

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 4433. Wien, Donnerstag, den 28. December 1876.

Eduard Hanslick, Musik.

1 *Musik.*

Ed. H. Die beiden *Weihnachts-Akademien*, welche das Hofoperntheater, wie alljährlich, für seinen Pensionsfonds veranstaltete, bereiteten dem Publicum viel Vergnügen, geben uns jedoch wenig Stoff zum Kritisiren. Die scenische Aufführung des „von *Manfred* Byron mit *Schumann's* Musik gleich der vorjährigen aufs Haar. Sehr beifällig spielte Herr die *Robert* Titelrolle, wirksam mehr durch plastische Schönheit und Wohlklang der Rede, als durch psychologische Tiefe und Wahrheit. Die andere dieser Weihnachts-Akademien brachte die beiden ersten Acte der Oper: „. Man lauschte *Lucia von Lammermoor* begierig, Frau zum erstenmale als *Wilt* Lucia zu hören. Ihre Stimme ließ an Frische und Kraft, ihre Virtuosität an Glanz nichts zu wünschen übrig, stellenweise höchstens an Leichtigkeit; das Spiel blieb gewohntermaßen Nebensache. Blendend wirkte wieder die Energie ihrer hohen Töne, die Schönheit des Trillers auf den absteigenden Noten b, as, g im Sextett und so manches Andere. Schade, daß Frau in neuester Zeit *Wilt* einem fast krankhaften Gelüste folgt, ihre so reichen Stimm- Mittel noch ein klein wenig über ihr natürliches Maß anzu strengen. Am Schluß des Sextetts stieg sie bewundernswürdig, lerchenartig, die Trillerkette as, b, c nach dem hohen Des empor — aber dieses hohe Des! Es ward mit einer Gewaltigkeit forcirt, welche dem Ohr wehthat und die volle Reinheit der Intonation vereitelte. Aehnlich schloß Frau die brillant vorgetragene erste Arie mit einem drei *Wilt*gestrichenen Dolchstich. Adelina, welche angeblich *Patti* rivalisirenden Anstoß gegeben haben soll für die Lucia, Ophelia, Elvira unserer, wirkt gerade am schönsten durch *Wilt* das allzeit Maßvolle ihrer Kunst. Man hat nie einen un schön gellenden und unreinen Ton von ihr gehört. Frau unvergleichliche Stimme würde noch viel edler wirken *Wilt's* ohne jenes so kühn und gewaltthätig betriebene Hazardspiel ihres neuesten Bravourgesanges.

Auf die „Lucia“-Vorstellung folgte eine Reihe von lebenden Bildern, poetisch eingerahmt von und *Mosenthal* musikalisch interpretirt von. Das Ganze heißt *Doppler* „. Genau durfte man das Gebotene *Das Volkslied* beileibe nicht auf diesen Titel examiniren. Aus der Zeit der „Trauernden Juden“ (erstes Bild) besitzen wir keine Spur von hebräischen Volksliedern, können daher auch *Doppler's* orientalische Weise nicht dafür annehmen. Ebenso fälschlich wird uns die bekannte Romanze *Blondel's* aus *Grétry's* „Richard Löwenherz“ für ein altes provençalisches Volkslied ausgegeben; es ist weder alt, noch provençalisch, noch Volkslied. Die weiteren Melodien sind gut am Platz („Prinz“, „Eugen Gaudeamus“ etc.), aber „*Schubert's* Linden“, diese Perle unseres modernen Kunstliedes, hat mit baum dem Volksgesang nichts zu schaffen, also auch nichts mit dem eine Apotheose des Volksliedes versinnlichenden Schluß tableau. In der Orchester-Einleitung spielt *Doppler* in ebenso discreten als geistreich harmonisirten Wendungen auf die österreichische Volkshymne an; wie aber letzte-

