

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5927. Wien, Sonntag, den 27. Februar 1881.

Eduard Hanslick, Musik. (Bülow's Liszt-Abend. —
Orchester-Concert. — „Oberon.“).

1 *Musik.*

Ed. H. Also das Heldenstück des zweistündigen „Beet-Vortrages“ war siegreich vollbracht. Herr v. hoven *Bülow* blieb aber nicht stehen bei diesem Non plus ultra; er lieferte darauf als Plus ultra einen dritthalbstündigen „-Vortrag“. *Liszt* Apollo verzeihe uns den Frevel, die beiden Dinge neben einander auszusprechen, welche *Bülow* kühn neben einander gesetzt hat. Es ist doch, glaube ich, ein starker Unterschied zwischen der Berechtigung dieser beiden Monstre-Concerte. Beethoven's letzte fünf Sonaten, das erhabene Vermächtniß dieses einzigen Mannes, haben das Recht, eine ehrerbietige, ungewöhnliche Sammlung zu fordern von Jedem, der sich ihnen naht. Mit anstrengender, aber reichlich belohnter Hingebung folgen wir diesen Erscheinungen, deren blendender Lichtglanz aus übersinnlicher Erhebung, deren geheimnisvolles Dunkel aus den Tiefen des Menschenherzens quillt. Hingegen einen ganzen Abend nur'sche Clavier *Liszt*stücke zu hören, zur Hälfte schwülstige, zur Hälfte unbedeutende Compositionen, deren Licht vom Salonluster und deren Dunkel von musikalischer Confusion stammt — das ist ein Zustand, der mit jenem Beethoven-Abend nichts gemein hat, als die Person des Spielers. Mit der Beschränkung auf drei bis vier *Liszt*'sche Stücke — so meint der beschränkte Unterthanenverstand — hätte *Bülow* seinem Meister einen besseren Dienst geleistet; denn als pikantes Entremêt zwischen kräftigen musikalischen Gerichten läßt man sich einigen *Liszt* nicht übel schmecken. Aber *Bülow*, das wissen wir ja, begnügt sich nicht mit Wenigem, nicht mit schon Da gewesenen. Er spielte hinter einander *fünfzehn* Stücke von *Liszt*, von denen er vier bis fünf wiederholte. Es war eben ein echt *Bülow*'sches Belehrungs- und Bekehrungs-Concert, beinahe eine gespielte Heiligsprechung des Tondichters *Liszt*. Nun läßt sich aus *Liszt*'s Pianoforte-Musik recht wohl ein Dutzend Nummern zusammenstellen, welche durch die Verschmelzung geistvoller und neuer Clavier-Effecte mit reizenden originellen Melodien aufs glücklichste wirken; die Clavier-Effecte sind von *Liszt*, die Melodien — von Anderen. Wir meinen seine zahlreichen *Transcriptionen*. Wer hätte nicht das unvergleichliche Reproductions- und Assimilations-Vermögen *Liszt*'s bewundert, das, vereint mit vollständiger Beherrschung aller musikalischen Mittel, ihn befähigt, Schubert'sche Clavierstücke so prachtvoll ins Orchester zu übertragen? Dasselbe glänzende Talent bewährt er schon früh in seinen Clavier-*Transcriptionen*: in seiner *Paras*, in der phrase des „*Lucia*“-Sextett „*Don Juan*“-Phan und vielen tasie Schubert'schen Liedern, vor Allem in den „*Ungarischen Rhapsodien*“, dieser eigenthümlichsten und wahrscheinlich bleibendsten seiner Compositionen. Hier zeigt sich *Liszt* fast unerschöpflich im Ersinnen und Anlegen von Schmuck, Gewandung, Verkleidung für irgend einen schönen Leib, der ihm anderswoher geliehen wird. Die

Gabe selbstständiger musikalischer Erfindung, die schöpferische Kraft im höheren, entscheidenden Sinne blieb dem großen Virtuosen versagt. Verhielte es sich nicht so, Liszt hätte kaum durch zwanzig Jahre fast nur Transcriptionen geschrieben. Er hätte mehr Eigenes geschaffen, wäre Eigenes ihm ein gefallen. Zu aller Zeit wurden aus Liszt's Claviermusik nur die Transcriptionen mit Beifall gespielt, während man seinen Original-Compositionen keineswegs hinreichend selbst ständigen Werth zu-erkannte, um abgelöst von Liszt's Per sönlichkeit und eigenem Vortrag zu wirken. Es war dies bis heute die übereinstimmende Ansicht von Kennern und Laien, selbst von ausgesprochenen Liszt-Verehrern.

