

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 8776. Wien, Dienstag, den 29. Januar 1889.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Das „Magnificat“ von hat im *Durante* letzten Gesellschaftsconcert nicht so stark gewirkt, wie *Bach's* Composition desselben Textes, die wir 1885, gleichfalls unter Hanns Richter's Leitung, zu hören bekamen. Trotzdem ge währt es uns eine besondere Genugthuung, daß der Dirigent unseres Singvereins wieder einmal ein Stück aus der großen italienischen Vocal-Periode gewählt hat. Das Wenige, was in Wien an geistlichen Chorwerken geboten wird, beschränkt sich — von Beethoven's Festmesse abgesehen — eigentlich auf Bach und Händel. Fast haben wir vergessen, daß vor und neben der großen protestantisch- deutschen Schule, die durch Schütz, Bach und Händel repräsentirt wird, eine große Periode italienisch-katholischer Kirchenmusik geblüht hat, deren Spitzen gleichfalls zu den unverlierbaren Schätzen der musikalischen Welt gehören. Diese beiden in sich abgeschlossenen Kreise geistlicher Musik dienen der religiösen Kunst mit gleicher Hingebung, doch in ganz verschiedener Ausdrucksweise. Es ist ein anderes Kunstideal, das jedem von ihnen vorschwebt. Für die protestantischen Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts war es vor Allem Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks inmitten höchster polyphoner Kunst, eine bis zur Härte gehende Charakteristik und an Spitzfindigkeit grenzende Wortauslegung; die musikalische Schönheit hatte sich dem unter zuordnen. Die alten Italiener hingegen empfanden auch den musikalischen Gottesdienst als untrennbar von klangschöner Fülle und klarer Anschaulichkeit; ihnen stand die Charakteristik, die Interpretation des einzelnen Wortes in zweiter Reihe. Hören wir irgend einen Bach'schen Psalm nach einer analogen Composition aus der großen italienischen Periode, so wird uns ungefähr zu Muth, als betrachteten wir eine Madonna von Rafael oder Tizian neben einem Marienbild von Dürer oder Cranach. Der Goldglanz der Heiligkeit verklärt sie beide, aber in der verschiedenen Beleuchtung eines norddeutschen und eines italienischen Himmels. Der nationale, der religiöse, der musikalische Geschmack des Hörers wird sich mehr zu der einen oder der andern Kunst hingezogen fühlen. Die Palme höchster Meisterschaft ruht unbestritten in den Händen Bach's; demungeachtet besitzen die großen italienischen Kirchencomponisten nicht minder leuchtende Vorzüge, die nur ihrer Nation eignen. Palestrina, die größte Gestalt unter ihnen, berührt uns heute fremd, fast unheimlich in seiner düsteren Majestät. Ungleich verwandter fühlen wir uns den Meistern der neapolitanischen Schule, dem weicheren harmonischen Fluß, der freier entwickelten Melodie ihrer Werke. Was wir Modernen an ihnen vermissen, ist Individualität. Wir tragen ungewußt so viel Musik der neapolitanischen Schule im Ohr — Mozart und Haydn sind ja noch ihre Ausläufer — daß Kirchenmusiken von Leo oder Durante, die wir niemals gehört, uns trotzdem bekannt anklingen. Eine starke Familien- Aehnlichkeit verknüpft obendrein die unübersehbar zahlreichen Werke der neapolitanischen Schule. Durante's „Magnificat“ gehört eigentlich in die

Kirche und bedarf der Kirche zur vollen Wirkung. Doch auch im Concert hat uns der edle Bau, der bei aller Vornehmheit warme Ausdruck, die durchsichtige und klangschöne Polyphonie dieser Tondichtung erfreut und erbaut. Der Styl ist feierlich und glänzend, die Sangbarkeit und zwanglose Führung der Stimmen eine Wohlthat für Sänger und Hörer. Nach dieser erhebenden Tondichtung, welche in der Schönheit der Religion zugleich die Religion der Schönheit feiert, würde man nicht vermuthen, daß Francesco Durante im Leben ein abstoßend sarkastischer, ver bissener Mensch gewesen. So schildern ihn Zeitgenossen mit dem Beifügen, daß keine der drei Frauen, mit denen er ver heiratet war, einen höflichen, umgänglichen Mann aus ihm zu machen vermocht habe.

