

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 207. Wien, Dienstag den 28. März 1865.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Der „*Akademische Gesangverein*“ hatte die glückliche Idee, uns in seinem sehr zahlreich besuchten Concert nicht bloß eine umfangreiche neue Composition, sondern zugleich einen neuen Componisten leibhaftig vorzuführen. „*Scenen aus der Frithjofssage*“ heißt die Tondichtung und Max der Componist. Als Jüngling mit dem Preis *Bruch* der Frankfurter „Mozart-Stiftung“ gekrönt, wurde Bruch zur weiteren Ausbildung Ferdinand in *Hiller* Köln anvertraut. Nachdem er sich mit einigen kleineren Compositionen hervor gethan, glückte es ihm, die Erlaubniß Em. zur *Geibel's* Composition der „*Loreley*“ zu erhalten., der diesen *Geibel* Operntext bekanntlich für Mendelssohn-Bartholdy gedichtet und in großer Furcht vor schlechten Componisten sorgsam ge hütet hatte, gab diesem jüngsten Bewerber um seine Loreley Gehör. Sein Vertrauen ward nicht getäuscht, denn wo Bruch's Oper bisher gegeben wurde (in Mannheim, Köln, Hamburg etc.), erwarb sie sich nebst der unbedingten Achtung der Kritik den lebhaftesten Beifall des Publicums. Seither erschienen von Max Bruch ein „Gesang der heiligen 3 Könige“ und eine „Flucht der heiligen Familie“ (beides wirk-same Concertnum mern), ferner „Zehn Lieder“ und eine sehr hübsche Bearbei tung von „12 schottischen Liedern“ für eine Singstimme. Aus allen diesen Compositionen (sie sind größtentheils in dem trefflichen Verlage C. in *Sander's* Breslau erschienen) sprach ein feingearbeitetes Talent, das, in edler, ernster Richtung fort strebend, bereits eine seltene Herrschaft über die musikalischen Formen und Mittel übte. In den „Frithjofsscenen“ für Soli, Männerchor und Orchester bekamen wir nun das neueste und-nach allgemeinem Urtheil beste Werk des jungen Componisten selbst zu hören.

Es sind sechs Stücke aus Esaias bekanntem *Tegner's* Gedicht, die dramatischen Hauptmomente der Erzählung. (1. Frithjof's Heimfahrt. 2. Ingeborg's Brautzug. 3. Der Tempelbrand. 4. Frithjof's Abschied von Nordland. 5. Inge's Klage. 6. borg Frithjof auf der See.) Die Composition ge hört jener Form und Ausdrucksweise an, die unter Men-dels'schem Einfluß sohn in seinen Chorballeden, *Schumann* in der „*Hiller Loreley*“, in „*Gade* Erbkönigs Tochter“ ausge bildet haben. Namentlich den beiden Letzteren ist Bruch mu sikalisch nahe verwandt. Er hat ein feines Verständniß für alle Wendungen seines Gedichts und weiß für jede Situation charakteristische und wirk-same, wenn auch nicht immer eigen thümliche Klänge zu finden. Sein Ohr prüft wählerisch und stößt schlechterdings alles Rohe und Triviale von sich, seine Hand formt und feilt auf das sorgsamste. Der Charakter der Musik ist durchwegs deutsch, nicht sowol in dem urkräftigen Sinn Beethoven's als in dem zarteren, weichlicheren der Mendels-sohn'schen Schule. Der durchaus wohlgefügte Bau neigt mehr zu bequemer Breite, als zu straffer Concentration. Ueberall zeigt sich große Formgewandtheit, Sicherheit und ge naue Kenntniß des musikalischen Effects. Die sinnliche Wir kung ist nicht verschmäht, weder die der überraschenden Klang mischung, noch die derbere der

Schallkraft, überall erscheint sie jedoch gerechtfertigt durch den musikalischen und den dramatischen Zusammenhang. Im Ganzen empfangen wir aus Bruch's Musik mehr den Eindruck einer feinen und gründlichen Bildung, als den einer kräftigen, eigenthümlichen Individualität.

