

Nr. 9863. Wien, Dienstag, den 9. Februar 1892

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

Eduard Hanslick

9. Februar 1892

1 Concerte.

Ed. H. „Selten hat uns Antonin Rubinstein einem so langen Concert relativ so wenig Freude gemacht“ — mit diesen Worten begann ich vor 17 Jahren meinen Bericht über ein Monstreconcert des berühmten Künstlers im großen Musikvereinssaale. Und mit denselben Worten muß ich auch heute einsetzen. Sonntag Mittags am 31. Januar hat Rubinstein nach mehrjähriger Abwesenheit wieder in Wien gespielt, und zwar zum Besten der Armen. In Gut's Musikalien-Handlung, wo die Billette verkauft wurmannen, drängten die Enthusiasten so lebensgefährlich, daß Sicherheitswachen zu Hilfe gerufen werden mußten. Man kennt Rubinstein's ganz einzige Stellung in Wien: als Mensch geliebt, als Virtuose vergöttert, als Componist — geachtet und erduldet. Eines vollen Saales und jubelnden Empfanges war er auch am Sonntag gewiß. Ob es aber gerade der Sicherheitswache bedurft hätte, wenn das Concertprogramm bekannt gewesen wäre, bleibt dahingestellt. Dasselbe enthielt nämlich nur Rubinstein'sche Compositionen. Nun ist in Wien eine ganz neue Unsitte aufgekommen: die großen Anschlagzettel, welche außer dem Namen des Concertgebers („J. Joachim“, „Alice Barbi“, „Anton Rubinstein“) nur die Preise der Plätze namhaft machen. Das Publicum hat wol einen Anspruch darauf, zu erfahren, nicht bloß was es zahlen, sondern auch was es hören werde. Es will nicht allein wissen, werspielt, sondern auch was er spielt. Und dieses Geheimniß erst im Concertsaal selbst zu verrathen, ist eine Rücksichtslosigkeit der Concert-Arrangeure, geschehe sie aus welchem Grunde immer. Rubinstein's Programm brachte zuerst eine große Symphonie in G-moll, dann ein Clavierconcert in Es-dur, fünf kleinere Solostücke, schließlich ein „Caprice russe“ für Clavier und Orchester — Alles, wie gesagt, von Rubinstein's Composition. Die Symphonie in G-moll (op. 107) — lang und unerquicklich wie eine russische Steppe — ist „dem Andenken der Großfürstin Helene von Rußland“, Rubinstein's geistvoller und hochherziger Beschützerin, gewidmet. Wir hätten uns unter diesem Zeichen eine edlere Musik erwartet. Die Themen aller vier Sätze sind offenbar russische Volksmelodien. Sie klingen theils dürftig, theils trivial. Von beiden Sorten gibt uns gleich der erste Satz ein Beispiel: das in magerem Unisono hinschleichende Hauptmotiv und daneben das kindische zweite Thema in B-dur. Immerhin ist dieser erste Satz (wie gewöhnlich bei Rubinstein) noch der beste, frischeste. Recht ordinär beginnt das Scherzo mit einer zwischen Clarinette und Oboë abwechselnden Hirtenweise, welche sich dann auf einem unerträglich monotonen Dudelsackbaß zu roher Lustigkeit steigert. Wie die ermahnende Stimme eines Popen erhebt sich im Mittelsatz ein bußfertiges Fugato, nach welchem der Kirmeßstanz von vorn wieder anfängt. Das Andante beginnt mit einer etwa 30 Tacte lang nur von den Bläsern vorgetragenen, einfachen, aber seelenlosen Melodie, welche dann von den Violinen ganz claviermäßig umspielt wird. Durch wiederholte Accelerandos und hüpfende Begleitungsfiguren verliert das Stück das Bischen Haltung und Sammlung, das der Anfang zu versprechen schien. Das Finale