Nun soll diese Ansicht plötzlich als eine bornirte, ver altete, und sollen die Original-Compositionen Liszt's als Meisterwerke hingestellt werden, welche — ob ihrer Tiefe und Genialität vierzig Jahre lang von dem kurzsichtigen Menschengeschlecht ver-kannt — jetzt einer fortgeschrittenen Generation völlig verständlich seien. Vortrag von *Bülows* 15 Original-Compositionen Liszt's barg wol diesen Gedanken. Der äußere Erfolg war überaus glänzend, wenn wir auch gerne zum Ruhm der Wiener Musikwelt annehmen wollen, es habe die größere Hälfte des Beifalls dem Virtuosen gegolten, der in der That an Bravour und Aus *Bülows*dauer das Unmögliche geleistet hat. Und zur Ehre *Bülows* möchten wir wieder gerne glauben, daß mehr der Mensch in ihm, als der Musiker sich für diese lange Galerie von Liszt- Stücken begeistern konnte. Den Freund, Schüler und Schwiegersohn ehrt solcher Cultus jedenfalls mehr, als den großen -Kenner und Verehrer. *Beethoven* *Bülows* be gann mit Liszt's H-moll-Sonate. Es ist mir unschätzbar, dieses wenig bekannte und fast unausführbare Stück jetzt in vollendetem und authentischem Vortrage gehört zu haben. Anderen freilich läßt sich durch Worte keine Vorstellung von diesem musikalischen Unwesen geben. Nie habe ich ein raffi nirteres, frecheres Aneinanderfügen der disparatesten Elemente erlebt, nie ein so wüstes Toben, einen so blutigen Kampf gegen Alles, was musikalisch ist. Anfangs verblüfft, dann entsetzt, fühlte ich mich doch schließlich überwältigt von der unausbleiblichen Komik, die in diesem krampfhaften Ringen nach Unerhörtem, Colossalem liegt, in diesem atemlosen Arbeiten dieser Genialitäts-Dampfmühle, die fast immer leer geht.

Wenn *Bülows* das Publicum gleich anfangs von der schauerlichen Impotenz Liszt's überzeugen wollte, so konnte er keine bessere Wahl treffen. Den Einen Ruhm muß man der Liszt'schen „Sonate“ lassen, daß ihresgleichen in der gesammten Musik-Literatur nicht wieder vorkommt. Da hört auch jede Kritik, jede Discussion auf. Wer das gehört hat und es erträglich findet, dem ist nicht zu helfen.

Von besonderem Interesse war es, unmittelbar nach der H-moll-Sonate — der ersten umfangreichen Clavier- Composition, in welcher Liszt als selbstständiger Tondichter in großem Styl sich zeigen wollte — eine Reihe kleinerer Stücke aus seiner ersten Periode zu hören. *Bülows* spielte vier Nummern aus dem Schweizer Album („Années des“) vom Jahre pèlerinages 1835, dann vier von den 1839 erschienenen „Grandes Études“. Hätten wir nicht eben in der neuen Liszt-Biographie von L. die begeistert *Ramann*sten Anpreisungen und Auslegungen dieser Kleinigkeitengelesen, wir würden sie für ziemlich alltägliche, mehr oder minder dankbare Salon-Etüden gehalten haben, wie sie ein gewandter Virtuose zu Dutzenden für seine Concerte schreibt. Keines dieser mit brillanten Passagen und schwärmerischem Titel versehenen Stücke erreicht auch nur entfernt die poetischen und dabei echt musikalischen Genrebilder eines, *Stephen Henselt*, *Theodor Heller*, von *Kirchner* Chopin und *Schumann* nicht zu sprechen. Landschaftsbildchen und Etüden, wie diese Liszt' schen, componiren auch die Herren, *Jensen Scharwenka* und sehr viele Andere, von denen man kein Aufhebens macht. Aber was sagt L. dickes *Ramann's* Buch beispielsweise von der Etüde am Wallenstädter See? Man höre: „ gehört zu den vollendetsten lyri *Au lac de Wallenstadt* schen Poesien in Tönen, zu jenen, von denen sich sagen läßt, daß sie die Natur in ihrem verschwiegenen Dasein be lauscht haben. Nichts Frem-

