

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 10938. Wien, Dienstag, den 5. Februar 1895.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. In dem vorletzten Philharmonie-Concert inter essirte zumeist die Sängerin Frau Lillian. Die *Henschel* geistreiche kleine Amerikanerin mit dem blassen, pikanten Gesichtchen sang zwei Coloratur-Arien von Händel und Rameau, unter deren gehäuftem Schmuck der eigentliche Körper, Fleisch und Knochengerüste der Musik, beinahe ver schwindet. Für Preisaufgaben dieses Styls eignet sich am besten eine Stimme, die leicht beweglich, wie ein feines Seidenfädchen, nirgends durch ihr eigenes Volumen behindert wird. Aus Frau Henschel's Vogelkehle kam das Alles über aus zierlich und geschmackvoll heraus. Allerdings mußten die Zuhörer auf den entfernten Plätzen scharf aufpassen, um nichts von diesem holden Gezwitscher zu verlieren. Daß man vom Texte kein Wort verstand, konnte hier nicht schaden, denn sowol Händel's wie Rameau's Arie dürften allenfalls solfeggirt werden, da beide zunächst der Gesangs-Virtuosität dienen und im rein elementaren Klang schwelgen. In der Händel'schen Arie hält sich der Dichter thatsächlich an das Bild des flatternden Vogels; dieser wird dem Componisten zum musikalischen Motiv. Welch hochausgebildete Gesangstechnik wurde damals bei jeder Primadonna vorausgesetzt! In derselben Händel'schen Oper „Alessandra“, worin Faustina Hasse jene Vogel-Arie sang, rivalisirte mit ihr (1726) eine zweite, ebenso große Sängerin, die Cuzzoni. Beide mußten als Solosängerinnen gleichmäßig bedacht und am Schluß des ersten Actes in einem effectvollen Duett vereinigt werden. Von ähnlichem Charakter, nur melodisch weniger reizvoll, ist die zweite von Frau Hen vorgetragene Coloratur-Arie aus schel Oper *Rameau's* „Hippolyte et Aricie“ (1733). Ein Gesangstück von Rameau, dem großen französischen Zeitgenossen Händel's, ist heute ein seltenes Ereigniß und darum doppelt interessant. An Kraft und Reichthum der musikalischen Erfindung steht Rameau gegen Händel weit zurück; speciell als Dramatiker überholt er diesen in vielen Stücken. In Rameau's „Castor et Pollux“ herrscht eine Gewissenhaftigkeit gegen das Wort und die Situation, sogar eine Energie des dramatischen Ausdrucks, wie wir sie in Händel's ganz dem italienischen Modegeschmack huldigenden *Opern* nur ausnahmsweise begegnen. „Hippo“ war die erste Oper lyte und Aricie Rameau's und behandelte denselben Stoff, wie Racine's „Phädra“. Von der Händel'schen Arie wie von der Rameau's könnte man sagen, sie gehören zu jenen Musikstücken, die einmal schön waren. Heute von überwiegend historischem Interesse, bedeuten sie mehr einen Triumph der Sängerin als des Componisten. Nicht das Genie der beiden Meister spricht daraus, sondern der Geschmack ihres Publicums und der Glanz einer ent schwundenen Gesangkunst. Heute leben wenige Sängerinnen, welche solchen Aufgaben vollkommen gewachsen sind. Kein geringer Ruhm für Frau Henschel, daß sie zu diesen wenigen zählt.

Von Instrumentalstücken hörten wir Overture zum „*Mendels'sohn Sommernachts-
traum*“, *Brahms'* F-dur-Symphonie und dazwischen eine fünfsätzige Suite für Clavier
und Streichinstrumente von *Hugo. Reinhold* Letztere enthält neben oberflächlichen
Redensarten und ermüdenden Wiederholungen (besonders im Finale) auch sehr an-
muthige, melodische Partien. Die Suite hat sehr gefallen und Herrn Reinhold als Com-
ponisten und elegantem Clavierspieler lebhaften Beifall verschafft. Trotzdem war
uns die Wahl dieses Stückes nicht recht verständlich. Es ist ein Erstlingswerk, mit
welchem der junge Reinhold schon vor achtzehn Jahren sein Debüt bei den Philhar-
monikern gemacht hat. Seit dieser langen Zeit wird er wohl Reiferes, Bedeutenderes
geschaffen haben. Und dann: wie kostbar und vielumworben ist ein Platz auf dem
Programm der Philharmoniker! Wie viele weit bessere Compositionen sind seit die-
sen achtzehn Jahren zur ersten Aufführung gelangt, ohne einer zweiten gewürdigt
zu werden! Schließlich war die Aufführung der sehr ausgedehnten Reinhold'schen
Suite, unmittelbar vor Brahms' dritter Symphonie, auch noch ein ökonomischer Feh-
ler. In einem Wiener Mittagsconcert darf man eine große, die volle Aufmerksamkeit
und Frische der Hörer fordernde Symphonie, wie die von Brahms, nicht erst kurz vor
2 Uhr beginnen lassen. Die höchst bedauerliche, aber unausbleibliche Folge davon
ist, daß nach jedem der ersten drei Sätze ein immer größerer Theil des Publicums
sich entfernt. Eine Overture an Stelle der fünfsätzigen Suite würde zur Ausfüllung
des Programms genügt und die Zuhörer empfänglicher und freudiger vorgefunden
haben für die mächtige Tondichtung von Brahms.