re in die Nachbarschaft von Symphonie *Spohr's* „Die Weihe der Töne“ (erster Satz) geräth, bleibt uns räthselhaft. Die Kritik würde sich lächerlich machen, wollte sie eine reine Unterhaltungs-Production mit der Loupe unter suchen; aber gänzlich die Augen zuzudrücken, ziemt ihr doch auch nicht. Für künftige Fälle würden wir empfehlen, die lebenden Bilder nicht so tief in den Hintergrund zu stellen; die Gesichtszüge der darstellenden Personen müssen jedenfalls erkennbar sein. Die von, *Gaul* und *Brioschi Telle* effectvoll arrangirten Tableaux gefielen übrigens so allgemein, daß jedes derselben, kaum verschwunden, auch schon seine zweite Auflage erlebte. Als das Sextett im zweiten Act der „Lucia“ applaudirt wurde, erhob sich Lucia aus ihrem Ohn machts-Fauteuil, Edgar zog wieder den schon eingesteckten Säbel, und — das ganze Sextett wurde repetirt. Nicht ohne Schamröthe constatiren wir diese Wiedereinführung einer ästhetischen Barbarei, welche seit fünfundzwanzig Jahren im Hofoperntheater streng verpönt war. Wir hatten also richtig prophezeit, als wir vor Jahr und Tag unsere Klage gegen Director über seine Wiedereinführung des „Her *Jauernorrufs* bei offener Scene“ mit den Worten schlossen: „Nur ein Schritt noch und es werden im Hofoperntheater ein halb Dutzend Schreier das Da capo jeder beliebigen Nummer mit ten im dramatischen Zusammenhang der Oper durchsetzen können.“ Dieser Schritt wäre also glücklich auch geschehen zur gänzlichen Materialisirung unseres Opernwesens.

Gar seltsam stach uns auf dem Programm des vierten „*Philharmonischen Concertes*“ (26. December) die erste Nummer in die Augen: „Ouvrerture zu „*Horatius Cocles*“ von, neu“. Selbst die andächtigsten Verehrer von *Méhul* *Méhul's* „*Joseph in Egypten*“ kennen seinen „*Horatius Co*“ schwerlich auch nur dem Titel nach. Es war dies eine einactige Oper (Text von) aus dem Jahre *Arnaud* 1794, als man auf allen Pariser Bühnen republikanische Helden sehen wollte; dessen Muse der *Méhul* französischen Republik und Armee mancherlei Dienste geleistet, schrieb auch diese rasch verschollene Oper „*Horatius Cocles*“ und ließ sogar einen „*Mutius Scävola*“ folgen. Die von den Philharmonikern gespielte Ouvertüre ist echt französisches Römerthum, voll theatralischen Poms und Pathos bei geringfügigem musikalischen Inhalt. Die auch bei Cherubini häufige Manier, ein kleines Motivchen von wenig Noten sechs- bis achtmal, auch noch öfter wiederholen zu lassen, bald höher, bald tiefer, bald von diesem, bald von jenem Instrument, herrscht auch in *Méhul's* Ouvertüre bis zum Ueberdruß. Das Interessante darin ist die schon an *Spohr* erinnernde sentimentale Chromatik des zweiten Theiles. Die französische Reliquie wurde von unserm Publicum sehr gleichgiltig aufgenommen; unter den Ouvertüren von *Spontini* und wären manche unseren Concertbesuchern *Spohr* ebenso neu wie dieser „*Horatius Cocles*“ und dabei des Wiedererweckens würdiger gewesen. Fräulein *Vera Timanoff* aus Petersburg spielte drittes *Rubinstein's* Clavierconcert mit großer Bravour und elegantem Vortrag der zarten Stellen. Die Kraft-Experimente des ersten und letzten Satzes vollkommen à la *Rubinstein* auszuführen, kann man von Mädchenhänden, selbst russischen, nicht verlangen; ja diese Bravour des Walkens, Stechens, Hauens kommt uns recht unweiblich vor. Fräulein *Timanoff* kam in diesen starken Partien gegen das Orchester nicht auf, machte obendrein durch übermäßigen Pedalgebrauch die Sache nicht besser, sondern nur undeutlicher. Das Andante — trotz der fatalen Reminiscenz an *Dinorah's* „*Heilige Jungfrau!*“ eines der besten von *Rubinstein* — spielte Fräulein *Timanoff* mit feinem Geschmack. Sie wurde wiederholt gerufen. Mit den Mozart'schen Variationen für Streich-Instrumente und zwei Waldhörner hatte Herr *Hanns* dem Concerte eine *Richter* äußerst glückliche Wendung und mit Schubert's C-dur-Sym ihm den imposantesten Abschluß gegeben. *phonie*

