

Nr. 9169. Wien, Dienstag, den 4. März 1890

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse  
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

4. März 1890

## 1 Concerte.

Ed. H. Ein wahres Buß- und Fastenprogramm das des letzten Gesellschaftsconcertes! Zu Anfang heißt uns den Mendelssohn Gott der Juden anflehen um Segen für das Haus Israel und das Haus Aaron, dann zerschmettern uns in „Brahms' Parzenlied“ die grausamen Götter der Heiden, zuletzt wird uns in Motette Bach's „Komm' Jesu, komm'“ das protestantische Lieblingsthema, das Vergnügen am Sterben, eingeprägt und die Sehnsucht, aus dieser Sündenwelt so bald als möglich fortzukommen. Nach diesen drei unmittelbar auf einander folgenden Chorwerken waren die Gemüther der Zuhörer so erweicht und zerschlagen, daß Einige auf der Stelle beichten gehen wollten, Andere wieder nach irgend einem Begräbniß ausspähten, dem sie als Leidtragende auf den Kirchhof folgen könnten. Jedes dieser drei Meisterwerke für sich würde man andächtig und dankbar aufgenommen haben, ihre ununterbrochene Reihenfolge brachte aber eine solche Summe niederdrückender Empfindungen zuwege, daß uns gar fromm und elend zu Muth wurde. Für den Concertsaal heißt es nicht blos: die rechten Werke finden, sondern auch ihnen den rechten Platz bereiten. Mendelssohn's 115. Psalm war seltsamerweise in Wien zuvor aufgeführt. Zwischen einem kräftigen, lebhaft figurirten Eingangsschor und einem mächtigen Schlußchor, welcher das erste Thema in veränderter Tactart wieder aufnimmt, hören wir ein Duett und ein Arioso für Bariton — wohlklingende, doch etwas weichliche Gesänge. An musikalischer Kunst steht dieser Psalm hinter den übrigen des Meisters kaum zurück, wol aber an Originalität und Frische der Farben. Die so oft gehörten Mendelssohn'schen Melodien- und Harmoniefolgen klingen heute den Hörern schon allzu bekannt, auch erweckt der Text nicht so lebhaft Theilnahme, wie die übrigen von Mendelssohn componirten Psalmen. So ließ denn das Stück im Ganzen kühl, und nur das von Herrn mit klangvoller Stimme vor Grienauer getragene Es-dur-Arioso fand stärkeren Anklang. Brahms' „Gesang der Parzen“ bewundern wir als ein Kunstwerk von großartiger Conception und einschneidender Gewalt des Ausdrucks. Vollkommen verständlich wird es einem größeren Publicum selten, geschweige denn sympathisch. Das Gedicht will in Musik nicht rein aufgehen und blickt uns, aus dem Goethe'schen Drama herausgerissen, mit den räthselhaft drohenden Augen einer Sphinx an. zweichörige Bach's Motette „Komm' Jesu, komm'“ (mit dem Choral am Ende) bietet dem Musiker ein unerschöpfliches Studium und den von keiner Begleitung unterstützten Sängern eine dreifache Feuerprobe für die reine Intonation, den präzisen Einsatz und die Kehlenfertigkeit. Ganz anders als im Concertsaal müßte die Motette in der Kirche wirken, wo eine zerknirschte Gemeinde in dem wonnervollen Gedanken an ein baldiges Ableben übereinstimmt. Als Gegensatz zu dem vielgetadelten „Leben und Lebenlassen“ unserer katholischen Componisten könnte man über Bach's Kirchenmusiken das Motto setzen: Sterben und Sterbenlassen. Die Motette „Komm' Jesu“ gehört zu den bewundernswürdigsten Meisterstücken harmonischer und contra-

punktischer Kunst. Eine glücklichere Wahl wäre jedoch Bach's Kirchencantate „Du wahrer Gott und David's“ gewesen, jene herrliche, jedes Gemüth ergreifende Sohn Tondichtung, welche wir in Wiennur in der sehr ungenügenden Production eines andern Vereins kennen gelernt haben. „Beethoven's Ruinen von Athen“ beschlossen das Concert. Dieses Gelegenheits-Festspiel enthält bekanntlich zwei herrliche Nummern: den Derwisch-Chor und den Festmarsch; wir hören sie lieber allein, als in minderwerthiger Nachbarschaft und als Bestandtheile eines Ganzen, das uns ja stofflich kaum mehr interessiren kann.