In ihrem sechsten Concert machten uns die Philharmoniker mit einer neuen Concert-
Overture von bekannt. *Dvořák* Sie ist „In der Natur“, betitelt und ein sehr erfreu-
liches Seitenstück zu seiner jüngst gehörten „Carnevals-Overture“. In beiden Stü-
cken pulst ein jugendlich drängendes Leben — dort in übermüthiger Faschings-
lust, hier in milderer Frühlingsfreude. A. B. Marx, der einmal mit Mendelssohn über
die Farbe einer Composition stritt, würde die erste Overture etwa purpurroth, die
zweite hellgrün gefunden haben. Aber beide beherrscht dieselbe Freude am schönen
Klang, dieselbe melodische Frische, Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Mit den bes-
ten Compositionen Dvořák's haben sie jenes Glücksgefühl gemein, das in unseren
pessimistischen Tagen doppelt wohlthuend wirkt. Nach modernem Maßstab wird
man vielleicht keine der beiden Overturen „bedeutend“ nennen — sie legen es gar
nicht darauf an — aber echt und liebenswürdig sind sie, eine Erfrischung nach der
Mehrzahl der neuesten Orchesterwerke, die sich für tief und bedeutend ausgeben,
während sie nur tief im Größenwahn stecken und bedeutend sind in falschen Con-
trasten und angeschminktem Weltschmerz. Zugleich mit diesen zwei Overturen hat
Dvořák eine dritte, „O“, ver Othello veröffentlicht, also eine Einleitung oder Nachdichtung
des Shakespeare'schen Trauerspiels. Es dürfte nicht an Stimmen fehlen, welche die-
se tragische Overture gegen jene zwei heiteren für die „bedeutendere“ erklären.
Mir scheint das Gegentheil richtig. Im „Carneval“ und der Frühlings-Ouver ist türe
Dvořák er selbst, im „Othello“ trägt er eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wag-
ner erinnert. Hier wollte Dvořák einmal tragisch kommen, und da seiner Natur der
vernichtende dramatische Conflict, das Selbstzerfleischen und Blutvergießen ferne
liegen, so nimmt er Zuflucht zu künstlicher Injection. Auch sein „Othello“ interes-
sirt durch geistreiche Züge und wirkt durch instrumentalen Pomp, aber man merkt
nicht bloß die Absicht, sondern auch die Anstrengung. Die „Othello“-Overture sucht
den dramatischen Verlauf der Tragödie nachzubilden und verweilt mit grausamer
Ausführlichkeit bei dem Erwürgen der Desdemona. Dvořák kehrt hier am *unrechten*
Ort den dramatischen Componisten hervor; er ist aber kein dramatischer Compo-
nist im eminenten Sinne: das hat er am *rechten* Ort, in seinen Opern, gezeigt, wel-
che nur durch ihre lyrischen Schönheiten, vorzüglich in gemüthvoller und heiterer
Stimmung glänzen. Nicht ohne einiges Verwundern wird man in Dvořák's „In der Na-
tur“ ein Motiv entdecken, das auch in den beiden anderen Overturen („Carneval“

und „Othello“) auftaucht. Es heißt, Dvořak habe ursprünglich alle drei Ouvertüren in einem gewissen Zusammenhange gedacht. Ein solcher Zusammenhang ist, wie ich glaube, schlechterdings unverständlich. Gut, daß der Componist den Einfall auf gegeben hat, die drei Stücke auch äußerlich als etwas Zusammengehöriges erscheinen zu lassen, was sie doch nimmermehr sein können. Dvořak's Ouvertüre „In der Natur“ wurde unter Hanns Leitung ebenso glänzend ausgeführt *Richter's* und so stürmisch applaudirt, wie jüngst sein „Carneval“.

