

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 5216. Wien, Mittwoch, den 5. März 1879.

Eduard Hanslick, Musik. (Concerte.).

1 *Musik.*

Ed. H. Zum Vortheile seines Pensions-Institutes gab gestern das Hofoperntheater ein großes Concert unter Mitwirkung des Herrn Camillo aus *Saint-Saëns* Paris. Musikalisch war Saint-Saëns der eigentliche Concertgeber; als Componist und Clavier-Virtuose füllte er den weitaus größten Raum des Programms. Seine neueste symphonische Dichtung „*La jeunesse d'Hercule*“ (op. 50) machte den Anfang, ein Seitenstück zu dem „Sturz des Phaëton“, dem „Spinnrad der Omphale“ und ähnlichen mythologischen Genrebildern, die Saint-Saëns als Orchester-Specialität cultivirt. Der Titel lautet etwas unbestimmt, „Herkules am Scheidewege“ wäre genauer. Denn nicht Herkules Jugend überhaupt, sondern nur sein Schwanken und Entscheiden zwischen Tugend und Laster wird in dem Tongemälde illustriert. Ein bescheiden und ernsthaft auftretendes Thema, von mehr wohlgesittetem als frommem Ausdruck, bedeutet die tugendhaften Vorsätze, welche den jungen Helden im Anfang seiner Wanderung begleiten, bis die Klänge eines wilden Bacchanals ihn der bösen Lust zuführen. Eine „böse“ Lust in der That, diese von zwei Flöten und einem Piccolo unter Triangelschlägen intonirte häßliche Balletmusik, die allmählig durch den Lärm von Pauken, Tamburinen und Becken, durch schmetternde Trompetenrufe und das grelle Gelächter der Oboen und Clarinetten rasch zur Brutalität verwildert. Die Sinnlichkeit, meinten wir, müßte schöner, reizvoller auftreten, um irgend einen anständigen Sterblichen, geschweige einen Halbgott, zu verführen. Das sind ja wahre Teufelinnen mit Schlangenhaaren, Geierkrallen und spitzen, rauhen Ohren, die wir da tanzen sehen. Und welch geschmacklose Toilette! Sollten sie einen in Paris erzogenen Herkules nicht sofort in die Flucht jagen? Hier braucht es wiederholter, von schüchterner Andeutung bis zur Handgreiflichkeit fortschreitender Anklänge an das erste Tugendmotiv, um unseren mythologischen Robert aus den Armen Bertram's in die Alices wieder zurückzuführen. Eine kleine biographische Vorausnahme erlaubt dem Componisten, gleich darauf den Herkules auf Feuerflammen zum Himmel aufsteigen zu lassen; eine Expedition, die durch eine knisternde Crescendo-Figur der Violinen, breite Harfen-Arpeggien und kurz aufleuchtende Blitze der Flöten und Clarinetten sehr geschickt nachgeahmt ist. Trotz vereinzelter blendender Orchester-Effekte erzielt diese anspruchsvolle Composition doch nur geringe Wirkung; sie ist musikalisch leer und kraftlos. In jeder der früheren „symphonischen Dichtungen“ von Saint-Saëns steckt mehr Geist und musikalischer Gehalt.

Höheres Ziel und größerer Umfang zeichnete die zweite Novität von Saint-Saëns aus, welche unter dessen persönlicher Leitung als Schlußnummer aufgeführt wurde: „Die“, für Solostimmen, Chor und Orchester. Der Sündfluth Verfasser dieser „biblischen Dichtung“ ist der gegenwärtig sehr gesuchte Herr Louis, welcher auch die *Gallet* Librettos zu den neuen Opern von („*Massenet* Le“) und von roi de Lahore („*Saint-*

