

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 9525. Wien, Dienstag, den 3. März 1891.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Nur selten wagt sich ein Clavier-Virtuose an *Brahms'* D-moll-Concert, das wir nach langer Zeit wieder einmal bei den Philharmonikern zu hören bekamen. Die Schwierigkeiten dieses Werkes, äußere und innere, geben nicht dem Spieler allein, sondern auch dem Hörer zu schaffen. Ich gestehe, daß mir das D-moll-Concert trotz seiner unverkennbaren Genialität anfangs weit mehr abwehrend als anziehend gegenüberstand. Seine gewitterschwüle, versengende Leidenschaft und Trotzgewalt scheint das Gemüth des Hörers wie ein Dämon des Pessimismus zu bedrohen, während unser musikalisches Denken sich gleichzeitig an der Lösung seiner contrapunktischen Geheimnisse abarbeitet. Man muß dieses mächtige Tonstück wiederholt hören und gut hören, um seine eigenartige herbe Schönheit ganz zu erfassen und zu genießen. Zu Brahms' zweitem Concert, das nur zu erklingen braucht, um zu siegen, verhält sich dieses erste ungefähr wie seine erste Symphonie zur zweiten. Nicht nur in ihrem finsternen, wilden Schmerzgefühl, auch in den Anklängen an Beet's „hohen Neunte“ berühren sich Brahms' D-moll-Concert und die zwanzig Jahre spätere C-moll-Symphonie. Nie zuvor war ein Clavierconcert mit so ernster, strenger Rede aufgetreten, so durchaus symphonisch und aller bloßen Glänzen den Wirkung abgewendet. Wie merkwürdig, daß Brahms das D-moll-Concert, ein Werk gereifter Mannheit und Meisterschaft, als Jüngling geschrieben und vor mehr als dreißig Jahren schon in Leipzig öffentlich gespielt hat! Wer das Stück von selbst oder von *Brahms* einmal *Bülow* gehört, der mochte an dem Vortrage des Herrn Leonard gar Vieles vermissen. Es fehlt dem jungen Manne *Borwick* noch an ausreichender Kraft, geistiger wie physischer, gerade für diese Aufgabe. Herr *Borwick* zieht wenig Ton aus dem Clavier; sein Anschlag ist flach in den Gesangstellen, hart und doch unausgiebig im Forte. Correct war Alles wieder gegeben — was allerdings schon eine bedeutende Technik beweist — aber die Tiefe und Leidenschaft, die brennenden Farben fehlten. In dieser kühlen, reinlichen, unanstößigen Vortragsweise kam mir Herr *Borwick* beinahe vor wie ein englischer Gentleman, was er auch wirklich ist.

„*Goldmark's* Ländliche Hochzeit“ ist dem Publicum als eine der freundlichsten Compositionen dieses Autors bekannt. Sie hat auch diesmal sehr gefallen und könnte es mit Hilfe einiger bescheidener Kürzungen noch mehr. Der erste Satz, für sich schon ein langes Stück, freilich ein sehr interessantes, hat ein Gefolge von noch vier anderen; kein Wunder, wenn uns das Finale etwas ermüdet findet. Wie schon die Ueberschriften des Ganzen und der einzelnen Theile darthun, ist die „Ländliche Hochzeit“ eine Art Programm-Musik, ohne Zweifel unter dem Einflusse von Beethoven's „Pastorale“ und der A-dur-Symphonie entstanden, aus welcher man ja gleichfalls eine ländliche Hochzeit herauszuhören liebt. Um so rühmlicher, daß *Goldmark* hier — wie im Großen und Ganzen überall — sich von Nachahmung fernhält und seiner Eigenart

treu bleibt. Wer wollte es Goldmark verübeln, daß er aus einer ländlichen Hochzeit Anderes heraushört, als Haydn, Mozart, Beethoven? Sehen doch Auerbach oder Keller dieselbe Landschaft, dieselbe Scene mit anderen Augen an, als es Geßner oder Jean Paul gethan. Goldmark ist durchaus modern, immer lebhaft erregt, oft nervös und überreizt — aber der Musiker in ihm läßt doch nie den Poeten vermissen und der Poet selten den guten Musiker.