des tritt in sie hinein, keine Dissonanz, kein menschlicher Laut: jeder Ton ist Poesie — reine Poesie. Sollte diesem Tonstücke ein Pendant aus der Poesie gegeben werden, so wüßten wir *nur Eines*, das die stimmungsvolle *in gleich vollendeter Weise* Einheit des Dichters mit der Natur ausdrückt, zu nennen: „*Goethe's Ueber allen Wipfeln ist Ruh'!*“ (!) Beide haben das gleiche volle Eintauchen der Seele in die Stimmung der Natur; und beide sinken, das Wort wie der Ton, jenes, nachdem es sich zum Gedanken erhoben, dieser, nach dem er die Bewegung bis zum Gefühle der Kraft getrieben, vergehend zurück die Tiefe des Ichs — ein Traum in der Unendlichkeit.“ In diesem widerwärtigen Tone geht es fort; wir wählen bloß dies einzige Beispiel, um unseren Lesern — zunächst jenen, welche den „Wallenstädter See“ in Bülow's Concert selbst gehört — eine Vorstellung von dem Liszt-Cultus zu geben, wie er jetzt en gros betrieben wird. L. Ramann's Liszt-Biographie — wenn man diese zu Liszt's Füßen hinschmelzende Salbe eine „Biographie“ nennen kann — geht darauf aus, schon den *jungen* Liszt (nicht erst den der symphonischen Dichtungen) als großen Componisten hinzustellen, seine verschollensten Clavier- Bagatellen gleichsam neu zu entdecken und zu „ver stehen“. In dieser Tendenz erscheint L. *Ramann's* der literarische Apostel einer ganzen Partei, deren musicirender Apostel Bülow ist. Letzterem verdanken wir nun auch die Bekanntschaft mit den „Glocken vom Genfer See“, dem „Wallenstädter See“, der „Quelle“, dem „Gnomensreigen“, dem „Waldesrauschen“ u. s. w. „Ich schloß mich einen ganzen Vormittag ein, um sie gewissenhaft zu studiren. Ich staunte nur noch über Eines: daß solche mittelmäßige nichts sagende Compositionen allgemein einen solchen Effect gemacht hatten.“ Diese Worte, welche *Liszt* 1837 über Compositionen geschrieben hat, *Thal'sberg* fielen mir mehr als einmal ein während des langen Bülow'schen „Liszt-Vortrags“.

Tags zuvor hatte sich Herr v. als Pianist, *Bülow* Dirigent und Tondichter an einem großen Orchester-Concert betheiligt, das Hofcapellmeister *Hanns* mit seinen *Richter* Philharmonikern zum Vortheile des Deutschen Schulver eines gab. Das von Bülow componirte und persönlich dirigierte Stück heißt: „. Das *Des Sängers Fluch*. *Ballade für Orchester* Uhland'sche Gedicht ist bereits von verschiedenen Tondichtern componirt worden, von *Esser* und Anderen für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, von für Soli, Chor und Orchester etc. *Schumann* Bülow thut natürlich, was kein Anderer unternommen — er componirt es für Orchester allein. Das dünkt uns ein recht un nützes und unmusikalisches Beginnen. Die Uhland'sche Ballade bedarf gar nicht eines solchen malenden Nachmusicirens oder musikalischen Nachmalens, sie birgt Musik und Malerei genug in ihren eigenen Versen. Aber der *Componist* bedurfte für seine Person einer solchen Form; denn da er, was selbst ständige musikalische Erfindung betrifft, das Schicksal seines Schwiegervaters theilt, muß er wol auch nothgedrungen dessen Methode adoptiren. Mit blendenden, nur allzu gewaltsamen Orchestermassen, aus welchen hin und wieder eine melodiose Wendung oder geistreiche Harmonisirung auftaucht, wird uns des Breitesten erzählt, was wir ohnehin wissen. Virtuosität auch im Orchesterfach steht außer *Bülow's* Frage, aber diese Gattung Musik, welche lediglich Gedanken- Bilderbogen nachcolorirt, sollte — wenigstens in so anspruchsvoller Form — sich doch endlich ausgelebt haben. Lieber als bei des „Sängers Fluch“ verweilen wir bei der Erinnerung an *Beethoven's* G-dur-Concert, das wir kaum jemals in so vollendet klarer, plastischer Ausführung gehört haben, wie diesmal von. Man darf ohne Ueber *Bülow*treibung sagen, daß jedes Auftreten Bülow's während seines kurzen Wiener Aufenthaltes sich zu einem Triumph gestaltete. Den ungewöhnlichen Erfolg einer neuen Symphonie (Es-dur) von Anton haben diese Blätter bereits gemeldet. *Bruckner* Wir können heute nur beifügen, daß dieser Erfolg eines uns nicht ganz verständlichen Werkes uns um der achtungswerthen und sympathischen Persönlichkeit des Componisten willen auf richtig erfreut hat.

