

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3675. Wien, Mittwoch, den 18. November 1874.

Eduard Hanslick, Musik. (Erstes Philharmonisches Concert. — Erstes Gesellschafts-Concert. — Pauline Lucca als Zerline.).

1 *Musik.*

Ed. H. „Und immer circulirt ein neues frisches Blut!“ Unsere Concert-Dirigenten seufzen längst ungläubig, citirt man ihnen das Wort Mephisto's, das so gar nicht passen will auf die musikalische Productivität unserer Zeit. Mit welcher, meist schlecht gelohnten Mühe die Theater-Directoren nach guten neuen Opern suchen, ist bekannt. Aber im Concertsaale stehen die Dinge nicht viel besser. Wir werden bald gar keine Novitäten mehr haben und lediglich auf das Repertoire des „Bewährten“ angewiesen sein — so hören wir die Leiter unserer großen Orchester-Concerte seit Jahren klagen. Fast sind die wenigen Orchester sachen von und *Brahms* das einzige in *Volkman* diesem Fach Hervorragende aus neuester Zeit. *Brahms* ist seit zwanzig, *Volkman* seit dreißig Jahren thätig — wo bleibt der Nachwuchs? Wo circulirt ein neues frisches Blut? Das sind trübe, umwölkte Aussichten, aber sie machen jeden unerwartet durchbrechenden Lichtstrahl doppelt willkommen. Mit aufrichtiger Freude begrüßen wir jeden Neuen, der mit einer Orchester-Composition entschieden durch dringt und eine fruchtbare Zukunft verspricht. Dies ist der Fall mit Herrn *Robert*, ehemaligen Zögling des *Fuchs* Wiener Conservatoriums und Componisten der im Philharmonischen Concert aufgeführten „Serenade für Streich“. Das Werk verräth ein echtes, anmuthiges, orchester musikalisch gesundes Talent. Es besteht aus fünf ziemlich knappen, schön abgerundeten Sätzen und bewegt sich auf jenem mittleren Niveau zarter, freundlicher Empfindung, das dem Serenadenstyl entspricht. Bedeutend im Sinne eines ungewöhnlichen Gedankengehaltes oder einer imponirenden Meisterschaft kann man die Novität nicht nennen; doch schätzen wir sie in ihrer maßvoll harmonischen Beschränkung höher als so viele Erstlingsproducte, die um jeden Preis nur „bedeutend“ sein wollen. Weder durch vergiftete Rhythmik, noch durch zweischneidige Harmonie sucht *Fuchs* als Geistreicher zu kokettiren; auch macht er keine Miene, *Beethoven* nachfliegen zu wollen, höchstens reizenden Serenaden. Die Composition fließt in *Volk'smann* Einem Zug ohne bizarre Seitensprünge dahin und ist interessant, ohne aus dem Interessantsein ein Geschäft zu machen. Jeder der fünf Sätze spricht warm und natürlich aus, was gesagt werden sollte, und schließt, sobald der Componist nichts mehr zu sagen hat. *Fuchs* ahmt keinen anderen Componisten nach und hat doch offenbar von allen gelernt. Von den einzelnen Sätzen gefiel am meisten der erste, ein sehr melodiöses, zwischen Laune und Empfindung schwebendes Andante, dann das Allegro scherzando in B, in seiner Fröhlichkeit und leichten Contrapunktik eine Art modernisirter Haydn. Im Verhältniß zu den früheren Sätzen scheint mir

nur das Finale etwas zu weit ausgesponnen. Der Erfolg mochte wol die Erwartungen des bescheidenen Componisten übertreffen, den hervorgerufen das Publicum nicht müde wurde. Es ist zu wünschen, daß dieses schön aufstrebende Talent in möglichst ungehemmter Schaffenslust erhalten und durch irgend eine gesicherte Stellung über die gemeine Noth des Lebens gehoben würde. Die übrigen Nummern des ersten Philharmonischen Concerts waren *Mendelssohn* Melusina-Ouvertüre, *Schumann's* Ouver zur „türe Braut von Messina“, endlich *Beethoven's* B-dur-Symphonie. Capellmeister wurde *Dessoff* strativ mit anhaltendem Applaus begrüßt; war es doch bekannt geworden, daß dieser Concert-Cyklus leider der letzte ist, welchen Herr *Dessoff* vor seinem Abgang nach Karlsruhe hier dirigirt. Mit aufrichtigem, lebhaftestem Bedauern sehen wir *Dessoff* von Wien scheiden, wo er als Concertdirigent, als Opern-Capellmeister, als Lehrer, endlich als eine Zierde der besten Gesellschaftskreise schmerzlich vermißt werden wird.

