

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 10531. Wien, Freitag, den 15. December
1893.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. „Theater sind ein nothwendiges Uebel — Con certe ein unnöthiges,“ so pflegte mit sati *Dingelstedt*rischem Ernst zu behaupten. Der Concertirwuth, wie sie jetzt Berlin verheert und auch Wien bereits angreift, kann man sogar noch Schlimmeres nachsagen als Dingelstedt — sie ist nicht blos unnöthig, sie ist schädlich. Einer unserer besten Musiker, Ferdinand Hiller, hat Dingelstedt's Epi gramm zu einer kleinen ernsten Elegie ausgeweitet, die in dem Stoßseufzer gipfelt: Seien wir ein wenig weniger musikalisch und wir werden musikalischer werden. Das viele Musikhören stumpft uns systematisch ab gegen den Ton. Welchen Eindruck Musik machen würde, wenn man selten welche hörte, ist in unseren Zeiten kaum mehr zu ermessen. Ich weiß, wie nutzlos dieser Klagelaut verhallt, den ich auch sofort unterdrücke. Die Virtuosen werden nicht Strike machen, nur ein Ausstand des Publicums und der Kritiker vermöchte den musikalischen Massenandrang allmählig zu ver mindern. Von solchem passiven Widerstand hätten jene Productionen nichts zu befürchten, in welchen das ernste Interesse an den Tondichtungen vorwiegt: die großen Orchester- und Chorconcerte. Unter den Einzel concerten wiederum jene, in welchen der Geist über die Technik herrscht und eine bedeutende Persönlich keit, nicht ein Scalen- und Triller-Automat zu uns spricht. Zu diesen schönen Ausnahmen gehören die Sän gerinnen und *Bellincioni*. Gemma *Barbi* Bellincioni ist eine so starke, originelle Künstlerin, daß sie überall — auch im Concertsaale — uns fesselt. Für das Programm ihres Abschiedsconcertes schien sie mir aber nicht gut be rathen. Arie aus dem „Freischütz“, Ballade aus dem „Flie“, „genden Holländer Der Wanderer“ von Schubert, „Ver“ von gebliches Ständchen Brahms — ja, sind das die Sachen, die wir von einer Vollblut-Italienerin hören wollen? Die beiden Arien sang sie allerdings in italienischer Sprache, aber schon das fremde Idiom hing an den so ganz deutsch empfundenen und uns nur deutsch vertrauten Gesängen, wie ein Maskenkleid. Dann der Vortrag: geistreich und dramatisch ohne Zweifel, deckte er sich doch nicht mit dem Bilde der Senta, der Agathe, wie es uns von Jugend auf eingeprägt ist. Obendrein hängen beide Arien aufs innigstem mit der Scene zusammen; im Concertsaale wird ihr Vor trag noch einmal so schwer und nur halb so wirksam. Wenn wir die Bellincioni, diese eminent dramatische Natur, im „Freischütz“ und im „Fliegenden Holländer“ auf der Bühne hörten, in durchaus italienischer Um gebung, dann würden ihre beiden Arien gewiß einen ganz anderen, überzeugenden Eindruck machen. Ihren Vortrag deutscher Lieder nannte ich schon nach dem ersten Concert der Bellincioni ein mit großer, fast ängst licher Vorsicht ausgeführtes Wagemuth. Auch diesmal sang sie die Lieder von Schubert, Brahms und Lassen soweit vortrefflich, als es in einer ihr gänzlich ungewohnten, fremden Spra-