Das Quartetthat uns in seiner letzten Pro Roséduction mit einer ganz merkwürdigen Novität überrascht: einer alten Composition von, die doch ganz und Brahms gar eine neue geworden. Ich meine das Claviertrioop. 8, das den Componisten nun an die dreißig Jahre lang wie ein boshafter Kobold verfolgte, ihm zuraunend: Lieber Papa, du hättest was Besseres aus mir machen können! Das Publicum war niemals so schlecht darauf zu sprechen, wie Brahms selbst; es hat das Triobei der ersten Aufführung durch (Door 1870) außerordentlich warm aufgenommen. „Brahms,“ so schrieb ich nach jener Premiere, „hat seither sein Talent geklärt, seine Kunst verfeinert, vielleicht urtheilt er jetzt selbst strenge über dieses Product unausgereifter Künstlerschaft — es bleibt trotzdem ein lebensvolles, durch und durch poetisches Tonwerk.“ Es steckte eben Jugend darin, und Jugend ist ein schönes Ding. Nun hat Brahms, den Inspirationen seiner Jünglingszeit liebevoll anhängend und doch gleichzeitig geärgert von deren technischen Mängeln, das Triomit Beibehalt der Themen so vollständig umgearbeitet, daß es als ein einheitliches neues Werk dasteht. Auch das schärfste Auge wird keine Spur von Flickarbeit daran bemerken. Nachdem der erste Satz sein leuchtendes Hauptthema hingestellt, bringt er ein ganz neues Seitenthema, breitet sich in großartiger Durchführung aus und nimmt erst in den allerletzten Tacten den Rückweg zum Original. Das Fugato, von dem ich damals sagte, es wirke wie ein lateinisches Schulcitat in einem Liebesgedicht, ist verschwunden, und manche leere Stelle dazu. Am wenigsten Veränderung hat das Scherzo erfahren, dessen einheitlicher knapper Bau einer Nachhilfe nicht bedurfte. Doch auch hier überrascht uns ein neuer Schluß von glänzenderer Wirkung. Vom Adagio sind nur die ersten Tacte geblieben, nichts weiter. Das ursprüngliche zweite Thema, das an Schubert's „Am“ erinnerte, hat einem andern Motiv Platz gemacht; Meere kein Allegro unterbricht mehr den edlen Fluß dieses Satzes, der nun ebenso weihevoll schließt, als er angefangen. Das Finale hat ein ganz neues, energisches Seitenthema in D-dur erhalten, von dessen Eintritt alles Folgende neu erfunden ist bis zum Schluß. Wie viel Feuer und Leidenschaft braust jetzt in diesem Finale! Von den kleinen Details, die Brahms geändert oder zugefügt hat, kann hier nicht erzählt werden; sie sind für den Musiker kaum minder interessant, als die Neubildungen im Großen. Junge Componisten mögen eine Vergleichung des Original-Trios op. 8 mit der neuen Redaction nicht versäumen. Man lernt daraus, wie ein Meister niemals aufhört, zu lernen. Das Trio hat außerordentlichen Beifall gefunden. Brahms, der den Clavierpart entzückend spielte, wurde bei seinem Erscheinen stürmisch begrüßt. Noch sei die treffliche Aufführung von Mendelssohn's Octetterwähnt, worin der Rosé'sche Quartettverein mit dem'schen Kreuzinger zusammenwirkte. Wie haben wir uns wieder an diesem jugendfrischen, dabei so klaren und formvollendeten Werk erfreut, dessen erster Satz mit seinem weitausgreifenden prächtigen Thema zu Mendelssohn's genialsten Eingebungen gehört. Und dashat ein Zwanzigjähriger gemacht! Das 'sche Quartett darf den Abend zu seinen erfolgreichsten Rosé zählen. Es folgt nur einem allgemein geäußerten Wunsche, indem es noch eine Extra-Production für den 20. März ankündigt, in welcher nur Beethoven'sche Compositionen, darunter das unverwüstliche Septett, zur Aufführung kommen.

Das sechste Philharmonische Concert brachte uns eine Wiederholung von Brahms' C-moll-Symphonie, dieser großartigen, von tragischer Leidenschaft erglühenden Ton-

