend und das jedem, der Ohren hat zu hören, ebenso deutlich wäre, selbst wenn alles, was gelegentlich über sein vorgeschrittenes Alter gesagt wird, zehnmal so sehr zuträfe. Tatsächlich ist Joachims Energie die eines kräftigen Mannes in seinen besten Jahren. Ich glaube nicht, dass in England allgemein bekannt ist, welch ungeheure Arbeit er Tag für Tag weiterhin verrichtet, abgesehen von seinem Konzertspiel. Als ursprünglicher Direktor der großen Berliner Musikhochschule füllt er seinen Arbeitstag nach wie vor mit Unterricht, Dirigieren, Verwaltung und Prüfungen; während seine zahlreichen Konzerte, die man in England geneigt ist als die Haupt-, wenn nicht einzige Beanspruchung seiner Kräfte anzusehen, in den Pausen dieser kolossalen Lehrtätigkeit stattfinden, durch die er nicht weniger zum Bildner von Geistern als von Musik geworden ist. Seine Konzertsaison in England – jene wenigen Wochen voller Verpflichtungen, die kaum Zeit lassen, von Stadt zu Stadt zu reisen, um sie zu erfüllen – ist in gewissem Sinn sein Urlaub; und während es gewiss viele junge Künstler gibt, die sehr gern eine feste Stellung an einer großen Musikakademie als Ausgangsbasis für

gelegentliche Konzertreisen hätten, so gibt es wohl nur wenige, die davor zurückschrecken würden, sich im Alter zugleich beiden Aufgaben so zu widmen, wie Joachim es nach wie vor tut. Und seine Spannkraft scheint, für diejenigen, die seine Arbeit in den letzten anderthalb Jahren und darüber hinaus verfolgt haben, sich von neuem gesteigert zu haben; jedenfalls sieht nichts weniger nach nachlassenden Kräften und sich verengenden Sympathien des Alters aus als seine fortwährende Bereitschaft, jungen Künstlern nicht nur mit Rat und Ermutigung beizustehen, sondern mit unendlicher Geduld an ihren Konzerten mitzuwirken. Würde all das, was er in solchen Akten der Großzügigkeit getan hat, in musikalische Kompositionen übersetzt, so entstünde etwas wie Bachs „fünf Jahrgänge Kirchencantaten“, fünf Kunstwerke für jeden Tag des Jahres. Angesichts eines solchen Alters erscheinen gerade die Mängel der Jugend verbittert und unsympathisch. In Knabenjahren der Freund Mendelssohns, dessen wunderbares Klavierspiel er seinen Freunden noch heute so lebendig zu schildern vermag, wie er Mendelssohns Violinkonzert der Welt zu Gehör bringt; in der Jugend der Freund Schumanns, dem er seinen jüngeren Freund Brahms zuführte; ein Leben lang der Freund Brahms', den er ebenso tief beeinflusste, wie Brahms ihn; und im Mannesalter einer der ersten und eifrigsten Förderer der Werke Dvořáks: ein Mann von solcher Erfahrung könnte eher dazu neigen, am Ende ein *laudator temporis acti* zu werden, dem es an Herz fehlt, die Jugend zu ermutigen. Aber Joachim wurde nicht 1831 geboren, damit seine Erfahrung für diejenigen nutzlos bliebe, die ihre Arbeit im zwanzigsten Jahrhundert beginnen; und es gibt keinen lebenden Menschen, dessen persönlicher Einfluss auf alle jungen Künstler, die mit ihm in Berührung kommen, stärker wäre oder den Eindruck tieferer Sympathie hinterließe.