Saëns Etienne“) gedichtet hat. „Marcelle Die Sündfluth“ ist ein kleines Oratorium, dessen Handlung sich in drei Abtheilungen folgenderweise gliedert: Der erste Theil schildert den Verfall der Menschen, den Zorn Gottes, den Bund mit Noah; der zweite die Sündfluth; der dritte den Ausgang aus der Arche mit der Versöhnung Gottes als Schluß. Es ist eine auf fallende Erscheinung, daß jetzt so viele französische Componisten biblische Stoffe in Oratorienform für den Concertgebrauch componiren. Wir erwähnen nur aus neuester Zeit: „Das“ von Theodor verlorene Paradies, „Dubois Eva“ von, „Massenet Judith“ von, „Lefèvre Die Sündfluth“ von, dessen vorletzte Oper gleichfalls einen *Saint-Saëns* alttestamentarischen Stoff, „Samson und Delila“, behandelt. In Deutschland nimmt das Oratorium seit mehr als dreißig Jahren immer entschiedener den Zug vom Religiösen und Biblischen zum Profan-Historischen; die neuesten deutschen Oratorien heißen „Luther“, „Arminius“, „Otto der Große“ etc. Wer die Werke von Saint-Saëns und die glänzendste Specia lität seines Talentes kennt, der wußte von vornherein, daß nicht religiöses Bedürfniß ihn gerade zur „Sündfluth“ trieb, sondern die Gelegenheit zu ausgedehnter, großartiger Tonmalerei. Offenbar hat Saint-Saëns das Ganze blos der zweiten Abtheilung wegen componirt. Die *erste* gewinnt anspruchslose Hörer eben auch durch ihre Anspruchslosigkeit, durch bescheidenen Ton und bescheidenen Umfang, auch durch einzelne musikalisch gefällige Momente. Bedeutend ist die Erfindung nirgends, ja die Orchestersätze und Zwischenspiele lassen nur einen sehr lockeren Zusammenhang mit dem Texte erkennen, den sie erläutern sollen. In diesem ganzen ersten Theil läßt der Componist alle Blasinstrumente voll ständig schweigen, um sich für den zweiten Theil, „Die Sündfluth“, die größte Steigerung der Effecte frei zu halten. Hier erst sehen wir ihn mit ganzer Lust und Liebe ans Werk gehen, dabei mit einer erstaunlichen Geschicklichkeit und einer virtuosen, geistreichen Handhabung des Colorits, wie sie selbst in unserem Zeitalter der Instrumentations-Kunst nur selten vorkommt. Bewunderungswürdig getroffen ist dieser leise niederströmende Regen, wie ihn die je vierfach getheilten Streichinstrumente in pianissimo stakkirten Accorden und durchzogen von langgehaltenen, pfeifenden Flageolet-Tönen dreier Sologeigen hören lassen. Wie dann der Regen zum Wolkenbruch wird, die Fluthen von unten anschwellen und immer höher an die Arche schlagen, das malt uns prächtig ein mächtiges Arpeggiren der Harfen und Geigen, chromatisches Gewimmer der Holzbläser, dazu der entfesselte Donner von vier Pauken und das erschütternde Gebrüll der tiefen Blechinstrumente. (Fünf Posaunen und drei Baßtuben!) Daß bei solcher Herrschaft der Farbe die Zeichnung fast verschwindet, ist wol selbstverständlich. In der *dritten* Abtheilung ist Alles wieder friedlich geworden. Aber nicht nur das Wasser, auch die schöpferische Kraft und Freudigkeit des Componisten ist zurückgetreten. Der Ausflug der Taube und ihre Rückkehr bringt noch einen hübschen malerischen Zug, dann überläßt sich die Musik bequemer Gleichgiltigkeit. Die Gefühle der geretteten, beglückten, dankerfüllten Menschen scheinen unserem Componisten nicht sehr nahezugehen; wir bleiben eiskalt dabei. Zu bedauern ist vollends, daß Saint-Saëns für den Schluß ein sehr unglückliches Fugenthema (D-moll, alla breve) erfunden hat, dessen zweite Hälfte auf die Worte „Quand vous verrez mon arc briller sur le nuage“ in schnellen Achtelnoten syllabisch herabstolpert, ein Gang, der an solcher Stelle unwürdig klänge, selbst wenn er gut herauskäme, was aber nie der Fall ist. Nach der Sündfluth war der Beifall des überaus zahlreichen Publicums anhaltend und lebhaft, aber er klang doch ganz, ganz anders, als nach dem Vortrag des schon *Beethoven* G-dur-Concertes durch Saint-Saëns! Ohne Frage hat der *Pianist* Saint-Saëns heute mehr Herzen erobert, als der Tondichter. Würdevoll, geistreich, anmuthig spielte er das herrliche Concert von Beethoven; mit unvergleichlicher Bravour und Eleganz die schon *Liszt* Transcription aus den „Ruinen von Athen“. Bei aller Kühnheit doch Alles so ruhig, haltungsvoll — ohne jene gräuliche äußerliche Zuthat, für welche die Wiener den treffendsten Ausdruck „Faxen“ haben. Wenn die Pariser Kritik „Die Sündfluth“ als Saint-Saëns’ bestes