Ein anderes classisches Werk, das uns durch Ausgrabung wieder zur Novität geworden, ist Haydn's C-dur-Sym mit dem Beinamen „L'ours“. Da phonie Haydn mehr als hundert Symphonien componirt hat, so befindet sich ein Concertdirector derzeit nie in Verlegenheit, aus diesem reich haltigen Lager ein Stück herauszufinden, das uns neu oder doch längst vergessen ist. Freilich dürften wir auch manche unbekannte Symphonie von Haydn für bekannt grüßen. Zu Haydn's Zeit dachte man über den Charakter und die Aufgabe einer Symphonie ganz anders, als heute. In knapper Form und für ein kleines Orchester componirt, gehörte die Symphonie ehemals zur besseren Gesellschaftsmusik; sie sollte unterhalten, erheitern, nur ganz vorübergehend, dem Contraste zulieb, auch zur „Empfindsamkeit“ sprechen. Man arbeitete nicht ein volles Jahr und länger an einer Symphonie, sondern veröffentlichte gleich ein ganzes oder ein halbes Dutzend auf einmal. Weniger als sechs Symphonien pflegte keine Concertgesellschaft, kein musikliebender Cavalier bei dem Meister zu bestellen. Die „Bärensymphonie“ gehört zu den sechs von Haydn für das Pariser Concert spirituel im Jahre 1787 componirten. Ihr großer Erfolg veranlaßte den Pariser Verleger Sieber, in rascher Folge nicht weniger als 63 Symphonien von Haydn herauszugeben! Erzählt uns diese Notiz, diese trockene Ziffer, nicht von einer andern, längst untergegangenen Welt? Die Symphonien selbst sind uns glücklicherweise nicht untergegangen, obwol wir eingestehen müssen, daß unser Zusammenhang mit ihnen sich stark gelockert, unser Bedürfniß danach erheblich nachgelassen hat. Ganz darf man diesen Zusammenhang niemals verloren geben; schon die immer anspruchsvoller und gewaltsamer auftretende Musik der Gegenwart und „Zukunft“ macht uns ein zeitweiliges Bad in der klaren Fluth Haydn'scher Symphonien erwünscht. Was die im Gesellschaftsconcert gespielte betrifft, so haben auch wir großen Kinder drei Sätze lang begierig auf das Erscheinen des „Bären“ gewartet, der endlich im vierten Satz sich auf die Hinterbeine zu setzen und uns anzubrummen geruht. Für dergleichen Musikwitze zu schwärmen, dazu fehlt uns doch die genügsame Heiterkeit und unverbrauchte Musikpassion unserer Urgroßeltern....

Am selben Tage erlebte auch das'sche *Goldmark* Violin-Concert, das wir zuerst vor zehn Jahren von Lauter gehört, eine Wiederholung. Herr Bach hat es glocken Rosé rein, musikalisch schön und durchweg virtuos gespielt. Schade, daß immer und überall ein wenig zur Vollkommenheit fehlt: hier das lebendige und belebende Temperament. In der Cantilene phrasirt Rosé zu wenig — was doch besonders dem verschwommenen Adagio zu wünschen war — in den Passagen fehlt ihm häufig die Energie der Rhythmik. Daß trotzdem Rosé ein Meister seines Instrumentes ist — wer könnte es bezweifeln? Er hat es auch in der ausgezeichneten Ausführung der Solobratsche in Berlioz' „Childe Harold“ neuerdings bewiesen.