— nun, man weiß ja, wie Rubinstein's Finalsätze auszusehen pflegen. Vollends in einer Symphonie, welche Rubinstein selbst seine „russische“ zu nennen liebt, konnte man auf ein starkes Schlußstück gefaßt sein. Aber unsere Erwartung wurde von dieser losgelassenen moskowitischen Natürlichkeit noch weit übertroffen: ein plumper Tanz melancholisch berauschter Bauern, die schließlich in einem trostlosen Knäuel lärmend übereinanderstolpern. Wie alle größeren Orchesterwerke Rubinstein's, so unterscheidet sich auch seine G-moll-Symphonie von ähnlichen Compositionen der „neudeutschen“ Schule durch ihren soliden Aufbau, verständlicheren Zusammenhang und geschlosseneren Form, innerhalb welcher sich freilich nachlässige Details und in der Durchführung auffallende Lücken, oft förmliche Löcher finden. Hingegen stehen die Orchesterwerke der Liszt- Wagner'schen Schule wieder stark im Vortheile durch den Glanz ihrer Instrumentirung. Rubinstein's Orchester klingt meistens dumpf, farblos, mürrisch, selbst im Finallärm nicht glänzend, so daß selbst die besseren, anregenderen Gedanken der Symphonie nicht zu rechter Wirkung kommen. Nach der ermüdend langen Symphonie wurde natürlich viel applaudirt. Allein auch der Beifall hat nicht bloß seine Stärkegrade, sondern für das geübte Ohr auch seine verschiedenen Rhythmen und Klangfarben. Diesmal klang er wie eine die Composition todtschweigende Ovation für den Componisten. Länger und zehnmal stärker schallte der Applaus nach dem Clavierconcert, doch hier galt er offenbar dem Virtuosen. Und dieser hat in der That Uebermenschliches geleistet. Mit einer Beschreibung und Lobpreisung von Rubinstein's Clavierspiel käme man heute um einige Decennien zu spät. Trotzdem bleibt uns noch etwas Neues zu melden, nämlich daß Rubinstein, der 62jährige, nichts eingebüßt hat von seiner Kraft und seiner Zartheit, von seiner verblüffenden Bravour und seinem unwiderstehlichen Zauber. Er spielt noch immer wie vor zwanzig Jahren, am bewundernswerthesten, wenn er, unmittelbar nachdem die Tasten unter dem Feuer seines Anschlages förmlich explodirt haben, ihnen die weichsten, schmelzendsten Sphärenklänge entlockt. Wir haben diesen Zauber auch diesmal wieder in einigen Stellen seines Es-dur-Concertes erfahren, das freilich überwiegend auf Kraftentfaltung berechnet ist. Die Composition selbst hat mir trotzdem keinen andern Eindruck hinterlassen, als vor siebzehn Jahren. Die Virtuosität feiert darin wahre Orgien; die Anforderungen an Schnelligkeit, Kraft und Ausdauer streifen die Grenzen des Möglichen in diesen vollgriffigen Accorden von rasendstem Tempo, diesen stürmischen Octavengängen, diesen blitzartigen (selbst von Rubinstein einigemal fehlgegriffenen) Sprüngen. Ob man aber das Stück von einem andern Pianisten mit Vergnügen hören würde? Es ist gar so wenig Seele darin und so viel Tumult. Die Composition steht an Gehalt und Originalität der Gedanken weit zurück hinter früheren Concerten Rubin's. Hören wir das Stück von ihm selbst, so staunen wir, wie Jemand das Alles mit nur zehn Fingern spielen kann — sehen wir es in Noten, Schwarz auf Weiß, so fragen wir, wie er doch manche Seiten auch des Aufschreibens werth erachten konnte? Ein Clavierconcert schuldet der Virtuosität des Spielers die vollste Entfaltung, ja es soll zugleich ein monumentales Zeugniß bilden für die jeweilige Höhe der Claviertechnik. Allein wenn es nur eine höchstpersönliche Leistung repräsentirt, dann geht es unrettbar mit dieser glänzenden Persönlichkeit zu Grabe. Die kleinen Solostücke Rubinstein's, welche zu hören ein unliebsamer Zwischenfall mich diesmal verhinderte, sind zum größten Theil bereits bekannt. Unbedeutend, aber doch gefällig, dankbar und anspruchslos wie sie sind, haben sie selbstverständlich das Publicum mehr erfreut, als alles Uebrige. Das bei B. Senffals Opus 102 erschienene „für Clavier und Orchester ist mit Caprice russe Hummel's berühmter „Bella capricciosa“ ganz und gar nicht verwandt, vielmehr ein autochthones Kraftstück russischer Laune, ungefähr als wenn man im Winter von uralischen Wölfen angefallen wird. Trotz der ungewöhnlich langen Dauer des Concerts hielt Rubinstein's imposante und sympathische Persönlichkeit das Publicum festgebannt bis zur letzten Note. Ein würdiges und erfreuliches Nachspiel war der

Beschluß des Wiener Gemeinderathes, Rubinstein die goldene Salvator-Medaille zu verleihen. Sein Concert zum Besten der Armen Wiens bildet nur Einen Ring in der Kette der neuesten Wohlthätigkeitsacte dieses großmüthigen Künstlers. Rubinstein hat in jüngster Zeit in russischen und deutschen Hauptstädten nur als Armenvater und Groß-Almosenier concertirt. Ein Clavier-Virtuose, der heutzutage auf ein reiches Concertertragniß rechnen kann, ist eine große Seltenheit — noch seltener ist Einer, der es den Armen schenkt.

