

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 8829. Wien, Samstag, den 23. März 1889.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Die „brachte *Wiener Singakademie* in ihrem zweiten Concert Chorwerke aller Arten und Zeiten. An der ersten und größten Nummer rühmen wir die glückliche Wahl und beklagen ihre unglückliche Ausführung. *Bach's* Kirchencantate „Du wahrer Gott und David's Sohn“, eines der herrlichsten Werke des Meisters, besteht aus einem Duett für Sopran und Alt, einem Recitativ für Tenor, einem freien und einem Choralchor. Letzterer erregt unsere höchste Bewunderung durch die vielgestaltige, mächtige Kunst, wo mit *Bach* die drei Strophen des Chorals „Christe, du Lamm Gottes“ durcharbeitet, jede in ganz anderer charakteristischer Gestaltung des Vocalsatzes wie der Orchester-Begleitung. Unvergleichlich ist darin die aus schmerzlicher Trauer bis zur hoffnungsvollen Bitte aufsteigende religiöse Empfindung, ungleich die polyphone Combination. Bedeutungsvoll läßt *Bach* dieselbe Chormelodie bereits über dem vorangehenden Tenor-Recitativ in leisen Violin- und Oboeklangen schweben. Wenn irgendwo, so sind hier die Instrumente unentbehrlich. Die Clavierbegleitung — sie wurde obendrein matt und ausdruckslos gespielt — kann nicht den geringsten Ersatz bieten für ein kleines, von der Orgel unterstütztes Orchester, wie es in *Bach's* Partitur steht. Das Clavier wurde voll ständig übertönt von den vielstimmigen Chören, und diese waren ihrerseits weit davon entfernt, ihre schwierige Aufgabe zu bemeistern. Das Ganze machte den unsicheren Eindruck einer Probe. Hingegen wurden einige Madrigale von *Orlando*, *Lasso* und *John Donati* fein nüancirt *Dowland* und frisch vorgetragen. Der weiche Klang jugendlicher Frauen stimmen wirkte hier ebenso reizend, wie in zwei Frauen von N. chöre, die wir von der Singakademie schon *Gade* früher einmal gehört haben. Herr unterstützte das *Labor* Concert in dreifacher Eigenschaft und mit dreifachem Erfolg; als Componist eines Vocal-Chors, der, ein fach und stimmungsvoll anhebend, sich leider bald in gekünstelte Harmonien verirrt; dann als Orgelspieler mit der trefflich vorgetragenen großen A-moll-Fuge von *Bach*, endlich auch als virtuoser Pianist. Er spielte mit *Fräulein* auf zwei Clavieren *Baumeyer* bei *Reinecke's* kanntes Impromptu über das Alpensee-Motiv aus „*Manfred*“, das unter den weichen, zierlichen Fingern dieser beiden feinfühligsten Pianisten bezaubernd klang. Weniger glücklich hatte der Violin-Virtuose Herr *Desider Nemes* ein Concertstück von gewählt, das, *Saint-Saëns* nur an Kunststücken, nicht aber an Ideen reich, obendrein seines pikantesten Reizes, der Orchester-Begleitung, beraubt war. Der junge ungarische Künstler erfreute durch geläufiges Passagenspiel und sehr schönen Triller; seine nicht ganz reine Intonation hing wol mit der großen Hitze im Saale zu sammen, die auch das Zerspringen einer Saite verursachte. Das Publicum tröstete Herrn *Nemes* für dieses Mißgeschick durch ausgiebigen Beifall.

Im Concert des „hörten wir eine neue Composition von *Wiener Männergesangs-Vereins* *Heinrich* für Bariton-Solo, Männerchor *Hofmann* und Orchester, betitelt „Ha-