behandelt den „Bruch Frithjof“ in Form und Färbung durchaus dramatisch, selbst in den rein lyrischen Szenen wird der ruhige Fluß der Empfindung häufig unterbrochen. Dies Untertauchen der Lyrik in die Unruhe des Dramatischen findet in den „Frithjofsszenen“ ihren formalen Ausdruck, insbesondere in jener zwischen Recitativ und Arioso schwanken der Melodienbildung, die wir aus Schumann's Balladen und noch markirter aus R. Wagner's Opern kennen. Wir gehen, nur an einem sehr sparsamen Gebrauch dieser Mischform Gefallen zu finden; lange fortgesetzt, verfällt sie unheimlicher Monotonie und macht den Hörer, der nach abgeschlossenen Melodien, nach wirklichen Themen verlangt, unruhig. Hierin liegt das einzige wesentliche Bedenken, das wir gegen Bruch's Composition auszusprechen haben. Wo dieser schwankende Gesangstyl, das uferlose Melodisiren ohne eigentliche Melodie, festeren musikalischen Gebilden Platz macht, da bieten uns die „Frithjofsszenen“ die meiste Befriedigung. Da hin gehört vor Allem Ingeborg's erster Gesang auf dem charakteristischen Hintergrund des düstern Hochzeitsmarsches, dann die ausdrucksvollen ersten Strophen von „Ingeborg's Klagen.“ Der „Tempelbrand“ ist von einschlagendem Effect, werthvoller scheint uns trotzdem der kurze einleitende Priesterchor in Es-moll. Den Chorsatz für Männerstimmen behandelt Bruch vortrefflich, mit großer Vorliebe verwendet er nach Mendels's Vorbild in der „sohn Antigone“ das Unisono der Stimmen in vorwiegend recitativischen Gängen. Ein tieferes Eingehen ins Einzelne müssen wir uns für heute versagen und betonen nur noch die *Einheit* des Styls und der Stimmung, welche die wechselvolle Szenenreihe zu einem wahrhaften Ganzen zusammenfaßt. Das Publicum nahm die Novität äußerst günstig auf und zeichnete nach jeder Nummer den Componisten und die Mitwirkenden aus. Ein großes Verdienst an dem Erfolge hatte Frau, welche — vortrefflich bei Stimme — *Dustmann* den Part der „Ingeborg“ sehr ausdrucksvoll sang. Das Auditorium fand in dieser Leistung einen neuen Anlaß, sich über das nun entschiedene Verbleiben der geschätzten Künstlerin am Hofoperntheater zu freuen. Herrn „*Hrabanek's Frithjof*“ besaß die gebührende nordische Kraft, der wir nur etwas mehr Mäßigung und Schattirung gewünscht hätten. Das Orchester des Hofoperntheaters mit Herrn als Solo *Hellmesbergerspieler* und der akademische Gesangsverein wirkten redlich zusammen, um Herrn Bruch (der sein Werk selbst dirigierte) zu einem erfolgreichen Debut in Wien zu verhelfen.

Die andere, aus vier Chören bestehende Abtheilung des Concertes leitete der tüchtige Chormeister des Vereins, Herr. *Weinwurm* „*Lachner's Sturmesmythe*“, die wir bereits aus den Concerten des Männergesang-Vereins (1862) kennen, hat uns diesmal ebensowenig als damals erbaut. Schon die Wahl des Lenau'schen Gedichts dünkt uns unglücklich; eine bildertriebende, unnatürlich reflectirende Personification der *Wolken* als weinende Töchter der eingeschlummerten Mutter, des *Meeres* nämlich. Dazu nun eine höchst anspruchsvolle und dennoch sehr dürftige Musik. Nicht hervorragend, aber recht stimmungsvoll ist C. M. „*Weber's Schlummerlied*“ über Verse von. Wir hoffen, daß nicht auf jedes *Castelli* schlechte Gedicht verstorbener Poeten eine entsprechende Verlängerung des Fegefeuers gesetzt ist. Das „Schlummerlied“ wurde mit hübscher Schattirung vorgetragen, das „altfränk.“ hingegen etwas schleppend. Den zösischen Weihnachtslied Schluß der Abtheilung und ihren größten Treffer machte anmuthiges und melodienfrisches „*Engelsberg's Pagenlied*“ aus „*Shakespeare's Wie es euch gefällt*.“ „Wie es ihnen gefiel,“ gaben die Hörer durch anhaltenden da capo Ruf zu erkennen, dem auch bereitwillig Folge geleistet wurde.

Das Programm des „vierten Gesellschafts-Conc.“ war interessant in jeder Nummer, wenn auch nicht in jeder erfolgreich. Ouverture zu „*Berlioz König Lear*“, op.

4 (seit des Componisten Anwesenheit hier nicht wieder gehört), fesselte durch einen Zug von Großartigkeit und Pathos, welcher mitunter an Beethoven erinnert. Leise rührende Klagen und grelle Verzweiflungsrufe sprechen hier mit ergreifen der Wahrheit zum Hörer. Das Ganze wirkt trotzdem mehr befremdend und beunruhigend, als ästhetisch erfreulich und erhebend.