Es ist nicht meine Absicht, hier die glorreiche Geschichte von Joachims Laufbahn zu wiederholen: seine führende Rolle beim Aufbau der heute fast allgemein verbreiteten öffentlichen Vertrautheit mit der klassischen Kammermusik, auch der Schumanns und Brahms'; die bemerkenswerte Geschichte seiner frühen Beziehungen zu Liszt und Wagner in Weimar, so ausführlich in Herr Mosers jüngst erschienener Joachim-Biographie dargestellt und so völlig anders als die groben Missverständnisse des typischen Anti-Wagnerianers; oder gar das Verzeichnis der berühmten Schüler, die bezeugen, dass Joachims Liebesmühen an der Hochschule nicht vergeblich sind. Über Joachim den Komponisten habe ich jedoch einiges zu sagen, zumal er in dieser Eigenschaft nur höchst spärliche Anerkennung gefunden hat; vielleicht vor allem deshalb, weil seine Werke ebenso selten wie schön sind – Musik wird nicht, wie Edelsteine, im Verhältnis zu ihrer Seltenheit gerühmt. Drei Konzerte, fünf Orchesterouvertüren (von denen zwei noch unveröffentlicht sind, während die exquisit humorvolle und phantastische Overtüre zu einer Komödie von Gozzi, obgleich 1856 komponiert, eben erst erschienen ist); dazu ein ziemlich umfangreicher Band kleinerer Stücke, wie die gehaltvollen und nachdenklichen Variationen für Bratsche und das spätere Variationswerk für Violine und Orchester sowie mehrere Gruppen lyrischer Stücke – das ist ein *Œuvre*, das eher der abgelenkten Aufmerksamkeit der Gegenwart zu entgehen droht, als derjenigen Nachwelt, die unsere Kunst nach ihrer Organisation beurteilen wird und weniger nach ihren Tendenzen. Vielleicht dürfen wir

auf eine unmittelbare Anerkennung der Schönheit der neu veröffentlichten Ouvertüre zu einer Komödie von Gozzi hoffen; denn ihr Humor und ihre Leichtigkeit sind selbst für die wärmsten Bewunderer von Joachims Kompositionen eine neue Offenbarung, während sie an formaler Vollendung keiner seiner Arbeiten nachsteht.

Wenden wir uns aber für einen Augenblick der Frage zu, welche Haltung das Publikum einnimmt, für das Joachim als Interpret so populär ist. Es ist abwegig anzunehmen, das Publikum könne die größte Instrumentalmusik vollständig verstehen; dass es in den Werken der großen Klassiker nicht vieles gäbe, das ihm zumindest so rätselhaft erscheint, dass es einer groben oder einseitigen Deutung den Vorzug geben würde vor einer so vollständigen Verwirklichung der Absicht des Komponisten, wie Joachim sie erreicht. Zum Glück ist der typische Vertreter des intelligenten Publikums nicht der nervöse und reizbare Kulturmensch, der sich beständig damit quält, dass er den ganzen Sinn eines großen Kunstwerks nicht erfasst. Der ungeschulte, aber vernünftige Musikliebhaber, der das Beste des Konzertpublikums repräsentiert, hat nie angenommen, dass er dazu imstande sei. Er verlangt nur, dass er im Großen und Ganzen seine Musik genießen kann, und sofern sie ihm nicht ganz ungewohnt ist, vermag er im Allgemeinen einen guten Teil davon fast ebenso verständig wie ein ausgebildeter Musiker zu genießen – und oft weit leidenschaftlicher, da er weniger Gefahr läuft, sich an jene künstlerischen Mittel zu gewöhnen, die in großer Kunst intensive Empfindung bedeuten, in gewöhnlicher Arbeit aber bloße technische Zweckmäßigkeit. Gewiss versäumt der gewöhnliche unkundige Hörer manches, was zugleich groß und neu für ihn ist; sonst wäre Bach von Beginn an als zutiefst empfindsamer und volksnaher Komponist erkannt worden. Andererseits kann selbst ein intelligenter Mensch, ohne die Erfahrung ständiger Begegnung mit der besten Musik, leicht dazu verführt werden, gründlich schlechte Werke zu bewundern: tatsächlich ist es ein Gemeinplatz pessimistischer Kritiker, darauf hinzuweisen, dass jenes Publikum, das einen großen Saal füllt, um Joachim zu hören, bei ein und demselben Konzert schon Lieder bejubelt hat, deren Charakter völlig jenseits jeder Kritik liegt. Doch wir überschätzen häufig die Bedeutung solcher Dinge. Das Publikum erhebt nicht den Anspruch, zuverlässig zwischen Gut und Schlecht unterscheiden zu können; es nimmt lediglich beträchtliche Mühe auf sich, um das zu genießen, was ihm zugänglich ist, und ist darin weit energischer und geradliniger als viele derer, die seinen Geschmack bessern möchten. Und wenn es oft zeigt, dass es manches bloß deshalb genießt, weil es ihm verborgen bleibt, wie durch und durch falsch es ist, so beweist das doch keineswegs, dass sein Genuss großer Kunst unecht ist. Gewiss ist es traurig, einem falschen Gefühl aufzusitzen; aber es ist gewiss gut, von echter Begeisterung ergriffen zu werden, und dass das Publikum so ergriffen werden kann, ohne dass die geringste Zugeständnis an seine Unwissenheit oder seine Sentimentalität gemacht wird, bekundet Joachims gesamte Laufbahn in triumphaler Weise. Seit der Zeit Händels hat wahrscheinlich kein Musiker, der sich ausschließlich dem ernstesten Werk seiner Kunst widmet, eine ununterbrochene Popularität erzielt, die nach mehr als sechzig Jahren noch immer zu neuen Triumphen anwächst, welche das Erstaunen vieler erregen, deren Interesse an Musik zu jung ist, als dass sie sich klar machten, welchen ungeheuren Einfluss er immer auf