Das erste Abonnements-Concert der *Gesellschaft* begann mit einer Ouvertüre von *der Musikfreunde* zu „*Rubinstein* Dimitri Donskoi“. Die Oper selbst ist uns unbekannt, die Ouvertüre hätte es immerhin auch bleiben können. Die Einleitung, ein düster brütendes Adagio, scheint mit ihren ligirten Achtelfiguren etwas Bedeutendes anzukündigen, beinahe etwas ganz bestimmtes Bedeutendes, nämlich die „*Egmont*“-Ouverture: allein das mehr an *Mendelssohn* erinnernde G-moll-Allegro in Sechs viertel-Tact enttäuscht uns, es ist sehr breit, aber nichts weniger als tief. Der Componist streckt und müht sich in jeder Weise, doch will ihm absolut nichts Rechtes einfallen. Viel erfreulicher wirkte eine bescheidene Novität von J., eigentlich ein lyrisches Kleeblatt: drei *Brahms* Lieder (aus Op. 62). Man kennt die schlichte für gemischten Chor Herzlichkeit des Ausdrucks, den klangvollen Vocalsatz, den ans Volkslied anklingenden, mitunter etwas alterthümelnden Ton, wodurch die Chorlieder von *Brahms* sich auszeichnen. Für das schönste von den dreien erachten wir: „*Dein Herz*“ (aus *Paul lein* mild *Heyse's* Jungbrunnen); in der „*Waldesnacht*“ ist der Aufschwung in die Octave bei dem Ausruf: „O wie ist dein Rauschen süß!“ ein schöner und wahrer Zug. Nicht in gleichem Maße befriedigte uns das Liebeslied „*Spazieren wollt' ich reiten*“, dessen Refrain „*Trab, trab*“ sich in so hoher Lage nicht gut ausnimmt; ein Chor von Sopranstimmen erschnappt nur schwer und spitzig das kurz anzuschlagende hohe A in dieser Figur. Nachdem sich *Brahms* in dem Concert als Dirigent und Tondichter hervorgethan, glänzte er überdies noch als Pianist mit dem Vortrag von *Beethoven's* Es-dur-Concert. „*Glänzen*“ ist eigentlich nicht das rechte Wort, denn wenn seinem edlen, gediegen musikalischen Vortrag Eines abgeht, so ist es eben der Glanz, jene selbstbewußte und selbstzu friedene Kühnheit, mit der wir gerade den Concertspieler gerne fröhlich dahinsprengen sehen. *Brahms's* sinnige, mehr nach Innen gekehrte Natur meidet Alles, was an bloß äußerlichen Effect, an Virtuositenthum mahnen könnte, und geht in dieser Prunklosigkeit leicht etwas zu weit. Ungemein schön spielt er das Adagio; in den Allegrosätzen vermißten wir die kräftige Entschiedenheit der Bässe und den brillanten Schliff der Passagen. *Brahms* will immer nur die Composition für sich sprechen lassen und drängt den Spieler allzu bescheiden zurück. Den Schluß machte *Berlioz's* Symphonie „*Childe Harold*“, die wir vor einigen Jahren unter *Herbeck's* Direction gehört. Ueberall und jeder Zeit hat von den vier Sätzen dieses Tongemäldes, welches halb Symphonie, halb Viola-Concert, halb Oper ohne Worte ist, nur der Pilgermarsch lebhaften Anklang gefunden. Eines der geistreichsten, zugleich klarsten und abgerundetsten Stücke von *Berlioz*, fesselt der Pilgermarsch insbesondere durch seine reizenden Klangeffecte; da läßt man sich auch die sonderbare Rolle der Solo-Bratsche, welche die Person des *Harold* darstellen soll, gefallen. Da gegen wird eine ganze lange Symphonie hindurch dieses unersättliche, aufdringliche Monopolisiren der Bratsche überaus lästig, eine wahre musikalische Arroganz. *Berlioz* erzählt in seinen Memoiren, daß der Wunsch *Paganini's*, *Berlioz* möchte für ihn ein Viola-Concert componiren, die erste Anregung gab. *Paganini* erschrak aber bei