rald's Brautfahrt". Das Gedicht, das eine sehr magere Begebenheit mit einem Uebermaß von Schilderung umwickelt, kommt der Phantasie des Componisten nicht sonderlich entgegen. Ein nordischer Held, Harald, ver sinkt auf seiner Brautfahrt im Seesturm sammt Schiff und Mannschaft. Da im Gedichte gar nichts geschieht, um uns diesen Bräutigam einigermaßen interessant zu machen, so be greifen wir nur schwer das furchtbare Spectakel, welches der „Gott der Stürme“ und „die Unholde des Südmeers“ gegen denselben loslassen, noch die lange, untröstliche Lamen tation, mit welcher schließlich „die Geister der See“ den Untergang Harald's beklagen. Uns läßt sein Ertrinken ziemlich gleichgiltig. Für den Componisten war er im Grunde auch Nebensache; Hauptsache sind ihm die Schilderungen des Schiffslebens und des Seesturms, die Chöre der Matrosen, der guten und der bösen Meeresgeister. Das Stück ist, was die Maler eine „Marine“ nennen. Und als Maler hat Heinrich Hofmann in seinem Haraldbild eine nicht alltägliche Gewandtheit und Effectkenntniß bewiesen. Er malt mit breitem Pinsel und kräftigen Farben. Im Fache instrumentaler Naturschilderei haben ja ohne Frage unsere modernen Componisten die Classiker überholt. Gegen den Seesturm von Heinrich Hofmann sind der Orcan im „Idomeneo“ und das Gewitter in der Pastoral-Symphonie Kinderspiel. Und doch wirken diese viel unmittelbarer, eindringlicher auf uns, weil sie nicht als Hauptsache auftreten, noch mit der Absicht eines Virtuosenstückes im Instrumentiren. Ebenso angemessen und wirksam wie das Orchester behandelt Hof die Singstimmen. „mann Harald's Brautfahrt“ wirkt als dankbares Productionsstück; Originalität der Erfindung, Tiefe und Kraft des Gedankens muß man nicht darin suchen. H. Hofmann ist kein genialer Tondichter, wol aber ein sicherer, gewandter Praktiker, welcher Alltägliches in ge schmackvoll abgerundeter Form vorzutragen weiß. Er bewegt sich in jener Scala, die wir den gebildeten deutschen Liedertafelstyl nennen möchten. Die Welt müßte bersten, sagte einmal Robert Schumann, wollte sie lauter Beethovens hervorbringen. Der unglückliche Seefahrer Harald wird anstatt seiner Braut sich wenigstens die Männergesang-Vereine erobern. Besonders, wenn der Com ponist, wie er es hier gethan, sein Werk persönlich dirigirt. Er hat schon einmal, 1876, mit seiner „Frithjof-Symphonie“ in Wien freundliche Aufnahme gefunden: sie ward ihm dies mal in noch wärmerem Grade zu Theil. — Die andere Nummer des nur aus zwei Tonwerken bestehenden Concertes war „Das Liebesmal der Apostel“ von *Richard Wagner*. Dieses vor dem Tannhäuser componirte und von Wagner selbst recht geringschätzig beurtheilte Werk ist erst in Folge seiner Operntrumphe nachträglich wieder hervorgesucht wor den. Es hat, schon als die einzige geistliche Composition Wagner's, für uns ein vorwiegend biographisches Interesse. Wagner gibt sich hier die erdenklichste Mühe, ein frommes, kirchliches Gesicht zu machen, das Theaterblut reagirt aber doch alle Augenblicke dagegen. Nicht blos einzelne Anklänge an Tannhäuser und Rienzi erinnern an die Oper: das Ganze ist auf einen großartig theatralischen Schlußeffect zu geschnitten. Die ersten zwei Drittheile des Werkes füllt nämlich bloßer Männerchor ohne alle Begleitung; die Jünger und Apostel sind nach Christi Tod in andächtiger Heimlichkeit versammelt, zaghaft, furchtsam — da plötzlich horchen sie auf: „Welch Brausen erfüllt die Luft? Du heiliger Geist, dich fühlen wir das Haupt umwehen!“ Hier erst fällt das Orchester ein, mit einem leisen Schwirren und Säuseln der Geigen, das immer mächtiger anschwillt, bis es endlich unter Hin zutritt der Holzbläser, dann der Blech-Instrumente und Pauken sich in einem krachenden Donnerwetter von Klängen entladet. Es versteht sich, daß ein so unerwarteter, mit glänzendster Technik ausgeführter Effect, nachdem das Ohr eine halbe Stunde lang in trockenem Vocalsatz geschmachtet, gehörig einschlagen muß. Dennoch hinterläßt das Ganze keinen tiefer nachwirken den Eindruck, weil wir zweierlei vermissen: die Kunst poly phonen Chorsatzes und den Ausdruck wahrer religiöser Würde. Das „Liebesmal“ ist und bleibt eine Liebes-Lieder tafel; nur anspruchsvoller und schwerer zu singen, als die gewöhnlichen. Die Ausführung, eine Feuerprobe für den Chor, gelang unter Herrn

Leitung bewunderte *Kremser's* Leistungswürdig. Der Wiener Männergesang-Verein besitzt die für diese Aufgabe ganz unentbehrliche materielle Stärke und ist außerdem so wohlgeschult und treffsicher, daß er Wagner's Werk zur denkbar günstigsten Wirkung emporzuheben vermag und auch thatsächlich emporhob.