Einen sehr interessanten Abend bescheerte uns gestern das Hofoperntheater mit der Aufführung von *Weber's* „Oberon“. Der durchaus neuscenirten Oper war zum

ersten male die Textbearbeitung von Dr. mit den *Grandaur* von Franz hinzucomponirten Recitativen zu *Wüllner* Grunde gelegt. Bei Gelegenheit der ersten Vorstellung des „Oberon“ im neuen Opernhause plaidirten wir für die Verwandlung des gesprochenen Dialogs in *Recitative*, als die einzige Form, in welcher „Oberon“ in der Großen Oper mit Erfolg aufzuführen wäre. selbst hat die Mängel *Weber* des ihm von London aus octroyirten Textbuches wohl erkannt, das „allen seinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig“ erschien. Eine Umarbeitung des „Oberon“ für Deutschland wollte *Weber* selbst vornehmen — nur allzu rasch trat der Tod dazwischen. Nun hat einer seiner tüchtigsten Nachfolger auf dem Dirigentenstuhl der Dresdener Oper, Hofcapellmeister, sich dieser Arbeit unterzogen und die *Wüllner* gesprochene Prosa durch *Recitative* ersetzt. Eine schwierige, delicate Aufgabe und nur von einem Componisten lösbar, bei welchem Pietät und Kunstverstand sich die Wage halten. Wüllner hat darin ebensoviel Bescheidenheit als Talent bewiesen, insbesondere eine fein anschmiegende Empfindung für *Weber*'s Eigenthümlichkeiten in Melodie, Harmonisirung und Orchestration. Wir nennen absichtlich nicht auch die Declamation — mit ihr ist *Weber* selbst bei weitem nicht so gewissenhaft verfahren, als Wüllner. Selbstverständlich verwendet Wüllner Erinnerungs- oder Leitmotive reichlich aus der Oper selbst — hat doch *Weber* zuerst im „Freischütz“ wie in „Euryanthe“ davon Gebrauch gemacht, sparsamen, aber um so wirksameren Gebrauch. Die Beseitigung der gesprochenen Prosa ist also als entschiedener Vortheil für den „Oberon“ gewonnen. Wir wollen nicht verschweigen, daß auch eine kleine Inconvenienz damit zusammenhängt: die viel längere Zeitdauer, die das Singen, selbst das recitativische, in Anspruch nimmt. Die Musik muß sich ausbreiten. Im sogenannten Secco-Recitativ (wie z. B. im „Don Juan“) kann ein rasch gesungenes Parlando sich der Schnelligkeit gesprochener Rede nähern; hingegen das begleitete Recitativ (wie Wüllner's im „Oberon“) braucht, selbst bei fließendster Behandlung dreimal so viel Zeit als die Rede. Wir stoßen somit auf den seltsamen Widerspruch, daß wir Recitative am dringendsten für den dritten Act bedurften, weil er viel zu viel Prosa enthält, und daß uns nun gerade hier die Anhäufung von längeren Recitativen lästig zu werden droht. Vielleicht lassen sich noch einige Kürzungen vornehmen, ohne daß der Sinn der unsinnigen Handlung darunter leide. Die Scenirung des „Oberon“ war nicht bloß glänzend, sondern zum erstenmale dem *Weber*'schen Originale getreu. Die beiden wesentlichsten Neuigkeiten der gestrigen Scenirung sind einfach Wiederherstellung des richtigen Textes. Zuerst die Beseitigung der „Wandel-Decoration“ am Schlusse des zweiten Actes — einer Augenweide, an der sich Alt und Jung gerne ergötzen, die jedoch dem Componisten und der nächsten Generation unbekannt war, bis sie in unseren Tagen der berühmte Maschinist *Mühldorfer* erfand. Die zweite wichtige Aenderung betrifft den Schluß der Oper. Während dieser sich bisher vor *Oberon*'s Elfen thron inmitten einer glänzenden Feerie abspielte, verwandelt sich jetzt die Scene in einen Thronsaal, in welchem unter den Klängen eines festlichen Marsches sich Ritter und Würdenträger um den Thron versammeln, auf welchem Kaiser Karl der Große die Huldigung des heimkehrenden Paares *Hün* und *Rezia* empfängt. Wir vermögen in diesem Schlusse, wie ihn allerdings *Weber*'s Librettist vorschreibt, keinen dramatischen Gewinn zu sehen. Die Oper „Oberon“ hat mit Karl dem Großen nichts zu schaffen, er drängt sich als überflüssige und unverständliche Gestalt nur verzögernd in den Schluß. In Heldengedicht „*Wieland*'s *Oberon*“, der Quelle von *Weber*'s Libretto, steht die Sache ganz anders; dort bildet Karl der Große, welcher den *Hün* nach Bagdad sendet, den Ausgangspunkt der Erzählung; er darf also am Schlusse, bei der Rückkehr *Hün*'s, als allergnädigster Lehensherr nicht fehlen. *Weber*'s Oper beginnt im Elfenreiche, beginnt mit *Oberon*, welcher hier allein die oberste bewegende Macht ist; die Oper kann somit auch nicht besser schließen, als im Elfenreiche und mit *Oberon* dem Großen. Wir glauben, daß man mit dem Weglassen der ursprünglichen *Weber*'schen Schlußscene kein größeres Unrecht begeht, als man allenthalben mit der Beseitigung