che möglich ist. Daß in dieser fremdartigen Aussprache aus schönem Munde ein eigenthümlich pikanter Reiz nistet, sei zugestanden, besonders wenn ein so anmuthig belebendes Mienenspiel wie in dem „Vergeblichen Ständchen“ hinzutritt. Aber bedauerlich bleibt es immer, daß wir von der Bellincioni, die noch ein französisches und ein spanisches Lied vortrug, keine einzige italienische Solonummer zu hören bekamen. Nur mit Herrn zusammen sang sie die *Stagno* Schlußnummer italienisch: das Kerkerduett aus Donizetti's „Poliuto“, und hier erst stand sie als Sängerin auf ihrer Höhe. Wie hat es uns und sie selbst erquickt, das flüssige Gold der italienischen Sprache, das die Schönheit des gesungenen Tons so sehr erleichtert und erhöht. Eine ziemlich geringfügige Composition, dieses Duett — aber wie sangbar und stimmgemäß im Vergleiche zu Senta's Ballade und zu Agathens Arie! Die brillianteste Coloratur eines Italieners singt sich leichter und schöner als das anscheinend einfache, rein instrumentale Allegro-Thema der Agathe. Donizetti's Oper „Poliuto“ ist längst vergessen; ihre Schicksale sind merkwürdiger als ihre Musik. Der geniale französische Tenorist Adolphe hatte sich für den Helden von *Nourrit* Corneille's Tragödie „Polyeucte“ begeistert und brannte vor Verlangen, ihn in die Oper zu verpflanzen. Er entwarf selbst das Libretto, das von Cammerano in italienischer Sprache ausgeführt und von Donizetti für das San Carlo-Theater in Neapel componirt wurde. Die neapolitanische Censur verbot jedoch die Oper als eine Profanation der christlichen Märtyrergeschichte. *Nourrit*, welcher, damals in Neapel gastirend, den *Poliuto* singen sollte, empfand dieses Verbot so schmerzlich, daß sein beginnendes Gemüthsleiden sich plötzlich steigerte und ihn zum Selbstmord trieb. Donizetti unternahm nach *Nourrit*'s Tod eine Umarbeitung für die Pariser Große Oper, wo sein „Poliuto“ 1840 unter dem Titel „Les Martyrs“, mit als *Duprez* Polyeuct, zur Aufführung kam. Der Erfolg war gering und die Oper so gut wie verschollen, als religiöse Schwärmerei diesen *Gounod*'s Stoff neuerdings aufgriff. Lange trug er sich mit dem Vorhaben, „ein apostolisches Kunstwerk“ zu schaffen, und wirklich ist sein „Polyeucte“ ein Halb-Oratorium, ein Compromiß zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Drama. „Polyeucte“ (*Gounod*'s vorletztes Werk) errang 1878 nur einen Achtungserfolg. *Gounod* hat kurz vor seinem Tode gegen einen Freund die feste Ueberzeugung ausgesprochen, für seinen „Polyeucte“ werde die Zeit gerechter Würdigung unfehlbar kommen. Ein Glück für ihn, daß er diese tröstliche Selbsttäuschung mit ins Grab nehmen konnte.

In dem Concert der Bellincioni, um darauf zurück zukommen, glänzte Herr mit der Arie des *Stagno* Otello von Rossini, deren überreiche Coloratur heute wol nur sehr wenige Sänger bewältigen. Ein großes Vergnügen gewährt solche Kunstfertigkeit freilich nur, wenn sie aus einer frischen, üppigen Stimme erblüht, und nicht aus einer Tenoristen-Brandstätte. Die Claviervorträge des Fräuleins *Ida Reich* vermochten keinen Augenblick zu interessiren, so fleißig sie eingeübt und so glatt sie ausgeführt waren. Wer seine ganze Aufmerksamkeit noch für das Technische benöthigt, soll nicht Chopin spielen, und wer eine schwache linke Hand hat, nicht Liszt'sche Rhapsodien.

War die Production der im Musik *Bellincionivereinssaale* ein Adieu für kurze Zeit, so soll das Abschieds concert — oder vielmehr die Abschieds-Trilogie der *Barbi* ein Lebewohl für immer bedeuten. Hymen, so würde man im vorigen Jahrhundert gemeldet haben, bricht in das Reich Apollo's ein und entführt eine der lieblichsten Musen. Das heißt: Alice Barbi heiratet einen russischen Edelmann und wird nur mehr auf ihrem Schlosse singen für ihren Gemal und einige höchlich erfreute Gutsnachbarn. Wir wünschen ihr, die wir im Salon ebenso vornehm und liebenswürdig gefunden wie im Concertsaale, ein Eheglück voll Harmonie und Melodie und nicht ohne die sanften Freuden einer so reichen künstlerischen Erinnerung. Als Alice Barbi zum erstenmale, noch unbekannten Namens, in Wien auftrat (1889), ragte sofort ihr künstlerischer Adel siegreich aus dem ringsum treibenden Virtuosengetümmel hervor. Ohne durch eine mächtige Stimme oder ungewöhnliche Brauere zu imponiren, gewann sie bald