seine Zeitgenossen und Jünger ausübt hat oder dächten, dass vieles, was heute als ganz neu und sogar anti-akademisch gilt, seine Lebenskraft jener Tradition verdankt, die er begründet hat. Ein Publikum, das so gut gelernt hat, die Größe eines solchen Lebens zu erkennen und zu bezeugen, verdient gewiss Vergebung für manche vorübergehende Geschmacksverirrung. Wichtiger ist es, gute Kunst zu lieben, als nie von schlechter getäuscht zu werden. Angesichts von Joachims allgemeiner Popularität sind die hin und wieder erhobenen Vorwürfe einer „kalten Geistigkeit“, mit denen ihn diejenigen treffen, deren Ideal von Kunst „die größtmögliche Verblüffung der größtmöglichen Zahl“ ist, nicht nur Kennzeichen zweitklassiger Kritik, sondern Verleumdungen des Publikums. Wenn es eine Sache gibt, in der das Publikum auf die Dauer fast unfehlbar ist, dann in der Fähigkeit, den Mangel an Wärme in einem Werk zu entdecken, das mit dem Anspruch auf Ernst und Solidität auftritt. Kein Angriff auf das Gefühl des Publikums ist zu roh (wie Stevenson über „Home, sweet Home!“ gesagt hat), mit anderen Worten, kein Gefühl ist zu falsch, um populären Erfolg zu haben; aber andererseits ist keine apathische Solidität so beeindruckend, dass sie ein Publikum fesseln könnte, das den Verdacht hegt, sie habe den Künstler selbst nicht interessiert. In der Tat ist das Publikum empfindlich bis zur Strenge gegenüber dem Unterschied zwischen Dingen, die als unmittelbarer Ausdruck intimer Kenntnis und Liebe zur Sache getan werden, und genau denselben Dingen, wenn sie bloß deshalb geschehen, „weil man es so macht“. Andererseits verfällt es nicht leicht dem Fehler zu verlangen, kein zweiter Künstler dürfe die gleiche „Auffassung“ eines Werkes vertreten. Wenn ein vernünftiger Mann ohne musikalische Schulung sich überhaupt die Mühe macht, über „Interpretationen“ nachzudenken, so ist der Gedanke, eine Auffassung sei um so schlechter, je häufiger sie großen Künstlern verschiedener Generationen gekommen ist, das letzte, was ihm in den Sinn kommt. Es gibt keinen Grund, weshalb Schüler nicht zu großen Künstlern werden sollten, nur weil sie alles, was sie über die Interpretation großer Musik wissen, von einem Mann wie Joachim gelernt haben; was die Kunst braucht, und was das Publikum klugerweise fordert, ist vielmehr, dass sie so spielen, weil sie so verstehen und empfinden. Daraus folgt nicht zwingend, dass das Publikum eine solche Leistung immer angemessen würdigen wird; gewiss aber ist, dass dort, wo der Künstler nicht auf diese Weise Kenntnis und Empfindung seines Meisters zu der seinen gemacht hat, das Publikum sich nicht darüber täuschen lässt. Selbst der bloße Virtuose muss ein gewisses Vergnügen an seiner eigenen Virtuosität haben, sonst wird das Publikum keines empfinden. Und wahrscheinlich ist es reine Zartheit des Gewissens, die die allgemeine Popularität falscher Gefühle hervorruft; niemand fühlt sich wohl dabei, eine Gefühlsregung zu verweigern, wenn sie in einer Weise beansprucht wird, die er nicht zu widerlegen vermag, und gerade dies ist die Lage des unkundigen Hörers gegenüber sentimentaler Musik.