In unserer Besprechung von Chorproductionen dürfen wir einen Privatverein nicht übergehen, der in seiner Zurück gezogenheit schon manches Schöne geleistet und mit bedeu tenden Novitäten unsere Concertgesellschaften häufig überholt hat. Wir meinen den von Frau *Bertha* gegrün *Faber* deten und in ihrem Hause sich regelmäßig unter Leitung versammelnden Chor von Herren *Man'sdyczewski* und Damen. Wir haben dort kürzlich die neuen „Fünf Ge“, op. 104, von sänge für gemischten Chor in *Brahms* sehr guter Aufführung zum erstenmale gehört. Man sollte glauben, diese im vorigen Herbst erschienenen Chöre wären von unseren öffentlichen Gesangvereinen mit jenem Eifer er griffen worden, der dem allgemeinen Verlangen nach neuen gediegenen Chören für gemischte Stimmen entspricht. Trotz dem hat man sich in Wien bis heute diese schöne, würdige Aufgabe entgehen lassen. Bei *Faber* mußten sämtliche Chöre wiederholt werden, so tiefen Eindruck machten sie durch ihre Klangsönheit bei kunstvollster Stimmenverflechtung, wie durch ihren seelenvollen, innigen Ausdruck. Diesen fünf Chören von *Brahms* fehlt nichts, als ein sechster, welcher durch eine hellere, glücklichere Stimmung den düsteren Ernst dieses Cyklus zu mildern und aufzuhellen vermöchte. Daß übrigens der *Faber's* Chorverein kein exclusiver *Brahms*- Tempel ist, bewies er durch den fein studirten Vortrag mehrerer sehr selten gehörter Stücke von R. Schumann und eines'schen Chors, „*Spohr* Vesper“, von sanfter, schwär merischer Schönheit.

Alice hat ihr drittes, leider letztes Concert ge *Barbi* geben. War das ein Gedränge, eine Gluthhitze im Bösen dorfer-Saal! Und doch bedauerte Niemand, sich diesen gar nicht gesegneten Ein- und Ausgang erkämpft zu haben. Die Sängerin hatte denselben Erfolg, das Publicum denselben Genuß, wie in den beiden früheren Concerten. Mit einer kleinen Einschränkung. Signora *Barbi* war merklich ange griffen, sie hütelte und mußte sich wiederholt mit einem Schlückchen Wasser anfeuchten. Desto bewunderungswürdiger erschien ihre Willenskraft, anstrengende Stücke, wie *Schu's* „mann Ich grolle nicht“, und andere mit voller Stimme und Leidenschaft zu singen, sogar zu wiederholen. Das Programm begann nicht zweckmäßig: drei sehr einfache, sehr langsame, sehr tragische Arien der alten Italiener *Astorga*, *Bononcini* und *Cal*. Die Arie „dara Come raggio di sol“ von *Caldara* halte ich nicht für außerordentlich; von der *Barbi* gesungen wird sie aber Jedem unvergeßlich bleiben. Selten haben wir so echte, tiefe Herzenstone, so starken und doch maßvollen dramatischen Ausdruck, eine so vollkommene Tonbildung und langgezogenes edles Portamento gehört. Die schönsten Traditionen der italienischen Gesangkunst großen Styls schienen aufzu leben. Der alte *Antonio Caldara*, der von 1715 bis 1736 als Hofcapellmeister und Lehrer *Karl's VI.* in Wien lebte und in der Stephanskirche begraben liegt, wird seine Arie schwerlich schöner gehört haben. Nach den drei gesungenen Trauer weiden wirkte „*Jomelli's* Vogelhändlerin“ ermunternd, so unbedeutend sie an sich ist. Und mit demselben Recht, wie jüngst den Text der „*Zingarella*“, dürfen wir heute die Worte des *Jomelli's*chen Liedes auf die Sängerin selbst be ziehen: „E si gentile, ha cosi dolce il canto.“ *Massenet's* Romanze „Les enfants“, eigentlich nur eine fein zu gehackte Declamation ohne musikalisches Fleisch und Blut, erfreute lediglich durch die sinnige Interpretation der *Barbi* und den Reiz ihrer französischen Aussprache. Musikalischer ist eine'sche Romanze, echt *Bizet* französisches Salonproduct mit einem kleinen arabischen An hängsel: „Les Adieux de l'hôteesse Arabe“. Auch zu diesem Gesangstücke gab eigentlich Alice *Barbi* die Seele her. Ihr unvergleichlich warmer, unmittelbar empfundener Vortrag schien diese Abschiedsscene beinahe in eigenes Erlebniß der Sängerin zu verwandeln. Mußte man sich nach diesem Vortrage nicht sagen, daß an der *Barbi* eine große drama tische Sängerin verloren gegangen ist? Gehetzte Musik

wie „*Rubinstein's Neue Liebe*“, in welcher die Leidenschaft nicht glüht und wärmt, sondern nur Raketen speit, sollte Fräulein Barbi lieber nicht singen; dergleichen ist am wenigsten ihr Gebiet und lohnt nicht ihre Anstrengung. In „*Brahms' Liebestreu*“ wußte die Sängerin die beiden Stimmen des Zwiegesprächs deutlich zu sondern; so weit es ausführbar, auch in dem sehr zierlich vorgetragenen „*Ver*“. Unter den Zugaben, welche Fräulein geblichen Ständchen Barbi mit liebenswürdiger Selbstaufopferung spendete, war uns „*Schubert's Wohin?*“ die liebste. „*Wohin*“ die Künstlerin jetzt auch wandern möge, wir hoffen und wünschen, sie nach Wien zurückkehren zu sehen.