Werk be zeichnet hat, so thut sie ihm, wie ich glaube, Unrecht. Wir kennen Concerte, Trios, Quartette von Saint-Saëns, die musikalisch weit gehaltvoller und erfindungsreicher sind, als das neue Oratorium. Selbst vom Standpunkte des bloßen Effectes erscheint uns sein „Todtentanz“ eine glücklichere Ein gebung; er hat, bei viel geringeren Ansprüchen, ein Element für sich, das wir in der „Sündfluth“ vermissen: unwider stehliche Rhythmik. Die Aufführung des schwierigen Werkes war von Seiten des Orchesters vortrefflich; die Gesangs partien sind undankbar, weßhalb wir die vier Solisten auch lieber ob ihrer Gefälligkeit loben, als für ihren Gesang. In den Solostellen ging es noch an, im Quartett hingegen, am Schluß der dritten Abtheilung, wo Jeder, unbekümmert um den Andern, für sich tremolirte, schien noch ein böser Geist aus der zweiten Abtheilung leise sein Spiel fortzusetzen. — Noch haben wir zwei Solo-Vorträge zu erwähnen. Fräulein sang mit Beifall den Schattenwalzer aus „*Grossi Dinorah*“, Herr zwei von *Walter Doppler* sehr hübsch instrumentirte Schubert'sche Lieder („Sei mir gegrüßt“ und „Morgen“) mit dem ihm stets treu bleibenden großen ständchen Erfolg. Eigentlich nimmt dieser sensationelle Erfolg Walter's noch immer zu — der Mann erlaubt sich wirklich, die Schubert'schen Lieder jedes Jahr schöner zu singen. Was uns in diesem Verdacht noch mehr bestärkte, war das von Herrn selbst veranstaltete *Walter Schubert-Concert* vom 1. März. Wir hoffen, daß Walter dieses von ihm systemisirte alljährliche Schubert-Concert auch künftig ein halten werde, wie eine fromme Stiftung. Das ganze Publi cum wird gerne als musikalische Kammer-Procuration über die Aufrechthaltung dieser Stiftung wachen. Patriotischer Be weggründe braucht es dafür nicht, die musikalischen genügen. Die Zahl der Sänger, die ein Schubert'sches Lied vorzu tragen verstehen, wird immer geringer, und noch geringer die Zahl der Componisten, die eines machen können. Schu's Lieder erscheinen selten mehr auf den Concert bertprogrammen — sehr begreiflich, sie sind zu bekannt, zu lange schon in Fleisch und Blut der musikalischen Häuslichkeit über gegangen; die Oeffentlichkeit muß sich endlich mit Neuem beschäftigen. So wächst denn eine Generation heran, die Schubert'sche Lieder nicht mehr aus öffentlichen mustergiltigen Vorträgen kennt. Das jährliche Schubert-Concert unse res Walter bleibt daher ein musikalisches Bedürfniß für den dreifachen Nachwuchs: das junge Publicum, die jungen Sänger und die jungen Componisten. Damit möchten wir Herrn Walter für die nächsten 50 Jahre encouragirt haben. Das Walter'sche Concert hatte einen besonderen Schmuck an der Mitwirkung des Herrn Julius, welcher *Epstein* Schubert spielte — ungefähr wie Walter ihn singt.

In der Reihe der Philharmonischen Concerte zählte das siebente nicht zu den erfolgreichsten. Den Anfang mach ten zwei Charakterstücke für Orchester von *Wilhelm*, dem Sohne unseres ausgezeichneten ersten *Kleinecke* Waldhornisten. Herr *Kleinecke* jun., ein noch sehr junger Mann, ist gleichfalls Orchestermittglied und verdankt dieser Thätigkeit ohne Zweifel einen großen Theil seiner Gewandt heit im Instrumentiren. Er zeigt ein geübtes und empfäng liches Ohr für Klang-Effecte und hat deren gar viele den modernen Meistern der Instrumentirung glücklich abgelauscht. Leider sind dem jungen Componisten nicht blos die Orchester- Effecte, sondern gleichzeitig eine Anzahl von Gedanken oder Redewendungen Mendelssohn's, Schumann's, Meyerbeer's, Wagner's etc. haften geblieben. In den „Charakterstücken“ Herrn *Kleinecke*'s begegnen wir kaum einer Stelle, die nicht bekannt klänge. Zur Stunde können wir dem jungen Com ponisten kein anderes Lob spenden, als daß er mehr oder minder bekannte musikalische Ideen, die er in gutem Glau ben für seine Erfindung hält, effectvoll zu orchestriren weiß. Ein Musik-Institut von der Bedeutung der Philharmonischen Concerte hat neben seiner Hauptaufgabe, der Pflege des Classischen, gewiß auch die gelegentliche Verpflichtung, jungen Talenten den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. Es sollte jedoch diese Unterstützung nicht früher eintreten, als bis der junge Componist sich künstlerische Reife und Selbstständigkeit erworben, das heißt, bis er uns wirklich etwas zu sagen hat. Dies ist nicht der Fall in Herrn *Kleinecke*'s bei-