alle musikalischen Ge müther durch ihre edel und fein ausgebildete Gesangkunst, ihre natürliche Anmuth, ihren durchgeistigten und herzenswarmen Vortrag. Ich will den Leser nicht durch neuerlich Wiederholung dessen ermüden, was ich fast alljährlich über die Barbi zu schreiben in der angenehmen Lage war. Ihrer Vielseitigkeit hat sie auch diesmal in ihrem Programm vom 13. d. M. Ausdruck gegeben. Auf eine'sche *Händel* Arie und ein Madrigal von Giulio (geboren *Caccini* 1550) folgte eine pikante Romanze von, hierauf *Boieldieu* Lieder von und *Schumann*, zum Schluß ein *Brahms* bizarrer „Chanson espagnol“ von. Alles mit viel *Delibes* Empfindung gesungen und mit wenig Empfindung begleitet von Herrn Georg. Bei *Liebling* Schumann's Composition des „Armen Peter“ von Heine fiel mir ein, daß wir von der Barbi, der Spies, von Walter, Scheide, mantel Gura u. s. w. kaum einen Liederabend gehört haben, in welchem nicht Compositionen'scher Gedichte eine *Heine* große Rolle spielten. Heine hat die deutschen Componisten unausgesetzt beschäftigt— befiehlt man sagen, wenn man erwägt, wie viele Heine'sche Gedichte und wie vielmal ein jedes componirt worden, von Franz Schubert angefangen bis auf unsere Jüngsten. Die meisten seiner Lieder sind eben wunderbar musikalisch in Form und Inhalt und singen sich gleichsam selbst. Sollte man nicht annehmen, Heine, der Nährvater der deutschen Liedercomponisten, habe wie kein Anderer zu beurtheilen gewußt, welche Gedichte sich vorzüglich für Musik eignen? Und doch ist es nicht so. Ein interessantes kleines Buch von H.: „*Hüffer* Aus dem Leben“ enthält auch ein Capitelchen über Heine's Heine's Verhältniß zur Musik. Daraus erfahren wir, daß Heine im Jahre 1851 dem Musikverleger in *Schloß* Köln auf dessen Ersuchen drei Gedichte eigens zum Zwecke musikalischer Composition geschickt hat. Welche waren nun diese Gedichte, von deren Eignung zur Composition der Dichter so fest überzeugt war? Man schlage im Romanzero nach und lese: 1. „Altes Lied“, 2. „Nächt“, 3. „liche Fahrt Das goldene Kalb!“ Componiren in rein mechanischem Sinne läßt sich freilich Alles. Aber man dürfte nicht viele Gedichte finden, die von Haus aus musikalischer Behandlung so stark widerstreben. Ich habe nicht erfahren können, ob eines dieser drei Gedichte componirt sei; am ehesten dürfte ein Beherzter sich an dem ersten versucht haben, falls ihn die zwiespältige Empfindung in der Schluß strophe nicht abgeschreckt hat. In der „Nächtlichen Fahrt“ glaubt Heine, wie er an *Schloß* schreibt, „etwas *sehr Com*“ gegeben zu haben. Auf *ponirbares* *Schloß* sehr begreifliche Bemerkung, daß er das Gedicht unver ständlich finde, antwortet Heine: „Ich mache Sie auf die Hauptsache aufmerksam: Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr ans Land sind ihrer nur zwei. Es geht daraus deutlich hervor, daß ein Mord begangen worden, und zwar an der Schönen, die schweigend geblieben und höchstens das Wehe gerufen hat, welches in der vorletzten Strophe vorkommt. Ueber die Motive des Mordes erfährt man nichts Bestimmtes; man ahnet nur, daß er ein Act der Schwärmerei: ein Liebender oder ein Moralrigo rist oder sonst ein Heiland au petit pied begeht die That aus innerem Drang, nicht aber ganz ohne Zweifel an seiner moralischen Berechtigung — er will die Schönheit retten vor Befleckung, von der Welt Unflätherei, und doch weiß er nicht, ob er nicht vielleicht eine Narrheit begeht oder im Wahnsinn handelt. Dieser innere Seelenproceß, der sich bis zum höchsten Angstruf steigert und ein furchtbares Drama im Dunklen bildet, kann aber durch die Musik am besten wiedergegeben werden.“ Die Ansicht des Dichters, es könne die Musik dem Dunkel dieser Erzählung abhelfen, wird kaum ein Musiker theilen. Die Musik kann ihre feinsten Kräfte in der Schilderung unbestimmter, schwankender, halb dunkler Stimmungen bewähren, aber die Lücken einer Erzählung kann sie nicht ausfüllen, unverständliche Thatsachen nicht verständlich machen, wesenlosen Schatten keinen Körper verleihen. Von dem dritten Gedicht „Das goldene Kalb“ meint Heine selbst, „nur ein sehr geistreicher Componist dürfte sich an diese Rhythmen wagen“. Und doch ist gerade dieses Gedicht leichter zu componiren als die beiden früheren; einen Componisten von frivolem Geschmack und keckem Rhythmus vermöchte es sogar zu reizen. Für

classische oder schüchterne Geister ist es nicht gemacht. Offenbach wäre der rechte Mann dafür gewesen.