Auch eine Novität von ward uns bescheert. *Grieg* Die „Drei Orchesterstücke aus Sigurd Jorsalfar“ sind zur Aufführung des gleichnamigen Dramas von Björnson componirt, also ursprünglich Zwischenacts- und Bühnenmusik, wie Grieg's Musik zu Ibsen's symbolisch-nationalem Schauspiel „Peer Gynt“. In beiden Fällen hat sich der Componist zu einer nachträglichen Adaptirung für den Concertsaal entschlossen. Werth und Wirkung dieser Composition speciell für Björnson's Drama vermag ich, ohne Kenntniß desselben, nicht abzuschätzen. Als Concertmusik erreicht sie nirgends die reizende (erste) „Peer Gynt“-Suite. Sie hört sich nicht übel an, reizt vorübergehend durch einige norwegische Klänge, ist aber im Ganzen von dürftiger Erfindung und sehr bequemer Arbeit. Das Vorspiel ist ein etwas steif idyllisches „Allegretto semplice“ (molto semplice!), welches durch das auffallend langsam genommene Tempo an die Grenze des Langweiligen gerieth. Es folgt ein ängstlich düsterer „Traum der“, der man *Borghild* wahrscheinlich etwas geborgt hat, was sie nicht zurückzahlen kann. Zweimal springt sie plötzlich auf, fleischt die Zähne, lacht convulsivisch und legt sich wieder schlafen. Die dritte und letzte Nummer, ein Triumphmarsch, weist auf einen glücklichen Ausgang des Dramas hin. Das Thema des Marsches ist von einer unerschrockenen Alltäglichkeit und wird nur durch das Aufgebot aller materiellen Kraft gesteigert. Schon des Contrastes wegen freut man sich an dem Trio, einer sanften Geigenmelodie über Harfenaccorden, worauf leider der Marsch wieder losgeht. Von Militär- Capellen im Freien gespielt, mag er Beifall finden, im Concertsaal hat dieses brutale Fortissimo aller Blechinstrumente sammt Becken, Pauken, großer und kleiner Trommel nur *die* Wirkung, daß wir mit Goethe's Faust ausrufen: „Baumwolle her! Der Kerl sprengt mir die Ohren!“

Noch eine dritte Novität verdanken wir dem Philharmonischen Concert — nicht ein neues Tonstück, aber einen neuen, vielbesprochenen Tonkünstler: den Pianisten *Joseph*. Wie gegenwärtig sein jüngerer *Hofmann* poler Landsmann Bronislaw nisch Hubermann, so gehörte kurz zuvor der (jetzt sechzehn- bis siebzehnjährige) Hofmann zu den angestaunten Wunderkindern. Außer seinem Talent verfügt er über eine interessante „Legende“. Vor acht Jahren in Amerika concertirend, erregte er durch sein kränklich über müdetes Aussehen das Mitleid eines reichen Menschenfreundes, welcher den talentvollen Knaben der Gefahr fortgesetzter Ausbeutung entziehen wollte. Er bot dem Papa Hofmann eine große Summe gegen das Versprechen, den kleinen Joseph mehrere Jahre lang nicht öffentlich auftreten, sondern in Ruhe weiterstudiren zu lassen. Der Handel wurde geschlossen und hat dem jungen Künstler vortrefflich angeschlagen. Die übernächtlige Blässe ist von seinem feinen intelligenten Gesicht verschwunden und sein Clavierspiel zu sicherer Meisterschaft gediehen. Hofmann's hochausgebildete Technik, sein klangvoller Anschlag, auch die Art, zu phrasiren und zu betonen, erinnern auffallend an seinen Meister Anton Rubin. An Kraft natürlich steht er hinter diesem Titanen stein zurück. Rubinstein's D-moll-Concert setzt die Virtuosität des Pianisten auf eine starke Probe; der junge Hofmann hat sie glänzend bestanden, da in dem beschleunigten Tempo des Finales noch ein Uebrigcs gethan. Ob er auch so viel Tiefe und Gemüth besitzt wie Bravour, das läßt sich nach diesem Rubinstein'schen Concert, das weder tief noch gemüthvoll ist, nicht entscheiden. Der junge Hofmann gibt dem Wiener Publicum, das ihn überschwänglich ausgezeichnet hat, gewiß noch Gelegenheit, sein Talent von allen Seiten kennen zu lernen.