Aus löblicher Courtoisie gegen den in Wien weilenden Componisten Jules hat Hofcapellmeister Massenet Richter im letzten Philharmonie-Concert dessen Orchester-Suite „Esclar“ aufgeführt. *monde Esclarmonde* (auf unseren Anschlagzetteln mit rührender Consequenz zum „Esclarmonde“ zugestützt) ist die Titelheldin von Massenet's vorletzter Oper. Aus dieser hat der Componist vier Scenen, die sich mit geringer Abänderung zu selbstständigen Orchesterstücken abrunden ließen, herausgehoben und zu einer Suite zusammengestellt. Jede dieser vier Nummern bildet ein selbstständiges Genrebild, das sich durch seine Aufschrift (Beschwörung, Zauberinsel, Hochzeitsnacht, Im Walde) hinreichend erklärt. Im Interesse der Composition wie des Zuhörers wollen wir uns aber doch den Zusammenhang der Suite mit der Oper selbst etwas näher ansehen. Die schöne *Esclarmonde* ist eine mit Zauberkräften ausgestattete orientalische Königstochter. Sie hat sich in einen fremden französischen Ritter verliebt, den sie mit Hilfe ihrer Geisterschaar aus jeder Ferne herbeizubaubern vermag. Wie sie im ersten Act die Geister der Luft, des Feuers, der Gewässer beschwört, das reproducirt uns der erste Satz der Suite („Evocation“), ein Andante maestoso D-moll. Massenet hat darin auch alle Geister und Dämonen des Orchesters zu seinem Dienst aufgerufen: Englischhorn, Baßclarinette, Contrafagott, Tamtam, Triangel, große Trommel, Becken, Harfen. Nach der wie Sturmgeheul dahinbrausenden Einleitung ertönt in einem sanfteren Mittelsatz in (D-dur) das in der Oper häufig wiederkehrende aufsteigende Leitmotiv: „J'abandonne mon trône à ma fille Esclar“, und steigert sich zu mächtigem Pomp. Die *monde* Geister tragen den Ritter Roland auf eine wunderbare Zauberinsel, deren Reize uns das zweite Stück der Suite schildert („L'île magique“). Es beginnt genau wie die Orchester-Einleitung zum zweiten Act: lange Trillerketten der Violinen über rauschenden Harfen-Arpeggien leiten in ein hüpfendes Allegro scherzando, etwa im Charakter des Mendelssohn'schen Elfen-Scherzos. Der berückende Glanz des mit gestimmten Glöckchen aufgeputzten Orchesters breitet einen fremdartigen Märchenschimmer über das Stück, das in vereinzelter geisterhaft leisen Klängen zerstreut. So eine Insel ist der rechte Ort für das unabwendbare Liebesduett zwischen *Esclarmonde* und Roland. Diesem Duo ist das liebestrunkenes Thema („Divin moment!“) des dritten Satzes („Hyménée“) entnommen, das die Geigen mit Harfenbegleitung so breit und mächtig intoniren. *Esclarmonde* muß bis zu ihrem zwanzigsten Jahre verschleiert bleiben, will sie nicht ihre Zaubermacht für immer einbüßen. Ihr Geliebter darf ihr Angesicht nicht sehen, darf sie nicht nach Stand und Namen fragen. Die Pariser ließen es sich nicht entgehen, *Esclarmonde* deshalb den Spitznamen „Mademoiselle Lohen“ anzuheften. Der starke Duft, den diese Liebesscene ausströmt, ist nicht der Duft von Rosen, sondern von Gewürznelken. Der vierte und letzte Satz unserer Suite („Dans“) steht nicht in so engem Zusammenhang mit der Handlung; er setzt sich aus zwei ganz entlegenen Scenen zusammen. Seine langsame Einleitung, ein zartes, von Oboë und Fagott angestimmtes Pastorale in F-dur ist identisch mit dem Vorspiel zum vierten Act, wo *Esclarmonde* mit ihrer Schwein einer Lichtung des Ardennenwaldes erscheint. Auf dem dunklen Grunde einer rauschenden Sechzehntelfigur, in welche die Geigen sich förmlich verbissen haben, erschallen Hornrufe immer näher und stärker; eine Jagd rast an uns vorüber, übermüthig, überlaut und schließt im tobendsten Fortissimo. Diese Jagd spielt in der Oper nicht als wirklicher Vorgang, sondern als bloße Phantasmagorie, und zwar schon im ersten Act, anschließend an die Beschwörung. *Esclarmonde* will ihren