Zur Eröffnungsnummer des letzten „Gesellschafts concerts“ hatte Herr *Gericke* Mozart's Chöre und Zwischen zu actmusik Gebler's Drama „*König Thamos* Bei aller Verehrung für Mozart — die Wahl war nicht glücklich. Immer wieder, von Zeit zu Zeit, versucht man es im Concertsaal mit diesem König Thamos, um sich zu über zeugen, daß er uns mit jedem Jahr fremder und gleichgiltiger geworden ist. Nach einer Aufführung des'schen *Gebler* Dramas in Wien (1783) schreibt Mozart selbst an seinen Vater: „Das Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke gesetzt, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur bloß wegen der Musik aufgeführt werden, und das wird wol schwerlich gehen.“ Nun könnte uns freilich der Schlag treffen, wenn wir heute die entsetzliche egyptische Comödie mit in den Kauf nehmen sollten zu Mozart's Bühnenmusik — andererseits ist aber nicht zu leugnen, daß diese Musik, vom Drama losgetrennt, theils unverständlich, theils wirkungslos bleibt. Das Beste darin, die feierlichen, klangvollen Chöre, hat Mozart durch Unterlegung eines lateinischen Textes in die Kirche hinüber gerettet, wo sie heute noch eine gedeihliche und erbauliche Existenz führen. Unser Interesse an der Thamos-Musik ist überwiegend historischer Art, indem wir deutliche Keime der späteren „Zauber“ darin wahrnehmen. An einem solchen historischen flöte Interesse vermag sich aber kein Publicum zu erwärmen, wie dies auch die letzte Aufführung im „Gesellschaftsconcert“ zweifellos dargethan hat. Es folgte Robert *Volkmann's* originelle, schwärmerische „Serenade“ für Solo-Violoncell und Orchester und hierauf „*Goldmark's* Frühlingshymne“. Die Hauptwirkung dieser Composition birgt ihr Einleitungssatz, welcher in der Schilderung der im Lenz zusammen strömenden Quellen und Bäche ein Cabinetsstück musikalischer Malerei liefert. Was sich dann in Form eines Alt-Solos daran knüpft, ist als moralisirende Betrachtung wenig geeignet, die Quellen musikalischer Erfindung sprudeln zu machen. Frau Gisela sang das Alt-Solo mit guter *Körner* Wirkung. „*Beethoven's* Phantasie für Clavier, Or“ (op. 80) haben wir nach langer chaster und Chor Zeit wieder gern gehört. Unter Beethoven's großen Werken prangt sie gewiß nicht in vorderster Reihe; steht doch das Aufgebot so reicher Mittel kaum im Verhältniß zu dem leichten Inhalt des Chors, der uns im Grunde nur als ein Vorausklang des Freudenhymnus in der Neunten Symphonie interessiert. Beethoven schien förmlich verliebt in diese kleine Melodie, die einem seiner geringfügigsten Lieder, „Seufzer“, entnommen ist, nebenbei auch an sein eines Ungeliebten „Glück der Freundschaft“ (op. 88) erinnert. Wie unbe rechenbar ist die Macht eines großen Genius! Die an sich ganz physiognomielose Melodie hat durch Beethoven nicht nur Physiognomie, sondern Ruhm und Bedeutung erlangt. Zu einem vollständigen Bilde von ist die *Beethoven* Chorphantasie unentbehrlich. Man kennt Beethoven un vollkommen, wenn man ihn nur von seiner großen pathetischen Seite kennt, nicht auch in seinen heiteren, freispielen den Momenten. Und in der ersten Hälfte dieser Phantasie, vor Eintritt des Chors, fesseln uns so viele geniale, echt Beethoven'sche Züge, sowol in dem Clavier-Solo, wie in den Orchester-Variationen, daß man des Hörens gar nicht satt wird. In dem Beethoven'schen Werk hat Herr Ferdinand, in der *Löwe* *Volkmann's*chen Serenade Herr Ferdinand sich als Solospieler ausgezeichnet. *Hellmesberger*

Von allen fremden Pianisten ist in dieser Saison Herrn *Emil* der größte Erfolg zu gefallen. In vier *Con Saucercerten* hat er ein überaus vielseitiges Programm allein bewältigt und sich als Künstler ersten Ranges bewährt. Glänzend und kraftvoll in allen Aufgaben energischer Bravour, wirkte er doch am schönsten in den zarten, sinnigen