Im dritten *Philharmonischen Concert* hörten wir die zweite Orchester-Suite „Peer Gynt“ von Grieg. Zwei Stücke derselben, überwiegend dramatisch und schildernd, stehen in engerem Zusammenhang mit der Scene: „Der“ und „Brautraub mit Ingrid's Klage Der Seesturm“. Zwei andere runden sich zu geschlossener musikalischer Form und erzielen dadurch im Concertsaal eine unmittelbare Wirkung: der originelle „Arabische Tanz“ und das „Lied“. Eine fünfte Nummer wurde im Philharmonischen Solveig's Concert unterdrückt, mit vollem Recht; es ist der „Tanz“, ein Allegretto alla Burla mit fort der Bergkönigstochterlaufendem Dudelsackbaß, wahre Bärenführermusik, und mehr für den Circus passend, als in den Concertsaal. Die „Peer- fand nur mäßigen Beifall; wahrscheinlich hatte Gynt“-Suiteman nach dem glänzenden Erfolg ihrer Vorgängerin Nr. 1 sich ganz Außerordentliches versprochen. Und doch ist auch dieser zweite Cyklus geistreiche, originelle Musik, dabei klar und aufrichtig. Eine andere, größere Novität war Zdenko Fibich's Es-dur-Symphonie. Der Componist verwendet darin, verschieden von seinem czechischen Collegen, keinerlei nationale Anklänge. Die Symphonie trägt deutsches Gepräge und verräth die gute deutsche Schule, die Fibich am Leipziger Conservatorium durchgemacht. Sie ist kein unreifes Gährungs product, sondern das Werk eines zielbewußten, die musikalischen Formen und Mittel beherrschenden Künstlers. Besonderes Lob verdient die Einheit des Styls und die rhythmische Kraft. Die melodische Erfindung fließt weder üppig noch sehr mannigfaltig. Es wird in dieser Symphonie viel bewiesen und wenig gesungen. Aber logische Entwicklung, zusammenfassende Kraft und gesunde, nicht künstlich aufgepeitschte Energie zeichnen das Werk aus, das auch in Wien auf das beifälligste aufgenommen wurde und dem anwesenden Componisten die Ehre wiederholten Hervorrufes verschaffte. In seinem Vaterlande gilt Fibich zuhächst als dramatischer Componist und seine Oper „Die Braut“ als ein bedeutendes Werk von Messina Wagner'schen Styls. Fibich hat auch den merkwürdigen Versuch gemacht, eine ganze *Schauspiel-Trilogie*: „Hippodamia“, mit melodramatischer Orchesterbegleitung zu versehen, so daß mit der ununterbrochenen Declamation auf der Bühne das stetige Orchester-Accompagnement gleichzeitig fortläuft. Dieses seltsame Wagestück bildet einen auffallenden Gegensatz zu Melodrama „Grieg's Bergliot“. Das ist ein Frauen-Monolog, der vom Orchester begleitet oder vielmehr fort während durchschnitten wird, denn das Orchester erklingt nicht *während* der Declamation (wie bei Fibich), außer ganz am Schluß. Die Aufführung dieser ungemein dramatischen Scene der Bergliot (nach einer skandinavischen Legende) würde sich auch für unsere Wiener Concerte empfehlen. Für das im Programm angekündigte Violin- von Concert, das wegen Verhinderung der Vir *Brahmstuosin* Fräulein Wietrowetz ausfiel, wurde als sehr minder werthiger und sonderbarer Ersatz ein von zugerichteter *Abert* Sebastian Bach eingeschoben: Präludium und Fuge von Bach mit darauf geimpftem Choral von Abert. Wir haben dieses Curiosum vor Jahren bereits von den Philharmonikern gehört und können nicht den mindesten Grund für dessen Wiederholung auffinden.