Ueber den Clavier-Virtuosen, der uns mit *d'Albert* zwei Abendconcerten erfreut hat, läßt sich kaum etwas Neues sagen. Es ist noch in unser Aller Erinnerung, wie unvergleichlich klar und plastisch, zugleich aber warm und schwungvoll er vor zwei Jahren das B-dur-Concert von Brahms gespielt hat. Seine Kunst führte er diesmal wieder in den verschiedensten Aufgaben glänzend ins Feld. *d'Albert* legt gar nichts auf den Effect an und macht vielleicht eben darum einen so großen. Der Eindruck, den

er in seinen beiden Concerten hinterließ, war ein vollauf befriedigender, ein befreiender möchten wir sagen, wie ihn eben nur ein ausgereifter, harmonisch abgeschlossener Künstler hervorbringen kann. Im ersten Concert entfesselte sein Vortrag der H-moll-Sonate von Chopin den stürmischsten Beifall. Am zweiten Abend gab er mit zwei Beethoven'schen Sonaten, dann mit Stücken von Brahms, Chopin, Grieg und Liszt Leistungen ersten Ranges und fesselte stets von neuem durch seine ernste Kunst, seine unvergleichliche Technik, überdies durch die schöne Bescheidenheit, die ihn als Menschen wie als Künstler auszeichnet.

Im fünften Philharmonischen Concert hat Frau ein noch ungedrucktes *Essipoff* Clavierconcert von mit siegreicher Bravour und feinstem Geschmack *Paderewski* vorgetragen. Wenn ein junger Componist, wie Herr Pa, so begünstigt ist, sogar für seine Manuscripte *derewski* Interpreten vom Range der *Essipoff* zu finden, so darf man ihm wol gratuliren. Herr *Paderewski* hat rasch Carrière gemacht, als Virtuose wie als Componist. Letzteres pflegt sonst länger zu währen. In der Regel muß ein junger Claviercomponist seine Sachen lange Zeit hindurch selbst spielen, bevor auch andere Virtuosen davon Notiz nehmen. Compositionen von *Paderewski* hatten wir aber schon von verschiedenen Pianisten gehört, ehe wir den Autor selbst zu Gesicht bekamen. Mehrere seiner Clavierstücke erfreuen sich bereits ansehnlicher Verbreitung und Beliebtheit, insbesondere ein Menuett in G-dur, an dem wir nur aussetzen möchten, daß es mehr Mazurka als Menuett ist. Die Compositionen *Paderewski's*, häufig an Chopin, auch an Rubinstein anklingend, sind vorwiegend pikant und graziös. *Paderewski* weiß manches unbedeutendere Thema vortheilhaft zu heben durch geschickte Contrapunktirung, gesangvolle Mittelstimmen und ungewöhnliche, oft nur allzu raffinierte Harmonisirung. Das von Frau *Essipoff* gespielte Concert ist wol ein erster Versuch in größeren symphonischen Formen; es enthält hübsche, originelle Einzelheiten neben vielem Gesuchten und Bizarren. Unmittelbar nach der Formschönheit und der gemüthvollen, edlen Natürlichkeit von Robert Fuchs' D-dur-Serenade schmeckte das *Paderewski'sche* Concert doppelt verpfeffert und verwürzt. Der erste Satz hat am meisten musikalische Logik und vornehme Haltung. Das Andante beginnt stimmungsvoll, ermüdet aber durch den monotonen Sechssachtel-Rhythmus, in welchem das Clavier die Orchester-Melodie accordisch begleitet. Im Finale verläßt den Componisten die polnische Grazie, er überspringt plötzlich ins Wildrussische, wird Tschaikowskisch und büßt von unserer anfänglichen Theilnahme ein, anstatt sie zu steigern und zu befestigen. Als einen besonderen Vorzug, der sich eigentlich von selbst verstehen sollte, rühmen wir die eminent claviermäßige Behandlung der Solopartie. Es liegt da Alles so gut in der Hand, daß man sagen möchte, das Concert klinge schwieriger, als es wirklich ist. Jede der Passagen macht Effect, klingt brillant und ungezwungen, im Gegensatz zu machen neueren Concertstücken, deren nicht recht claviermäßige Technik ein weit mühsameres Studium erfordert, ohne sich durch die gleiche Wirkung belohnt zu sehen. Herr hat auch bei *Paderewski* Bösendorfer ein eigenes Concert gegeben und sich trotz Frau *Essipoff* als glänzender und geschmackvoller Pianist bewährt. Er spielte Beethoven, Chopin, Brahms, Liszt und — mit lobenswerther Bescheidenheit — ein einziges Stück von *Paderewski*.