geliebten Rittersehen; die Geister gewähren ihr einen magischen Fernblick in den Ardennenwald, wo sie Rolandauf der Jagd nach einem weißen Hirsch erblickt. Massenet's Suite, obgleich vom Theater losgelöst, ist doch durchaus Theatermusik, decorative Musik. Von geringem substanziellen Gehalt, aber von glänzender Aeußerlichkeit, ist sie ein Triumph der geschickten Mache. Im „Werther“ werden wir Massenet von einer ganz anderen Seite kennen lernen. Dem Klangzauber seiner Suite hat sich das Publicum bereitwillig und dankbar hingegeben. Es applaudirte nach jedem Satz so beharrlich, daß Herr Massewiederholt vortreten und danken mußte. Eine bessere Aufführung seines schwierigen Stückes dürfte er übrigens kaum erlebt haben, als die im Philharmonischen Concert unter Hanns. Die blendenden Effecte der Richter Massenet'schen Suite mußten der darauffolgenden „Rhapsodie“ von für Piano und Orchester Ignaz einen Brüll schweren Stand bereiten; doch hat sie letzteren tapfer behauptet. Der Componist wurde mit lebhaftem Beifalle empfangen und sein neues Werk ebenso aufgenommen. Es ist ein solides und zugleich brillantes Stück, dessen unsere Clavier-Virtuosen sich bald bemächtigen werden. Die zerfahrene Form und den häufigen Wechsel verschiedener Themen, Tact- und Tonarten hat der Componist durch den Titel „Rhapsodie“ zu legitimiren gesucht. Die Motive selbst sind nicht alle von hervorragender Originalität, doch sticht das B-dur-Allegretto und der leicht ungarischgefärbte langsame G-moll-Satz der Holzbläser vorthellhaft heraus. Der dankbare Clavierpart wurde von Herrn meisterhaft Brüll gespielt, und zwar auf einem äußerst klangvollen Concertflügel von . Die auffallend schöne Wirkung hat es Ehrbar vollkommen erklärt, warum Brüll die'schen Flügel Ehrbar allen übrigen vorzieht. — Den Beschluß (leider nicht den Anfang) des Philharmonischen Concertes machte Haydn's „Pariser Symphonie“ in B-dur mit dem originellen, humorvollen Menuett.

Zu den anregendsten und besuchtesten Musikproductionen der letzten Woche gehörten die beiden Concerte des von uns bereits oft gewürdigten trefflichen Pianisten Stavenhagen und der Liederabend Gustav im großen Musik Walter'svereinssaal. Daß Walter und sein classischer Liederschatz im edelsten Sinne populär sind, das zeigte sich am erfreulichsten gerade in diesem Concert, dessen Besuch durch bescheidene Eintrittspreise weiteren Kreisen zugänglich gemacht war. Die Violin-Virtuosin Fräulein empfing einen wohl Mollner verdienten Antheil an dem Applaus dieses Abends. ... Endlich haben wir auch die neuen sechs Vocalquartette (op. 112) von zu hören bekommen. Allerdings Brahms nicht öffentlich, sondern, was noch weit angenehmer, in einem kunstsinnigen Privathause. Wo die Hausfrau selbst eine vorzügliche Sängerin ist, wie Frau Minna v., Weißenegg und einen Tenoristen zum Vater hat, der Gustav Walter heißt, da finden sich im Freundeskreis wol auch eine tüchtige Altistin wie Frau und ein treffsicherer Baß wie Schwarz Herr . Das Quartett ist glücklich hergestellt; Kalbeck Brahms als schaffender und begleitender Genius greift mächtig in die Tasten, und wir Anderen — genießen. Die beiden ersten von den neuen Quartetten bewegen sich mit gleicher Genialität in zwei scharf contrastirenden Stimmungen. Das erste, „Sehn“, hat eine weiche, schwärmerische Melodie, in der gesucht Theile sich die Singstimmen bald paarweis, bald einzeln theilen, um beim Abschluß jedes Theiles sich zu vereinigen. Ein tief ergreifendes, düster leidenschaftliches Gegenstück dazu ist das zweite Quartett „Nächtens“ in D-moll. Der Fünfvierteltact ist darin mit merkwürdiger Ungezwungenheit und charakteristischer Wirkung behandelt. Eine Gruppe für sich bilden die folgenden vier Quartette: „Zigeunerlieder“; eine Art Nachtrag zu Brahms' früheren köstlichen Zigeunerliedern op. 103. Von ähnlicher Form und Färbung bringen sie doch wieder durchaus Neues, entzückend durch originelle, geistvolle Auffassung, wie durch üppigen Klang und melodiose Anmuth. Jedes der sechs Quartette mußte auf einhelliges Bitten der Versammlung zweimal gesungen werden, die „Liebe Schwalbe“ sogar dreimal.