des zweiten „Don Juan“-Finales von Mozart began gen hat. Die Besetzung des „Oberon“ bietet überall große Schwierigkeiten. Es gibt wenige zugleich so schwierige und undankbare Tenorpartien, wie Hüon, kaum eine, welche unsere Sänger so ungern ausführen. Auch Herrn liegen *Müller* andere Rollen besser; um so anerkennenswerther erschien uns seine aus fleißigstem Studium gewonnene und von verdientem Beifall gekrönte Leistung. Oberon — auch eine Rolle, die jeder Tenorist gerne dem andern gönnt — war in Hän den des überall verwendbaren und strebsamen Herrn. Wir hätten dem *Schittenhelm* Elfenkönig eine stärkere Stimme und ein längeres Röckchen gewünscht. Frau, welche *Kupfer* die Rezia in kürzester Zeit, wegen Erkrankung der Frau Lucca, studiren mußte, entledigte sich dieser schwierigen und anstrengenden Aufgabe überraschend gut. Dass muntere Die nerpaar Fatime und Scherasmin fand in Fräulein *Braga* und Herrn gewandte Darsteller. Fräulein *Lay, Stahl* deren schwere Stimme und breiter Vortrag gegen die Rolle des Elfen Puck reagiren, hat uns wenigstens durch ihre aus nahmsweise deutliche Aussprache angenehm überrascht. Die Oper war außerordentlich fein und exact einstudirt, ein Ver dienst des Herrn Directors, der auch persönlich das *Jahn* Orchester dirigierte. Wir wünschen und hoffen, diesen aus gezeichneten Musiker bei Aufführung classischer Opern recht häufig am Dirigentenpulte zu sehen.