dem Anblick der vielen Pausen in der Violastimme, er wollte als Vir tuose nicht so lange schweigen. So führte denn Berlioz, ohne weitere Rücksicht auf Paganini, seine Symphonie aus, deren Titel: „Childe Harold en Italie“, an das Gedicht Byron's anspielen sollte, während ihr Inhalt die italienien Reise-Eindrücke des Componisten selbst illustrierte. Wie sch in der „Phantastischen Symphonie“, sollte auch hier Ein Hauptthema (die erste Melodie der Solo-Bratsche) sich durch das Ganze wiederholen, nur mit dem Unterschiede, daß dort die „double idée fixe“ in ganz fremdartigen Scenen als unerwarteter Gegensatz auftaucht, während hier der Gesang Harold's sich zwar dem Orchester überordnet, aber ein trüchtig mit diesem fortgeht, ohne die Entwicklung zu unter brechen. Ich weiß nicht, wie es Anderen ergeht mit dieser Symphonie, mir erscheint sie mit jeder neuen Aufführung dürftiger, gekünstelter, unmusikalischer, in ihrer melodischen Armuth geradezu bemitleidenswerth. Als Berlioz im Jahre 1846 mit einer langen Reihe glänzender Concerte sich in Prag und Wien einführte, da kam seine Musik wie ein feuriges Meteor über uns. Sie war etwas so Ungeahntes, Blendendes, von allem Gehörten so ganz Verschiedenes, daß sie den wehrlos staunenden Hörer geradezu niederzwang: die Einen zu schrankenloser Huldigung, zu tödtlichem Haß die Anderen. Niemand blieb gleichgiltig, Niemand neutral. Nur eine ganz ungewöhnliche Persönlichkeit konnte so wirken. Auch das letzte Kennzeichen einer bedeutenden Kunsterscheinung blieb nicht aus: daß sie zu Principienfragen Anlaß gibt. Die tiefsten Controversen der Tonkunst, die Frage nach Form und Inhalt derselben, nach den Grenzen ihres Reiches, nach ihrem Verhältniß zur Dichtkunst und Malerei wurden durch Berlioz aufgewühlt, an Berlioz die ererbten Gesetze der Aesthetik neu geprüft und gemessen. Wer nur zum ersten mal dieser Musik lauschte, naiv oder reflectirend, gerieth in gährende Bewegung. Diese Gährung hatte seither Zeit, sich zu klären. Wenn auch nicht ganz, so ist doch zum großen Theil das Befremdende der Berlioz'schen Musik zurück getreten. Eine Richtung der Musik, wesentlich durch Berlioz selbst, wenngleich ohne seinen Wunsch hervorgerufen, gewann Raum und wurde von einer compacten Gruppe jüngerer Ton dichter mit großer Consequenz verfolgt. Es erschienen Wagner, Liszt und die vielen kleineren Leute der Weimar'schen Schule. Die Tendenz der Berlioz'schen Musik ist uns somit durch verwandte Bestrebungen näher gerückt, während der Meister selbst mit seiner geistvollen fesselnden Persönlichkeit in objectivere Ferne zurückwich. Robert, der *Schumann* bekanntlich bei der ersten Bekanntschaft mit Berlioz' Werken in Enthusiasmus gerieth, ja ihnen in Deutschland den Boden bereitete, er hat in späteren Jahren sehr kühl, fast ablehnend von seinem einstigen Liebling gesprochen. Auch das Publicum des ersten Gesellschafts-Concertes nahm die Harold-, mit Ausnahme des Pilgermarsches, ziemlich Symphonie gleichgiltig auf. Es ist eine mühselige Musik voll krampf hafter Anstrengung, ein höchst dürftiger musikalischer Kern mit dem glänzendsten orchestralen Purpur bekleidet. Der Harold-Symphonie fehlen jene Klänge tiefer Wehmuth und süßer Zärtlichkeit, welche in anderen Werken Berlioz' („Scène aux champs“ in der Phantastischen Symphonie, Liebesscene in „Romeo und Julie“) so mächtig ergreifen. Das Finale (Orgie der Räuber) ist ein wahres Kirchweih fest des Häßlichen und Rohen, die „Walpurgisnacht“ der Symphonie fantastique ins Menschliche übersetzt, wenn man solche Unmenschen, wie die sich auf gut Berliozisch freuenden Banditen, noch mit diesem Titel beehren darf. — Concertmeister excellirte im Vortrag *Hellmesberger* des Bratschen-Solos.

In der Komischen Oper hat Frau *Pauline, Lucca* königlich preußische Kammersängerin, ihr Gastspiel als Zerline in „Don Juan“ eröffnet. Vorerst unser Compliment an Herrn, dessen Thätigkeit es gelungen ist, *Hasemann* für sein kaum eröffnetes Theater die Lucca zu gewinnen, nach deren Besuch man sich im Hofoperntheater seit Jahren vergeblich sehnt. Pauline Lucca gilt gegenwärtig für die erste deutsche Gesangs-Celebrität; als Wiener Kind, das seine Anfänge im Kärntnerthor-Theater gemacht, übt sie auf unser Publicum eine doppelte Anziehungskraft. Ich bewahre als Curiosität ei-