Wie in den meisten, insbesondere den frühesten Werken Berlioz', liegt auch im „Lear“ Erzwungenes, Leeres und selbst Triviales dicht neben den gewaltigsten Impulsen; ein leidenschaftlich bewegtes inneres Leben bringt es zu erschütternden Ausrufen, aber zu keiner zusammenhängenden Sprache. Trotz aller von darauf verwendeten Mühe war das Orchester dieser schwierigen Aufgabe nicht vollständig gewachsen.

Es folgte die „Kamarinskaja“ von, das erste *Glinka* Werk dieses Componisten, das überhaupt hier zur Aufführung gekommen. Michael v. (geb. *Glinka* 1804, † 1857) ist bekanntlich der erste Tonsetzer, der eine national-russische Oper geschrieben („Das Leben für den Czar“), die das ganze gebildete Rußland in nachhaltiges Entzücken versetzte. *Glinka* war unstreitig ein bedeutendes Talent, das, musikalisch durch und durch impregniert mit den Nationalweisen seines Volks, auf diesem Wege originell wurde. Das Wenige, was wir von *Glinka* kennen, zusammengehalten mit dem ganzen unstäten Lebenslauf dieses reichen Cavaliers, berechtigt indeß zu der Annahme, daß sein Talent einen starken Rest von Dilettantismus nie gänzlich überwunden habe. Die „Kamarinskaja“ ist eine Orchester-Phantasie über zwei russische Volksweisen (Hochzeitslied und Kosakentanz). Einige sehr hübsche Contrapunktirungen dieser Themen und die bis zum Glänzenden pikante Instrumentirung interessieren den Hörer; als Ganzes ist das Stück zu inhaltslos und zu unförmlich, um einen bestimmten Totaleindruck hervorzubringen. Das Publikum schien die „Kamarinskaja“ lediglich als nationales Curiosum ohne inneren Antheil hinzunehmen. Am selben Tage fiel dieselbe Composition im „Volksgarten“ förmlich durch, obwol sie trefflich einstudirt und überdies ganz getreu in der nationalen Weise wiedergegeben war, deren Studium Herrn *Johann* von seinem *Strauß* russischen Aufenthalt her speciell zu statten kam.

Beethoven's Tripel-Concert in C-dur, op. 56, er scheint von Zeit zu Zeit als gern-gesehener Gast. Es ist viel äußerliche Spielseligkeit und veralteter Putz darin, mit *Beeth's* großen Werken (zum Theil in nächster chronologischer Nachbarschaft) muß man es nicht vergleichen. Allein der liebenswürdigste, echt musikalische Geist strömt so wohlthuend durch diese von Meisterhand gefügte Form, daß man in vergnügtem Behagen unermüdet lauscht und bewundert. Die Herren, *Hellmesberger* und *Schlesinger* spielten das Concert unter reichlichem Beifall; *Hellmesberger* durchwegs vortrefflich, *Schlesinger* so weit die anhaltende und natürlich hohe Lage des Violoncellpartes ihn nicht in Collision mit der Reinheit des Tons brachte. Der Clavierpartie hätte eine kräftigere und geistvollere Auffassung nicht geschadet. Der Gesang war durch zwei Vocalchöre und *Esser's* Ballade „Des Sängers Fluch“ vertreten. *Esser* hat dieses effectvolle Parodiestück für eine Altstimme mit Begleitung des Orchesters arrangirt. Die lange, anstrengende Ballade, von auf mehrere Singstimmen vertheilt, *Schumann* muß hier von einer Frauenstimme allein, im Kampf gegen eine starke Orchesterbegleitung und fast ohne Ruhepunkt durch geführt werden. Frl. sang uns die langsame *Bettelheim* Einleitung und den Schluß vollkommen zu Dank, die bewegteren Sätze, vor Allem der Fluch, klangen zu polternd und zerhackt, dabei undeutlich in der Aussprache. Daß die junge Sängerin dieser anstrengenden Aufgabe so tapfer Stand hielt, ist anzuerkennen und der ihr enthusiastisch gespendete Beifall sicherlich wohlverdient. Aufrichtig freuen können wir uns solcher Erfolge nicht, die unseres Erachtens auf Kosten der Stimme errungen sind. Die beiden Vocalchöre („Schwedisches“ und „Volkslied der Waldvögelein“ von) bildeten der Ausführung und dem Erfolge nach die Glanznummern des Concerts. Kaum dürf-

te irgendwo ein gemischter Chor die Klangsönheit und feine Schattirung aufzuweisen haben, welche unser „Singverein“ unter der Leitung erreicht hat. *Herbeck's*