Es ist vieles geschrieben worden zu Lob und Erläuterung von Joachims Spiel und dem seines Quartetts; und von den meisten Gesichtspunkten aus ist dies sowohl in England wie im Ausland so gut und so jüngst geschehen, dass weiteres Reden hier überflüssig wäre. Ein Gesichtspunkt ist jedoch etwas vernachlässigt worden. Mir ist nicht bekannt, dass Joachims Spiel

ausdrücklich als das Spiel eines Komponisten betrachtet worden wäre; und so beabsichtige ich, den Rest dieser Skizze einigen Bemerkungen über sein umfangreichstes und bekanntestes Werk, das Ungarische Konzert, zu widmen, um gewisse Parallelen zwischen ihm und seinem Spiel zu ziehen und damit zu zeigen, wie seine Sympathie mit den großen Komponisten aus einem Anteil an deren schöpferischer Erfahrung erwachsen ist.

Das Konzert ist von ungeheurem Umfang; der erste und der letzte Satz sind, wenn ich nicht irre, die längsten existierenden Beispiele eines gut gebauten klassischen Konzertsatzes. Und dass die Form von klassischer Vollkommenheit ist, kann niemand bestreiten, der das Werk sorgfältig studiert hat; in der Tat sind der Fluss so zwingend und natürlich und die Gegensätze so schlüssig, dass die Länge des Werkes dem aufmerksamen Hörer ganz unbemerkt bleibt und wohl niemals entdeckt würde, wenn nicht die Notwendigkeit bestünde, die Teile von Konzertprogrammen gelegentlich zu messen. Man könnte sich vorstellen, dass ein Komponist, der eine derart kolossale Meisterschaft der Form zeigt, darauf bedacht wäre, dass sein Spiel klassischer Musik die Proportionen all dessen, was er spielt, klar hervortreten lässt, und dass er niemals daran dächte, „die Schönheit“ dieser oder jener Stelle dadurch „herauszuholen“, dass er sie so langsam spielt, als gehörte sie einem ganz anderen Satz an als dem, in dem sie steht. Dies ist in der Tat ein verführerischer Abkürzungsweg zu eindrucksvoller Wirkung; tatsächlich haben viele hervorragende Künstler weder Mühe noch Überlegung gescheut bei dem Versuch, immer neue Stellen in der klassischen Musik zu finden, die sich der Öffentlichkeit auf diese Weise „enthüllen“ lassen; und zu allen Zeiten hat es eine klar umrissene Schule der Kritik gegeben, die eine solche Methode als den wahren Weg künstlerischen Fortschritts ansieht. Man muss sogar offen bekennen, dass die höhere Kritik ihre eigene Sache ruiniert, wenn sie solche Künstler der falschen Empfindung oder Vulgarität bezichtigt oder ihnen etwas Erheblicheres vorwirft als das Unvermögen, zu erkennen, wie sehr die Größe der Kunst in Proportion und Gestaltung liegt. Ein Formgefühl wie dasjenige, das im Ungarischen Konzert zutage tritt, ist fast das seltenste, was es in der Kunst gibt, und ungleich die höchste aller technischen Fähigkeiten. Wäre Joachim nicht imstande gewesen, ein Werk zu komponieren, das würdig ist, unter den großen klassischen Konzerten seinen Platz einzunehmen, so hätte er als Spieler nicht jene große Interpretations-Tradition begründen können, die dafür gesorgt hat, dass die letzten Quartette Beethovens im Ganzen vom musikalischen Publikum besser verstanden werden als Shakespeare vom durchschnittlichen Leser. Ist diese Tradition einmal begründet, so kann sie auf edle Weise von Spielern fortgeführt werden, die keinen Gedanken an Komposition verschwenden; doch zu einer solchen Erneuerung bedarf es eines im Kern schöpferischen Geistes. Kein Grad an Erforschung von Punkt zu Punkt, keine liebevolle Sorgfalt bei der Ausgestaltung jeder einzelnen Phrase, keine Genialität für Breite und Würde musikalischer Deklamation würde jemals genügt haben, um diese Werke, die in ihren Einzelheiten unergründlich sind, als Ganzes groß und durchsichtig verständlich zu machen. Und sofern das Ganze nicht erfasst ist, bleiben die Einzelheiten unentdeckt.