den Charakterstücken. Das erste (mit dem be denklichen Titel „Othello und Desdemonna“) hebt mit einem conventionell pathetischen Allegro-Motiv à la Lindpainter oder Reissiger an, läßt dann abwechselnd Schumann'sche und Mendelssohn'sche Phrasen folgen, bis späterhin das wohlbe kannte Gebrüll des Lindwurms aus „Siegfried“ ertönt, das hier wahrscheinlich die Eifersucht des Mohren vorstellen soll. Daß Harfe und Baßtuba brav zu thun haben, versteht sich bei solchen „poetischen“ Stücken von selbst. Das zweite Charakterbild: „Abendträumerei“, ist kürzer und anspruchs loser, aber keineswegs eigenthümlicher. Auch hier spricht der Componist mit bekannten Stimmen; selbst die Meyerbeer's macht sich im Mittelsatz mit einer Bemerkung über das Hirtenleben vernehmlich. Herr fand freundlich *Kleinecke* aufmunternden Beifall und wurde gerufen. Eine andere Färbung hatte der Applaus nach der zweiten Novität dieses Tages: einem Clavierconcert von *Hermann*; *Grädener* nicht bloß wohlwollende Aufmunterung, sondern Achtung und ernsthafte Anerkennung sprachen aus dem Beifall und den Mienen der Zuhörer. Das sind schöne, erfreuliche Regungen, aber noch lange nicht diejenigen, die eigentlich jeder Tondichter im Publicum hervorrufen möchte: freudige Ueberraschung und das beglückende Gefühl reinen Genusses. *Grädener's* Con ist eine groß angelegte, ernsthafte Arbeit, die uns cert Respect abnöthigt und durch manche feine, geistreiche Einzel heit interessirt. Zu einer vollen, echten Wirkung fehlt ihm die Frische und Unmittelbarkeit der Erfindung, der zugleich sinnliche und geistige Zauber eines frei aus der Brust strö menden Gesanges. Für den etwas spärlich fließenden musi kalischen Stoff des ersten Satzes und seine geringe rhythmische Mannichfaltigkeit dehnt sich die Ausführung zu sehr in die Breite. Weit glücklicher erfunden, kürzer und wirksamer ist der zweite Satz, ein warm empfundenes Adagio in B-dur, welchem das meist in tiefer Lage verharrende Orchester überdies durch die Verwendung des Contra-Fagotts eine düstere, nächtliche Färbung gibt. Das Finale wirkt mehr durch das brillante Octavenspiel des Pianisten, als durch den Glanz seiner Themen oder durch feurigen, kühnen Auf schwung, wie wir ihn nach vorwiegend düsteren, reflectiren den Sätzen erwarten mochten. Das Lob, nicht auf billigen Effect hinzuarbeiten, muß man Herrn unge *Grädeners* schmälert zugestehen; schade nur, daß die beiden äußeren Sätze nicht auf der Höhe des Adagios stehen! Herr Alfred bewältigte das schwierige *Grünfeld* Concert mit großer Bravour und wurde mit dem Componisten wiederholt ge rufen. Als drittes und letztes Stück hörten wir *Beetho's*ven Pastoral-Symphonie. Die feine Ausführung des Details konnte uns über das unglaublich schleppende Tempo, in welchem die „Scene am Bach“ gespielt wurde, nicht trösten. Wenn aus dem „sehr bewegten Andante“ („Andante molto moto“) ein Adagio gemacht wird, so läuft die süße Behaglichkeit dieses Satzes Gefahr, langweilig zu werden.