Wir haben noch einige Worte nachzutragen über die neue Symphonie von. Es ist kaum noch vorge *Brahms* kommen, daß die gesammte Musikwelt mit so hochgespannter Erwartung der ersten Symphonie eines Componisten entgegenseh. Ein Beweis, daß man gerade in dieser *Brahms* höchsten und schwierigsten Form Ungewöhn-

liches zutraute. Aber je größer die Erwartung des Publicums, je dringender das Verlangen nach einer Symphonie, desto schwieriger und scrupulöser zeigte sich Brahms. Eine unerbittliche Gewissenhaftigkeit und strenge Selbstkritik gehört zu den hervorragendsten Charakterzügen Brahms' — jedesmal möchte er sein Bestes leisten mit Aufgebot aller Kräfte, er kann und mag nichts „leicht nehmen“. Lange zögerte er mit der Composition von Streichquartetten, und mehr als Eine Symphonie blieb als Studie in seinem Pult verschlossen; auf das Drängen der Freunde antwortete er gewöhnlich, er habe zu viel Respekt vor seinen großen Vorgängern, und mit einer Symphonie könne man heute „nicht spassen“. Diese Strenge gegen sich selbst, diese Sorgfalt im Kleinsten und Größten zeigt sich auch in der bewunderungswürdigen Arbeit der neuen Symphonie. Wenn sie sich vielleicht zu sehr zeigt und der Hörer über der erstaunlichen contrapunktischen Kunst, die er meistens gar nicht wahrnimmt, die unmittelbar zündende Wirkung vermißt, so kann man ihm nicht ganz Unrecht geben. Die neue Symphonie ist ein so ernstes, complicirtes, von gewöhnlichen Effecten so weit absehendes Werk, daß es sich schnellern Verständniß nicht gleich entfaltet. Das ist immerhin, wenn auch kein Fehler, doch ein Mißgeschick, für den ersten Augenblick wenigstens. Die nächsten Wiederholungen werden es tilgen. Bekenntniß: „Ich wollte allerdings Effect machen, *Grill'sparzer* aber nicht auf das Publicum, sondern auf mich selbst,“ könnte als Wahlspruch auf der Symphonie von Brahms stehen. Sie gehört, das leuchtet sofort auch dem Laien ein, zu den eigenthümlichsten und großartigsten Werken der Symphonien-Literatur. Der erste Satz fesselt durch sein leidenschaftliches Pathos, sein faustisches Ringen, zugleich durch die ebenso reiche als strenge contrapunktische Kunst. Das Andante besänftigt diese Stimmung in langgezogenem, edlem Gesang, der im Verlaufe allerdings überraschende Unterbrechungen erleidet. Das Scherzo (ein Allegretto grazioso im Zwei viertel-Tact) dünkt uns nicht auf gleicher Höhe mit den übrigen Sätzen, das Thema entbehrt des melodischen und rhythmischen Reizes, das Ganze der Lebendigkeit; der tonlos abschnappende Schluß wirkt vollends befremdend. Dervierte Satz beginnt gleich höchst bedeutend mit einem Adagio in C-moll; aus dunklen Gewitterwolken hebt sich klar und süß ein Gesang des Waldhorns in C-dur über tremolirenden Violinen. „Da zittern alle Herzen mit den Geigen um die Wette,“ äußerte ein entzückter Kenner. Der Eintritt des Allegros mit seinem einfach schönen, etwas an den Freuden-Hymnus der Neunten Symphonie erinnernden Thema ist überwältigend, und höher, immer höher schwingt es sich empor bis zum Schlusse. Mit den Worten, daß kein Componist dem Styl des späteren Beetho so nahe gekommen sei, wie von Brahms in diesem Finale, glaube ich keine paradoxe Behauptung, sondern eine einfache, kaum anfechtbare Thatsache zu bezeichnen. Ein hohes Lob, das aber keineswegs einem Componisten *alle* Vorzüge oder gar alle im höchsten Maße zuspricht. Jede große Einseitigkeit wird ja mit dem Zurücktreten von Vorzügen auf der andern Seite erkaufte. wäre nicht *Mozart*, *Mozart Weber* nicht, wenn sie zu ihren eigenen Reizen auch noch *Weber* die Erhabenheit und Tiefe Beethoven's besäßen. entbehrt wieder, und am meisten in seinen großartigsten *Beethoven* Spätwerken, den zarten Duft, den melodischen Zauber, die zärtliche Innigkeit, durch die uns und *Schumann* so unmittelbar, ohne Mühen und Räthsel ent *Mendelssohn* zücken. In kleiner *Schumann's* D-moll-Symphonie und „*Mendelssohn's* Italienischer“, die wir beide ganz kürzlich hörten, weht ein süßer Zauber, ein berauschen der Blüthenduft, wie er in *Brahms'* Symphonie nur an einzelnen Stellen, gleichsam verstohlen, athmet. Aber weder Mendelssohn noch Schumann knüpfen in ihren Symphonien an den späteren an, *Beethoven* wir könnten sie uns recht gut denken ohne die Voraussetzung von Beethoven's dritter Periode. Weit eher biegen und *Mendelssohn* Symphonien wieder zur An *Schumann's* schauungsweise Haydn's und Mozart's zurück und führen diese weiter. Die Quartette und die Symphonie von hingegen sind nicht zu denken ohne die letzte *Brahms* Periode Beethoven's. Brahms hat sich in diesen ihm von Haus aus verwandten Vorstellungskreis