Natürlich ist diese große Qualität der Form vom Publikum weder in Kompositionen noch in Aufführungen unmittelbar wahrnehmbar. Sie ist Ursache, nicht Wirkung, und durch bloße Nachahmung schlechterdings nicht zu erreichen. Auch ist Schulwissen über die allgemeinen Fakten klassischer Formen dem wahren Erfassen musikalischer Organisation, sei es in der Aufführung, sei es in der Komposition, nicht gleichzusetzen; denn diese allgemeinen Fakten sind, gerade insofern sie allgemein sind, für kein einziges klassisches Werk genau zutreffend. Sie sind nicht jene Prinzipien, die klassische Musik zu dem machen, was sie ist; sie sind Durchschnittserscheinungen, die uns erlauben, Kunstformen zu definieren und zu klassifizieren. Und jene Art von Spiel, die die Musik „stückweise zerlegt“, die eine Fuge so behandelt, als sei nichts als das Fugenthema für das Publikum hörens wert, die jede besonders schöne Wendung lauter und langsamer spielt als ihr Umfeld, – ein solches Spiel ist von Joachims Interpretationsweise ebenso weit entfernt wie die Form eines schlecht bestandenen Examensstücks von der des Ungarischen Konzerts.

Nichts an Joachims Form ist schulmäßig oder unorganisch; vielleicht gewinnt man im ersten Satz vorübergehend den Eindruck einer eher vorsichtigen Symmetrie der Rhythmik, so wie im ersten Satz von Beethovens Konzert in c-Moll, einem Werk, das in formaler *Technik* und Proportionen bemerkenswert eng mit Joachims Konzert verwandt ist und es wohl weit stärker geprägt hat, als die gänzliche Abwesenheit äußerlicher Ähnlichkeiten in Stil und Thema vermuten ließe. Doch wie Beethovens c-Moll-Konzert zeigt auch das Ungarische Konzert bald, dass es nicht aus einem Stoff gemacht ist, der sich in eine bloß akademische Form gießen ließe. Zwar ist in beiden Werken die einleitende *Tutti*-Passage mit ihrer bedächtigen Überleitung vom ersten zum zweiten Thema eher dem Beginn einer Symphonie vergleichbar als dem, was Beethoven oder Brahms in den *Tuttis* ihrer späteren Konzerte zugelassen hätten; aber die Behandlung des Soloinstruments, sein Verhältnis zum Orchester und die Gruppierung und Ausarbeitung der Themen sind in beiden Werken von höchster Reife und Organisation und gewiss ebenso sicher das Werk eines großen Komponisten in Joachims Fall wie in Beethovens. Schon der Beginn des ersten Soloeinsatzes bei Joachim, wo die Violine vom gewichtigen ersten Thema übergeht zu einem Hinweis auf die zarte Fortsetzung des zweiten Gedankens – eine Wendung, die zuvor im Dur von der Oboe in ihrem schmerzlichen oberen Register vorgetragen wurde und nun im Moll auf der ersten G-Saite der Violine erklingt –, ist genau jene Freiheit der Form, die nur einem wahren Ton-Dichter möglich ist. Klassische Musik ist voll von solchen Dingen; die gewöhnliche Formanalyse kann sie nicht erklären, denn, wie wir gesehen haben, richtet sie ihr Augenmerk auf Durchschnitte, nicht auf organische Prinzipien; und solche Stellen besitzen keinerlei äußerliche Besonderheit, die den Ungeübten auf ihren Sinn aufmerksam machen würde. Wenn vieles dieser Art in der klassischen Musik heute zu allgemeinem Wissen geworden ist, wenn wir solche Züge hier überhaupt hervorheben können, dann verdanken wir dies hauptsächlich der Tatsache, dass der einflussreichste Musikinterpret der Neuzeit den Sinn solcher Feinheiten enthüllen kann, weil er sie in eigenem schöpferischem Schaffen erlebt hat.