Man hört bekanntlich viel mehr und besser Clavier spielen als Singen, ist somit gegen virtuose Pianisten gleich giltiger geworden, als gegen Gesangskünstler, welche eine durchgebildete Technik mit poetischer Auffassung und seelen vollem Ausdruck verbinden. So fand denn auch der Kammersänger am vorigen Samstag ein besonders zahlreiches Auditorium vor, das mit freudiger Erwartung seinem Vortrage Brahms'scher Lieder entgegensah. Ueber diese neuesten Gesänge von Brahms (Op. 105, 106, 107), von welchen Walter sieben vortrug, haben wir bereits Gesagtes nicht zu wiederholen, ebensowenig über Gesang, es *Walter's* wäre denn, daß dieser so künstlerisch abgerundet, so herzlich warm, so poetisch eindringend klang, wie nur je zuvor. Die größte Wirkung erzielte Walter abermals mit den vom vorigen Winter her

bekannten Liedern: „Ständchen“, „Wie Me“ und „Lodien Das Mädchen spricht“, dann mit den zum ersten male gesungenen: „Auf dem See“ und „Immer leiser wird mein“. Am Clavier begleitete diese Gesänge ganz Schlummer vortrefflich Herr, der auch als Componist *Rottenberg* zweier feinempfundener Lieder den Dank des Publicums ertete. Den schönsten Abschluß dieses so genußreichen Abends machten die vierstimmigen „Zigeunerlieder“ von, *Brahms* gesungen von Frau Caroline v., Fräulein *Minna Gomperz-Bettelheim*, den Herren *Walter Walter* und. Alle Nummern dieses reizvollen, sehr *Weiglein* frisch vorgetragenen Cyklus wurden applaudirt, mehrere zur Wiederholung verlangt, Sänger und Componist am Schlusse stürmisch gerufen. Es ist kein lohnendes Unternehmen, die Pausen zwischen Gesangsstücken, welche die ganze Neugierde des Publicums absorbiren, mit Clavierspiel auszufüllen. Fräulein Paula hat auch diesmal im Schatten *Dürnberger* von Brahms und Walter diese Aufgabe ebenso tüchtig wie anspruchslos gelöst. Sie gab uns das B-dur-Impromptu von, hierauf eine *Schubert'sche Rubinstein* Barcarole, in welcher viel Wasser geräuschvoll verspritzt wird, endlich einen „Valse Caprice“ von. Heinrich *Liszt* Heine würde darin mit seinem wunderbaren „Klangbilder-Talent“ vielleicht eine blasirte Stiftsdame geschaut haben, die eine Katze auf dem Schoß und eine Spieluhr vor sich hat. Die Spieluhr bleibt plötzlich mit ihrem Walzer stecken, worauf die Katze ihre Herrin erst zu streicheln, dann furchtbar zu kratzen beginnt, bis mit einem Ruck wieder der Walzer in der Spieldose losgeht und die Katze ihrerseits Ruhe gibt. Eine recht schöne Unterhaltung.

„Symphonie von Mozart in D-dur“ — verkündete das jüngste Programm der Philharmoniker als erste Nummer. Unter den Mozart'schen Symphonien — 49 an der Zahl — stehen aber nicht weniger als *dreizehn* in D-dur! Wieder ein Ausblick in jene uns fremd, fast unverständlich gewordene Periode musikalischen Schaffens, an die eben zuvor „L'ours“ von Haydn uns erinnert hatte. Bloss in D-dur dreizehn Mozart'sche Symphonien! Im Philharmonischen Concert war es die oft gehörte dreisätzige aus dem Jahre 1786 (Nr. 504 in Köchel's Katalog), eines der reifsten und anmutigsten Meisterwerke Mozart's. Im ersten Allegro grüßen uns flüchtig wohlbekannte Motive: Vorausklänge aus den Ouvertüren zu „Don Juan“ und zur „Zauberflöte“. Sie lebten bereits versteckt in Mozart's Phantasie und kamen, dem Meister unbewußt, in seine Symphonie geschlichen.