dichtung, deren mächtige Wirkung nur durch ihre Länge, insbesondere der Coda des letzten Satzes abgeschwächt wird. Außerdem erschien als Novität ein „Variirtes Originalthema“ von Johann. Das Originalthema ist so dürftig, Hager daß die Variationen, um dafür zu entschädigen, ganz außerordentlich interessant sein müßten. Sie sind es aber gar nicht. Große Wirkung machte hingegen eine zweite Novität, symphonische Dichtung „Sme’stana“. So nennt sie Vltava der Anschlagzettel. Ich hatte geglaubt, daß wir in Wien noch Deutschsprechen und hier Niemand verpflichtet sei, zu wissen, daß „Vltava“ die bedeutet. Wahrscheinlich war Hof Moldaupapellmeister gleich vielen seiner Zuhörer der Mei Richternung, „Vltava“ sei der Name irgend eines unbekannten großen Helden czechischer Nation. Die erste Schuld trifft den Musikverleger, der auf der Partitur zwar den Gesamttitel und sogar alle Vortragsbezeichnungen in deutscher Uebersetzung beifügt, nur die für das Verständniß entscheidende Aufschrift „Vltava“ nicht. Und doch wollen die Czechen Smetana’s Werke auch in ganz Deutschland verbreitet wissen. Warum also auf dem Titelblatte den Namen „Moldau“ verschweigen, den ebenso viele Millionen Menschen kennen, als etwa Hunderte das Wort „Vltava“. Mit solchen „patriotischen“ Kindereien haben czechische Verleger ihren Musik-Heroen schon mehr, als sie glauben, geschadet. Die Composition selbst ist das Werk Das von den Philharmonikern gespielte Stück ist die zweite von sechs Symphonischen Dichtungen, welche unter dem Ge Smetanasammtitel „“ veröffentlicht hat. Ihre Auf Mein Vaterlandschriften lauten: 1. Wyschehrad. 2. Die Moldau. 3. Scharka (Name der Amazonen-Führerin und eines Thales bei Prag). 4. Aus Böhmens. 5. Flur und Hain Tabor 6. Blanik. eines echten und glänzenden Talentes. In erster Linie Naturschilderung, gehört sie zu jenen Programm-Musiken, welche im Grunde keiner gedruckten Gebrauchsanweisung bedürfen und nirgends über die Grenzen des musikalisch Verständlichen oder Zulässigen hinausgehen. Von Symphonischen Liszt’s Dichtungen angeregt und beeinflusst, ist Smetana’s „Moldau“ doch viel einheitlicher gedacht und natürlicher entwickelt. Ein Hauptgedanke, Eine Grundstimmung, beinahe Eine Begleitungsfigur beherrscht das ganze Stück. Der Anfang ist reizend. Wir stehen am Ursprung der Moldau, die im Böhmerwaldaus zwei Quellen entspringt. Eine einzelne Flöte meldet sich mit einer raschen, schüchternen Wellenfigur; versprengte Pizzicato-Töne der Geige und Harfe blitzen wie Sonnenstrahlen darein. Das Wässerchen schwillt an: zwei Flöten bringen das Wellenmotiv in Sexten, die Clarinetten in Terzen, endlich nimmt auch das Streichquartett es auf. Auf dieser gleichmäßig auf- und niederwogenden Begleitung erhebt sich in den Holzbläsern das eigentliche Thema, eine volkstümliche, ruhige Liedweise in E-moll. Da ertönen Waldhörner; eine Jagd zieht vorüber; während die Wellenbegleitung unter glitzernden Triangelklängen ruhig weiterfluthet. Allmähig verhallen die Hörner, die Jagd entfernt sich; ihr folgt, zwischen Marsch und Polka schwebend, eine ländliche Hochzeitsmusik. Nach dem Verschwinden der Bauernhochzeit taucht die wogende Begleitungsfigur wieder auf, diesmal bloß in den Flöten und Clarinetten. Die Geigen, mit Sordinen, führen dazu eine sanfte, getragene Melodie, deren Abschnitte kurze Harfen-Arpeggien markieren. „Mondschein, Nymphenreigen“ heißt es in der Partitur — ein gleichmäßig die Malerei wie die Poesie streifender Vorwurf, der hier mit echt musikalischen Mitteln reizend ausgeführt ist. Allmähig beschleunigt sich der Wogentanz, immer lauter und wilder schäumen die Wässer: wir sind in die „St. Johannis-Stromschnellen“ gerathen. Das ganze Orchester mit Becken und großer Trommel geräth in Aufruhr und vollführt ein patriotisch übertreibendes Getöse, das den Moldau-Wirbel für einen zweiten Niagara fallausgeben möchte. Durch die Stromschnellen gelangen wir in die breiteste Strömung des Moldauefflusses, der nun majestätisch am Fuße des Wyschehradda hinfließt. Das erste Thema ertönt nun in hellem E-dur, die Begleitungsfigur wird ruhiger, mächtiger, und das Ganze schließt in stolzer, vielleicht nur zu lärmender Pracht. Smetana’s „Moldau“ wurde von den Philharmonikern mit vollendeter Virtuosität gespielt und vom Publicum überaus günstig aufgenommen. Es ist ein schön gedachtes,

einheitlich und doch ohne Monotonie durchgeführtes Stück, das ein originelles Talent und in der Instrumentirung einen der eminentesten Schüler Liszt's und Berlioz' verräth. Auf einen tiefen musikalischen Ideengehalt, auf polyphone und contrapunktische Kunst in Verarbeitung der Motive macht es keinen Anspruch; es wirkt durch liedmäßige (nicht „unendliche“) Melodie, durch klare, symmetrische Form und reizvollen Klang. Als Naturschilderung hat Smetana's „Moldau“ den Vorzug, der Phantasie nur ganz typische Bilder vorzuzaubern, die keines detaillirten Programms bedürfen und den Componisten nirgends zu geschmackloser Grenzüberschreitung nöthigen.