ganz hineingelebt, er ahmt nicht nach; aber was er aus seinem Innern schöpft, ist ähnlich empfunden. So erinnert denn Brahms in dem eigenthümlich geistigen oder übersinnlichen Ausdruck und durch die schöne Länge seiner Melodien, durch die Kühnheit und Originalität der Modulationen, durch die polyphone Gestaltungskraft, vor Allem durch den männlichen hohen Ernst des Ganzen an Beethoven's symphonischen Styl. Man hat als einen Hauptcharakterzug das *ethische* Element in Beethoven's Musik hervorgehoben, welche stets überzeugen, nicht ven bloß erfreuen will. Dies sondert sie so auffallend von aller „Unterhaltungsmusik“, womit wir noch keineswegs etwas künstlerisch Werthloses bezeichnen wollen. Diesen strengen, ethischen Charakter von Beethoven's Musik, welche selbst im Frohsinn und Muthwillen einen ernsten Geist, eine dem Ewigen zugewendete Seele verräth, finden wir sehr entscheidend auch in. Jedoch auch von den Schattenseiten des späteren *Brahms* Beethoven lagert ein gutes Stück auf neuesten *Brahms'* Werken. Beethoven's Styl ist zuletzt häufig unklar, ver worren, willkürlich geworden; seine Innerlichkeit versank oft in ein launisches grüblerisches Wesen. Die schöne Klarheit, der melodische Reiz, die edle Popularität seiner ersten und zweiten Periode scheinen verschwunden; fast möchte man das Goethe'sche Motto umkehren und sagen: Was Beethoven im Alter wünschte (oder *wir* ihm wünschten), dess' hatte er in der Jugend die Fülle. Zu einseitig scheint auch Brahms das Große und Ernste, das Schwere und Complicirte zu pflegen auf Kosten der sinnlichen Schönheit. Wir gäben oft gern die feinsten contrapunktischen Kunststücke (wie sie in Brahms' Symphonie zu Dutzenden vergraben liegen) um ein Stück warmen Sonnenscheins, bei dem uns das Herz aufgeht. Drei Elemente, welche in der modernsten deutschen Musik eine große Rolle spielen, verwendet Brahms mit auf fallender Vorliebe: die *Synkope*, den *Vorhalt* und die Gleichzeitigkeit *verschiedenartiger Rhythmen* und Tactarten. In diesen Punkten, der Synkope namentlich, dürfte Brahms kaum mehr weiter gehen, als er in neuester Zeit gegangen. So hätten wir uns denn auch unsere kleinen Bedenken vom Herzen geredet und können in den freudigen Ton, in dem wir begonnen, wieder einfallen. Die neue Symphonie von Brahms ist ein Besitz, auf den die Nation stolz sein kann, auf lange hinaus ein unausgeschöpfter Born ernsten Genusses und fruchtbaren Studiums, ein Buch musikalischer Weisheit, das öfter gesehen sein will und das unsere musikalischen Vormünder und Nährväter uns hoffentlich oft zu lesen geben werden.