Poesien von Schumann und Chopin. Da ist Sauer ein wahrer Troubadour des Claviers. In bescheidenem Abstand von Sauer haben zwei jüngere einheimische Pianisten sich lebhaften und verdienten Beifall errungen: Fräulein Olga v. *Hueber* und Herr Theodor. Der große Erfolg von Alfred *Pollak* alljährlichem Concert ist bekannt; er erreichte *Grünfeld's* heuer den höchsten Gipfel der „Sensation“, indem mehrere Zuhörer vor Hitze und Gedränge ohnmächtig wurden. Mehr kann ein Virtuose in dieser concertfeindlichen Zeit unmöglich verlangen. Nicht so glücklich war der Violinspieler Herr Waldemar; in seinem Concerte konnte jeder Zuhörer *Meyer* sich im Saale sehr frei und ausgiebig bewegen. Herr W. Meyer gab — wie bereits in seinem ersten Concerte — schätzenswerthe Beweise einer sehr entwickelten Technik; man applaudirte ihm nach Verdienst, mehr achtungsvoll als enthusiastisch. Die größte Virtuosenkunst erringt keine Herrschaft über die Gemüther, wenn ihr das individuelle Gepräge fehlt. Die bedeutendste Leistung in diesem Concert war Ignaz Vortrag der selten gehörten *Brüll's* Clavier-sonate op. 58 von Chopin.

Nachdem unser einheimischer Meistersänger Gustav uns mit einem zweiten Concert erfreut hatte, er *Walters* schien die hehre Meisterin aus der Fremde: *Alice. Barbi*. Der überfüllte Concertsaal verrieth die freudige Erwartung, mit welcher man der Wiederkehr dieser Sängerin entgegen sah. Sie hatte bei ihrem ersten Besuch, im März 1889, alle Herzen gewonnen; im vorigen Jahre fand sie die Sympathien noch gesteigert, und jetzt macht sie die gleiche, für uns selbst ebenso erfreuliche Wahrnehmung. Die Barbi zu hören, treibt uns nicht etwa „Mode“, sondern das tiefe Bedürfnis nach dem Wahren und Schönen. Der geplagteste Kritiker, der sonst nur seufzend die Ankündigungen von wieder einem Halbdutzend „Liederabenden“ liest, freut sich (wenn ich nach mir urtheilen darf) auf jedes Auftreten der Barbi und möchte keines verabsäumen. Seit der *Jenny*, die *Lind* freilich nebenbei als vollendetste Coloratursängerin glänzte, hat kein Liedervortrag mich in dem Grade erfreut und lange nachklingend erfüllt, wie der von Alice Barbi. So verschieden die Beiden auch waren in Aussehen und Temperament — verschieden wie eben schwedische und italienische Landschaft — sie glichen einander in der Verschmelzung nicht von edelster Gesangstechnik mit unmittelbar seelenvollem, geistigem Ausdruck. Der kleinste Vortrag der Barbi beweist, daß tiefes Studium ihm vorausgegangen, ein Versenken und Einleben in die Stimmung des Ganzen, dann in jede Einzelheit des Gedichtes, wie der Composition. Ohne ernste Arbeit sind solche Leistungen, auch die scheinbar leichtesten, nicht möglich. Aber die Spur dieser Arbeit und jeder Hauch von Absichtlichkeit ist verschwunden, sobald das Lied, wie ein eigenes Erlebnis, aus der Brust der Sängerin strömt. In ihrem ersten Concert klang die Stimme der Barbi etwas ermüdet, in den energisch nach der Höhe drängenden Stellen angestrengt. Hoffentlich nur in Folge der eben überstandenen Concertreisen, vor deren gehetztem Tempo wir die Künstlerin gerne in ihrem wie in unserem Interesse gewarnt wissen möchten. Was sie diesmal aus dem vergrabenen Schatz älterer italienischer Musik gewählt hatte (Arien von Carissimi, Scarlatti, Fesch), stand nicht auf der Höhe dieser Meister, noch des vorjährigen italienischen Programms der Barbi. An ihren deutschen Vorträgen bewunderten wir wieder die schöne Deutlichkeit der Aussprache; ihre deutschen Colleginnen können auch hierin von der Italienerin lernen. *Schubert's* „Doppelgänger“ eignet sich schon durch den Inhalt nicht recht für eine Frauenstimme; daß die Sängerin, lebhaftem Beifalle nachgebend, das Lied obendrein wiederholte, stimmt noch weniger mit meiner Empfindung. Die gespenstisch beklemmende Tragik dieses Stückes verträgt keine Wiederholung. Ueberhaupt pflegt jedes Da capo den ersten Eindruck nicht sowol zu steigern, als abzuschwächen. Die stärkste, nachhaltigste Wirkung erzielte Alice Barbi mit sechs Liedern von „*Brahms* Immer leiser wird mein Schlummer“ ist wol noch nie so ergreifend und bei aller schmerzlichen Innigkeit zugleich so einfach gesungen worden.