Friedrich Smetana ist 1824 in Leitomischl geboren. Er leitete anfangs eine Musikschule in Prag, folgte dann einem Ruf nach Gothenburg in Schweden als Musikdirector, kehrte nach zehn Jahren in seine Heimat zurück und übernahm daselbst 1866 die Capellmeisterstelle am czechischen National-Theater. Er hatte das Unglück, die letzten zehn Jahre seines Lebens in vollständiger Taubheit zu verbringen und schließlich in Wahnsinn zu verfallen. Smetana ist 1884 im Prager Irrenhause gestorben. Näheres über seine Werke und die aller übrigen großen und kleinen Sterne des Prager Musikhimmels erfahren wir aus einer bei Urbanek in Prag erschienenen Broschüre: „Ein Vierteljahrhundert böhmischer.“ Verfasser derselben ist der geschätzte Musik-Prager Musik-Kritiker Emanuel. Nachdem derselbe Chvala mit liebenswürdiger Aufrichtigkeit selbst gesteht, daß „unter dem Eindruck der frischen Thaten ein oder das andere Ergebniß überschätzt werden konnte“, so erscheint es rathsam, Chvala's enthusiastische Urtheile wie den Part einer S-Clarinete, nämlich um einen ganzen Ton tiefer, zu lesen. Chvala datirt die böhmische Musik erst „von dem raschen Aufblühen des nationalen Geistes nach dem Erscheinen des October-Diploms“. Nach dieser, aber auch nur dieser Zeitrechnung darf er allerdings Smetana den „ersten böhen Tonkünstler und Begründer der böhmischen Musik“ nennen. Ein Bewunderer von Smetana's Symphonischen Dichtungen, stellt Chvala doch zuhöchst dessen Opern und bezeichnet überhaupt die dramatische Musik als dasjenige Gebiet, in welchem seine Landsleute „auf der Höhe der zeitgenössischen Kunst“ stehen. Meinestheils finde ich die besten Erzeugnisse der czechischen Musik weit mehr in der Instrumental-Musik, als in der Oper. Allerdings verrathen zwei kleinere komische Opern aus Smetana's früherer Zeit — „Der Kuß“ und „Die verkaufte Braut“ — ein echtes, melodiöses und charakteristisches Talent, das sich glücklich mit dem Geist der Volksweisen befruchtet hat. In diesen Singspielen war Smetana noch naiv, melodiös und national. Sie entzücken heute noch die czechische Bevölkerung Prags. Auf fremden Bühnen dürften sie aber ebenso wenig heimisch werden, als in ähnlichem Styl gehaltene Dvořák's komische Singspiele „Der Bauer als Schelm“ und „Dick“. Später hat sich Smetana als Operncomponist Richard Wagnernachgestrebt. In seiner großen tragischen Oper „Libussa“ (die ich in Prag gehört) vermißte ich die frühere Naivetät und Natürlichkeit Smetana's und fand ihn, seiner besten Eigenart beraubt, als Adepten des spät wagnerischen Styls. Die gerühmten dramatischen und declamatorischen Feinheiten in der „Libussa“ vermag natürlich nur ein genauer Kenner des czechischen Idioms zu würdigen; rein musikalisch machte mir die Oper, wie alle Wagner-Nachbildungen, den Eindruck des Ungesunden, Ergrübelten und peinlich Ermüdenden. Sie reicht, meines Erachtens, an Smetana's „Moldau“, an sein Streichquartett und seine „Lustspiel-Ouvertüre“ ebensowenig heran, als Dvořák's große Opern „Dmitri“ und „Jakobin“, an dessen Orchester- und Kammer-Compositionen. Aus Smetana und Dvořák können unsere Philharmoniker noch manches sehr wirksame und interessante Stück für ihr Repertoire gewinnen. In Bezug auf die Titel wünschen wir dann nicht schlechter behandelt zu sein, als die Ober-Landesgerichtsräthe in Prag, die nach dem neuesten Ausgleich auch nicht mehr alle Czechisch zu verstehen brauchen.