ne alte „Freischütz“-Kritik vom Jahre 1858, welche mit der bescheidenen Interpellation schließt, ob denn die Direction nicht versuchen möchte, die stimmbegabte und anmuthige Sängerin des Brautjungfernliedes, Fräulein Lucca, einmal mit einer etwas größeren Partie zu betrauen? Meine Interpellation blieb ebenso unbeachtet wie das flehentliche Bitten der jungen Sängerin, deren Stimme dem damaligen Director nicht stark genug schien. Fräulein Lucca wäre da mals für eine Gage von sechshundert Gulden am Hofopern theater geblieben; man wollte sie nicht, und so nahm sie ein Engagement in Olmütz an, um gleich darauf nach Prag zu avanciren. Hier machte die Lucca — vor einigen Monaten noch Brautjungfer im „Freischütz“ und zweiter Genius in der „Zauberflöte“ — Furore als Norma und wurde sofort von Herrn v. Hülssen, der ihretwegen nach Prag gereist war, als Primadonna für die Berliner Hofoper gewonnen. Es ist nicht das erste Talent, welches dieser Intendant aus dem Dunkel emporgezogen hat; hegt er doch die richtige Ueberzeugung, daß der Director einer großen Opernbühne ebenso viel Zeit im Eisenbahnwaggon als vor dem Schreibtisch zu bringen müsse. Bei uns hat man, mit Ausnahme der, keine einzige bedeutende junge Sängerin für *Bettelheim* Wien zu erhalten gewußt, und wenn einmal Schritte gethan wurden, um noch unberühmte, aber glänzende Gesangstalent für das Hofopern theater zu gewinnen, so waren fremde Intendanten uns längst zugekommen.

Frau hat in der Komischen Oper als *Lucca* Zerline großen Beifall geerntet und wäre mit einer anderen Antitrittsrolle wohl noch kräftiger durchgedrungen. Zerline ist eine Episodenrolle und mehr auf feines Detail als auf schlagende Wirkung angelegt. Frau Lucca verrieth gleich in den ersten Scenen die geniale dramatische Künstlerin, die unbekümmert um bloß Conventuelles, jede Rolle aus sich heraus schafft. Ein kräftiger Realismus beherrschte ihre ganze Leistung, welche vom dramatischen Gesichtspunkte noch bedeutender war, als vom rein musikalischen. Die psychologische Feinheit, mit welcher sie in dem ersten Duett mit Don Juan den Uebergang vom Widerstreben zur Bereitwilligkeit, ihm zu folgen, zeichnete, war bewunderungswürdig. Man erwäge nur, wie wenig Zeit Mozart seiner Zerline dazu gönnt! Offenbar im Interesse dieses Details nahm Frau Lucca das Tempo ziemlich langsam, wie sie denn überhaupt das Zeitmaß und den Rhythmus etwas frei behandelt. Auch ihre erste Arie („Batti, batti“) war mit reizender Natürlichkeit gespielt und gesungen. Weniger befriedigte uns die zweite Arie in C-dur, deren Schlußtacte sie zu stark und heroisch vorträgt. Das Bestreben, durch vollen und großen Ton zu wirken, schien uns überhaupt in der ganzen Rolle bemerkbar, der Vortrag bekam dadurch mitunter etwas Schwerflüssiges, Nachdrückliches, das in anderen Partien von besserer Wirkung sein dürfte. Uebrigens hat Frau gerade mit der zweiten Arie das *Lucca* Publicum am meisten entusiastirt; sie mußte dieselbe nach anhaltendem Applaus und vielen Hervorrufen wiederholen. Frau ist uns in ihrer anmuthigen Persönlichkeit *Lucca* fast unverändert erschienen; die Stimme hat zwar den einstigen jugendlichen Schmelz, aber nicht die Kraft und Fülle eingebüßt. Die Fortsetzung ihres Gastspiels wird uns willkommenen Gelegenheit geben, eingehender, als es nach dieser ersten Rolle möglich war, über Frau zu *Lucca* sprechen. Es ist bekanntlich das letzte Gastspiel, das die berühmte Sängerin vor ihrem gänzlichen Rücktritt ins Privatleben unternimmt. — Die Aufführung des „Don Juan“ in der Komischen Oper fiel sehr anständig aus und übertraf, mit Rücksicht auf die Schwierigkeit der Aufgabe, unsere Erwartungen. Geradezu ungenügend können wir nur die Doña nennen, müssen hingegen der Leistungen des Fräulein Elviraleins (*Fröhlich* Doña Anna), dann der Herrn, *Erl*, *Fischer* und *Hermany* anerkennend gedächtnisvoll sein.