Der, der sonst *Wiener Männergesang-Verein* gerne in fröhlichen oder empfindsamen Liedchen schwelgt, brachte in seinem letzten Concert nur vier vom ganzen Orchester begleitete, sehr ernste Compositionen. Unser vor trefflicher erschien gleichsam mit „großen Conduct“. *Kremser* Zuerst der „Germanenzug“ mit der Leiche des Gothenkönigs, eine Composition von Franz, die uns nichts *Krinninger* Neues offenbart, sich aber recht wirksam, wohlklingend im gebräuchlichen Liedertafelstyl bewegt. Hierauf *Brahms*' tief ergreifende „Rhapsodie“, das Alt-Solo von *Marianne* in großem Styl, mit leider etwas angegriffener *Brandt* Stimme gesungen. Sodann das'sche Lied „*Schubert* Grenzen“, von Richard der Menschheit mit künstlerischer *Heuberger* Bescheidenheit wirkungsvoll für Männerchor und Orchester ge setzt. Endlich als vierte, letzte und umfangreichste Nummer eine „Das Meer“ betitelte Symphonie-Ode für Männerchor, Orchester und Orgel von Jean Louis in sieben *Nicodé* Sätzen. Durch ihre Bezeichnung als „Symphonie-Ode“, durch ihren tonmalerischen Stoff und die Abwechslung von rein in strumentalen mit Chorsätzen erinnert *Nicodé*'s „Meer“ an die „Wüste“ von *Felicien David*, ohne jedoch — um dies gleich zu sagen — deren lebenswürdige Frische und Natürlichkeit zu erreichen. Wir haben Herrn *Nicodé* vor zwei Jahren zum erstenmal als Componisten von zwölf „Symphonischen Varia“ kennen gelernt, in welchen die virtuose Mache aller tionendings den eigentlich schöpferischen Kern überwog, immerhin aber Züge eines feinen und sicheren musikalischen Talentes aufwies. Das neue Werk zeigt uns den Dresdener Com ponisten noch weiter vorgeschritten in der Bereitung aller erdenklichen Klangeffecte, aber ebensoehr zurückgegangen in dem substanziellen musikalischen Gehalt, in der originellen Erfindung. Mit Ausnahme zweier reflectirender Stellen, die etwas gewaltsam in die Naturschilderung hineingepreßt und vom Componisten zu ganz unverhältnißmäßiger Breite aus gedehnt sind — den Schlußvers von „Ebbe und Fluth“ und das Extempore „Das ist die Liebe!“ — geht die ganze Composition in Tonmalerei auf. Dafür erscheinen die Dimen sionen der Partitur viel zu groß. Man kann mit Vergnügen sieben Stunden zur See aushalten, nicht aber sieben lange Sätze musikalischer Seemalerei. Die Gefahr der Monotonie sucht *Nicodé* durch einen Aufwand blendender Klang effecte und durch einen complicirten Instrumenten-Apparat zu besiegen, wie er in solcher Masse und Aufdringlichkeit im Concertsaal noch nicht erlebt worden ist. In dem unge wöhnlich stark besetzten Orchester arbeiten unter Anderm 4 Posaunen und 5 Tuben, 2 Paar Pauken, Triangel, Becken, Tamtam, große Trommel, ein Glockenspiel, dazu Harfe und die große Orgel! Was da für abenteuerliche Effecte ein ander jagen, ist nicht zu beschreiben: gestopfte Trompeten töne, chromatische Sextenläufe der Holzbläser, Geigenpizzicatos, anhaltender Theaterdonner auf der großen Trommel, Gekirre der Becken mittelst Schlägel, Sängerchor hinter der Scene, Posaunenchor aus der Ferne, einmal „bei geschlossener“, dann bei „offener Thür“ (Partitur Seite 79, 117) und so weiter. Dies Alles ließe sich noch entschuldigen, wenn unter diesem aufgehäuften musikalischen Indianerschmuck ein wohlgebildetes, lebendiges Geschöpfchen steckte, ein gesunder musikalischer Organismus. Davon ist aber kaum etwas zu entdecken. All der blinkende, blendende Putz täuscht Nieman den über die Dürftigkeit der Erfindung, die Armuth an ausgereiften musikalischen Ideen, den Mangel an innerer, nicht bloß durch das „Programm“ angetäuschter Logik. Die schwindelnde Höhe, welche die Instrumentirungskunst seit *Berlioz*, *Liszt* und *Wagner* erreicht hat, sie ist mir nie zuvor in so grauenhaft bedrohlicher Gestalt erschienen, wie in *Nicodé*'s „Meer“. Diese Kunst ist ein Vampyr geworden, welcher der schöpferischen Kraft unserer Tondichter das Blut aussagt.