Noch schulden wir einige Worte dem Quartett, *Winkler* das während dieser Saison ein sehr theilnehmendes Publicum zu fesseln wußte. Herr *Julius*, ein Musiker *Winkler* voll Temperament und Begeisterung, dessen schöner, warmer Geigenton uns überzeugend zu Herzen spricht, hat uns am letzten Abend mit einem merkwürdigen Stück überrascht. Es ist ein Streichtrio in Es-dur von, das, 101 Jahr *Mozart* alt, unserem Publicum dennoch als eine Novität entgegenkam. Man verwechsle es ja nicht mit so manchen flüchtigen Gelegenheits-Compositionen *Mozart's*, welche nur die Unterhaltungsmusik der gebildeten Dilettantenkreise seiner Zeit bereichern wollten. Unser Streichtrio ist edelster Wein aus einem der besten Jahrgänge, 1788, dem wir auch die drei Symphonien in C, Es und G-moll verdanken. Otto Jahn, welchem wir bei aller schuldigen und aufrichtig gefühlten Verehrung doch manchmal ein bißchen mißtrauen, wenn er von gewissen verschollenen Arbeiten *Mozart's* besonders enthusiastisch spricht — er hat diesmal vollständig Recht, das Es-dur-Trio „ein wahres Cabinetsstück der Kammermusik und eine der bewundernswürdigsten Arbeiten *Mozart's*“ zu nennen. Es besteht aus sechs Sätzen: Allegro, Adagio, Menuett, Andante mit Variationen, Menuett, Rondo. Jeder dieser Sätze ist breit angelegt, ungemein sorgfältig ausgeführt, bei aller Einfachheit erfindungsreich in den Motiven, stets anregend durch seine harmonische und contrapunktische Behandlung. Manche Wiederholungen und conventionelle Wendungen trüben kaum vorübergehend den Genuß dieses so schlichten und doch vornehmen Werkes. Wie reizvoll und eigenartig klingt nicht das Andante, dessen volksliedmäßiges Thema sich in eine Reihe fein individualisierter Variationen auseinanderlegt! Wie blühend, frisch und zart der zweite Menuett! Und über dem Ganzen dieses selige Genügen, diese Gemüthsreinheit, diese Freude am Leben und am Spiel. Wie glücklich, möchte man unwillkürlich ausrufen, wie glücklich mußte der Mann gewesen sein, als er diese Musik schrieb! Weit gefehlt. *Mozart* war in jener Zeit hart bedrängt von Geldverlegenheiten, bedrückt durch häusliche Sorgen, geängstigt durch die Krankheit seiner Frau. Die flehentlichen Bittschreiben an seinen Freund *Puchberg* datiren aus derselben Zeit. Aber all den bösen Erdenstaub schüttelte *Mozart* von sich, wenn er zu componiren begann. Der Jammer des Alltagslebens durfte nicht hinein in das Allerheiligste seiner Kunst; er behielt ihn still für sich und achtete es für unerlaubt, mit den Dissonanzen seines persönlichen Mißgeschickes die Hörer zu verwirren, die ja ihrer eigenen Plagen vergessen wollten in einem Stündchen Musik. Wie ganz anders heute! Unsere besseren Componisten — noch lange keine *Mozarts* — leben in einer unvergleichlich bevorzugteren socialen Stellung und in weit günstigeren Verhältnissen, als der Schöpfer des *Don Juan*; es geht ihnen recht gut, wo nicht vortrefflich, und doch — welch bitterer Pessimismus, trostloser Jammer und öder Lebensüberdruß durchziehen ihre Compositionen! Gewiß überströmt die Grundstimmung einer bestimmten Zeit in den einzelnen Künstler; soll aber dieser wirklich nur ein Reservoir sein der allgemeinen Unzufriedenheit und ein Ausrufer der eigenen? „Die schwere Noth der Zeit, die Zeit der schweren Noth“ — ist sie allein schuld an der Verdüsterung unserer Musik, oder sind es nicht auch ein bißchen die Componisten selbst? Eine musikalisch-psychologische Preisfrage.