Alles, was hier zur Form des Ungarischen Konzerts und zu ihrer Analogie mit der architektonischen Qualität von Joachims Spiel gesagt worden ist, ließe sich in anderer Wendung auch von den Detailspekten des Werkes behaupten. Die Partitur ist so reich an Einzelheiten, dass sie sich kaum lesen lässt; nicht, weil sie etwas verblüffend „Modernes“ enthielte – wer darin die „neueste Errungenschaft moderner Orchesterkunst“ sucht, wird enttäuscht sein. Zum einen wurde sie binnen zweier Jahre nach Schumanns Tod geschrieben, achtzehn Jahre vor der Erscheinung von Brahms' erster Symphonie und zwanzig Jahre, bevor Dvořák zu sich selbst fand (nicht zuletzt durch das gemeinsame Eintreten von Brahms und Joachim). Der einzige moderne Einfluss, der auf ein Werk in so klassischer Form zur Zeit des Konzerts hätte wirken können, lag in Brahms, dem das Werk tatsächlich gewidmet ist. Doch damals war Brahms vierundzwanzig und Joachim sechsundzwanzig; und die Entstehung des Anfangs von Brahms' B-Dur-Sextett und vieler Züge in seinem ersten Klavierkonzert bezeugt, dass die Einwirkung auf beiden Seiten ungefähr gleich stark war. Freilich sind derartige historisch-biographische Fragen hier nebensächlich. Joachim ist, als Komponist wie als Spieler, ein Unsterblicher, dessen Werk so wahrhaft auf alle Zeiten zielt, dass es sich nicht in Kategorien einer Gegenwart oder irgendeiner Epoche messen lässt. Dem einen oder anderen, der sein Vertrauen ganz auf symphonische Dichtungen setzt, mag das Ungarische Konzert beinahe so veraltet erscheinen, wie Bachs Arien und Rezitative den meisten Musikern der fünfziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts ungefähr ein Jahrhundert nach Bachs Tod erschienen; doch es kommt immer eine Zeit, wenn auch Jahrhunderte später, in der man erkennt, dass alle „Effekte“ in der Kunst ebenso sehr Ursachen haben müssen wie die Dinge in Logik und Natur; und dass jenes Werk, dessen Wirkungen aus ausreichenden und tief verwurzelten Ursachen hervorgehen, mehr Lebenskraft besitzt als jenes, das lediglich von glänzenden Anspielungen auf die neuesten künstlerischen Entdeckungen seiner Tage lebt.

Wenn die Zeit gekommen ist für das Urteil der Geschichte über die Instrumentalmusik der letzten sechzig Jahre, wird Joachim weiterhin als reinigender und erhebender Einfluss von einer Macht und Reichweite gelten, die in der Geschichte der reproduzierenden Kunst ihresgleichen sucht; doch kann ich nicht glauben, dass Historiker diese Wirkung ausschließlich dem Geiger zuschreiben werden. Sie werden in jenem ungeheuren Reichtum wohlgefüger Einzelheiten, der die Partitur des Ungarischen Konzerts erfüllt, vielmehr jene Vollständigkeit und Gerechtigkeit erkennen, die wir aus seinem Spiel so gut kennen. Wenn sie die Kunst bewundern, mit der die Solovioline die dichteste Orchesterführung leicht und mühelos durchdringt, werden sie vielleicht besser als wir begreifen, welch wahrer Gleichgewichtssinn und welche Perfektion des Ensemble-Spiels das Joachim-Quartett auf so schlichte Weise offenbart, indem es alle wesentlichen Punkte hervorhebt, ohne die Begleitung zu einem dumpfen, zerrissenen Gemurmel herabzusetzen. Wenn sie den wunderbaren Ausbruch reich verzierter Figuration betrachten, der die Wiederkehr des Themas des langsamen Satzes begleitet, oder die Freiheit und Subtilität seiner Coda, werden sie hören, was es in Joachims Spiel war, das uns die eigentliche Tiefe des Ausdrucks in Bachs kunstvoll verzierten Melodien erschlossen hat, die

unsere Väter so antiquiert und rokoko fanden. Und sie werden Joachims Geigenspiel gehört haben wollen, wie wir Bach an seiner Orgel zu hören wünschen: nicht aus Neugier, um eine alte Notiz technischer Virtuosität zu überprüfen, sondern aus dem Verlangen, die nicht aufgezeichneten Erscheinungsformen eines schöpferischen Geistes wiederzugewinnen.

DONALD FRANCIS TOVEY.

<https://josephjoachim.com/2019/03/05/donald-francis-tovey-joseph-joachim-maker-of-music/>

The logo for Regent & Nott Musicology features the company name in a dark blue serif font. A thin horizontal line is positioned below the name, with a small decorative flourish in the center. Below the line, the word "MUSICOLOGY" is written in a smaller, dark blue, all-caps sans-serif font.

Regent & Nott
MUSICOLOGY