Als Novität erschien eine Ouvertüre zu Shakespeare's „Was ihr wollt“ von A. C., demselben *Mackenzie* englischen Componisten, von dem Hanns Richter uns bereits eine effect voll colorirte „Schottische Rhapsodie“ und ein gründlich ein schläferndes Violinconcert vorgeführt hat. In seiner Ouver hält sich türe Mackenzie fast ausschließlich an die komischen Elemente des Shakespeare'schen Lustspiels: Malvolio und Junker Tobias sind dabei Pathe gestanden. Der eitle, auf geblasene Haushofmeister erscheint „in gelben Strümpfen und kreuzweis gebundenen Kniegürteln“ gleich anfangs in der langsamen Einleitung: ein gravitäisches Fagottsolo, das, um witzig zu bleiben, weniger lang dauern dürfte. Man könnte davon mit Malvolio sagen: „Es macht einige Stockung im Blute, dies Binden der Kniegürtel.“ Malvolio wäre in dieser Fagott-Parodie leicht zu erkennen, auch ohne die ausdrückliche Erklärung in der Partitur. Andere feinere Beziehungen würde man hingegen kaum aus der Musik herausfinden, gäbe die Partitur nicht gewissenhaft bei vielen Stellen die Scene und das betreffende Stichwort an, welche da illustriert werden. Das zweite Thema in F-dur kann, als das einzige sentimentale in dem Stücke, freilich nur ein Liebesverhältniß bedeuten. Der Partitur zufolge ist es die Leidenschaft des Herzogs zu Olivia; es könnte ebenso gut die Neigung Olivia's für Sebastian sein, oder der Viola fürden Herzog — wir wären mit Allem einverstanden, steckte nur in der Melodie selbst mehr Leidenschaft und Süßigkeit. Das Allegro gehört zum größten Theil den beiden komischen Junkern Tobias und Christoph. Wir durften erwarten, daß der Canon „Halt's Maul, du Schuft!“ den sie in der classischen Trinkscene anstimmen, hier nicht fehlen

würde; welch' herrliche Gelegenheit für den Componisten, einen volks thümlichen, herzhaft lustigen Ton anzuschlagen! Aber nichts von alledem. Obwol Mackenzie die Stelle ausdrücklich citirt: „Sollen wir die Nachteule mit einem Canon aufstören?“, bringt er keinen solchen; dafür später zu Malvolio's Worten: „Niemals hat man Jedemdem so abscheulich mitgespielt“ einen durch vier Stimmen fugirten Satz, welcher viel Gelehrsamkeit, aber keine Spur von Humor verräth. Natürliche Laune und Fröhlichkeit, überhaupt Natur ist's, was wir am meisten vermissen in dieser Composition. Jede Lortzing'sche Ouvertüre gäbe eine passendere Einleitung zu „Was ihr wollt“, als dieses schwerfällige, verkünstelte und unmäßig gedehnte Orchesterstück. Große Gewandtheit ist Mackenzie ja nicht ab zusprechen, sowol in contrapunktischer Kunst wie in der Instrumentierung. Auch die Verletzungen der musikalischen Logik durch häufiges Zerreißen des Zusammenhanges und ganz un motivirte Einschiebsel deuten mehr auf ein Nichtwollen, als auf ein Nichtkönnen des Componisten. Der Ehrgeiz, genial und großartig zu erscheinen, wo es doch nur gilt, frisch und fröhlich zu sein, dazu der Einfluß von Berlioz und Wagner (unter welchem allerdings der den englischen Componisten gemeinsame Untergrund, Mendelssohn, durch schimmert), hemmt Mackenzie auf Schritt und Tritt, eine echte, rechte Lustspiel-Ouvertüre zu schaffen. Nein, das ist nicht das vielgerühmte „Merry old England“, es ist das heutige ernsthafte, gelehrte, maßleidige England, dessen zäher Fleiß und Ehrgeiz sich auf die Musik verschlagen hat. Ueber das Niveau von Mackenzie's „Was ihr wollt“ scheinen die Resultate dieses Bestrebens bis heute nicht merklich zu reichen. Mackenzie's Ouvertüre fand eine sehr kühle Aufnahme. Hat ihre Frage an das Wiener Publicum wirklich „Was ihr wollt?“ gelautet, so hieß die Antwort unzweideutig: Etwas Anderes!