

Nr. 12381. Wien, Donnerstag, den 9. Februar
1899

Neue Freie Presse
Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

9. Februar 1899

1 Concerte.

Ed. H. Zwei liebenswürdige junge Franzosen, Henri und Max Rabaud, reisen als Concert d'Ollone geber eigens nach Wien — um, merkwürdig genug, uns weder ihre Compositionen, noch ihre Virtuosität zu zeigen. Und doch sind Beide durch ihr eigenes Talent in Paris rühmlich bekannt: speciell als Componist, Rabaud überdies als trefflicher Clavierspieler. Ihre d'Ollone Kunstreise verfolgt kein egoistisches, vielmehr ein patriotisch-künstlerisches Ziel. Sie wollen uns mit einer Auswahl des Besten bekannt machen, was französische Tondichter in neuester Zeit geschaffen haben. Wohlgemerkt: in der Orchester-Composition. Paris' Opern-Novitäten holen wir uns ja selbst. Von französischer Orchestermusik hingegen kennen wir wenig. Sie ist Musik der neuesten oder doch neueren Zeit. Man kann (von dem längst vergessenen Symphonienzopf Gossec abgesehen) den ersten Berlioz Orchester-Componisten Frankreichs nennen, der Zeit und dem Range nach. Auf ihn folgt erst mit Instru. Saint-Saëns' mentalwerken größeren Umfanges, welche über Frankreich hinaus Verbreitung und Erfolge errungen haben. Weitaus die größte Mehrzahl der französischen und italienischen Componisten widmet sich der Oper oder doch der Vocalmusik. Der Süden lebt und webt im Gesang, schwärmt für das Theater. Erst in neuester Zeit mehrten sich Versuche der Franzosen in symphonischer und Kammermusik. Diese Spätliebe fließt aus verschiedenen Quellen zusammen. Zuerst aus der Verehrung für, der, bei Lebzeiten ignorirt oder von Berlioz spottet, seit etwa 25 Jahren die begeisterte Liebe der Franzosen genießt. Dann aus der regeren Beschäftigung mit deutscher Musik, insbesondere mit Wagner. Das ungestüme Temperament der Franzosen rückt auch in der Kunst die Gegensätze hart aneinander. Man erinnert sich der fruchtlosen Anstrengungen Wagner's in Paris und des schmachvollen Durchfalles seines „Tannhäuser“. Jetzt treibt die Wagneromanie dort die wunderlichsten Blüten; nicht nur werden in der Oper „Lohengrin“ und „Die Meistersinger“ bejubelt, nein, im *Concertsaale* hält man ganze, unendlich lange Acte von „Tristan“ und den „Nibelungen“ geduldig aus, ohne Handlung, ohne Costüm und Decoration. Wie stark Wagner auf die neue französische Schule, auch in der Instrumentalmusik, eingewirkt hat, beweisen Chabrier, d'Indy, Bruneau u. A. Auch die Schwierigkeit, neue Opern in Paris auf die Bühne zu bringen, treibt dort viele jüngere Componisten zeitweilig der Instrumentalmusik in die Arme. Aber zur Oper drängt es sie doch Alle — Alle mit Ausnahme César Franck's.

Es ist eine stattliche Zahl jüngerer Orchester-Componisten, welche in dem (auf zwei Concerte vertheilten) Programm der Herren und Rabaud zu Wort kommen: d'Ollone, Massenet, Saint-Saëns, Franck, Dubois, d'Indy, Chabrier, Bruneau, Lalo.

Dukas Die drei erstgenannten Meister brauchen wir unseren Lesern nicht erst vorzustellen; ebensowenig die mit kleineren Clavierstücken vertretenen und Bizet. Das erste Delibes Concert begann mit einem Symphoniesatz von Vincent „d’Indy Wallenstein’s Lager“. Schiller’s Tragödie hat es ihm offenbar angethan. Vor etwa 25 Jahren war d’Indy im Concert populaire mit einer Ouverture, „Les Piccolomini“ hervorgetreten; jetzt bringt er seine „Trilogie Wallenstein“, deren erster Satz das Lager schildert, während der zweite „Max und Thekla“, der letzte „Wallenstein’s Tod“ behandelt. Einen deutsch en Vorgänger hat d’Indy in Joseph, dessen Rheinberger Wallenstein-Symphonie vor 20 Jahren unsere Philharmoniker gespielt haben. Wie in Rheinberger’s, so hat auch in d’Indy’s Composition sich das „Lager“ als der wirksamste Satz bewährt und wird selbstständig in manchen Concerten aufgeführt. d’Indy scheint mehr an Satan’s Lager gedacht zu haben. Das sind nicht lustige Wallensteiner, die Karten spielen und mit Mädchen scherzen, sondern erboste Teufel, welche einander mit glühenden Zangen zwicken. Ihr Schreien und Brüllen ist täuschend nachgeahmt; ein Herr in meiner Nähe wollte sogar den Geruch des versengten Fleisches verspüren. Ein Symphonie-Scherzo dachten wir uns wenigstens einheitlich geformt, von festem Rahmen umschlossen. d’Indy hingegen bietet uns ein wüstes Durcheinander von Tonarten, Rhythmen, Klangeffekten, kein Bild, sondern eine Reihe von Farben klecksen. Die Capuzinerpredigt, für die Rheinberger mit Einem Fagott auslangte, exponirt d’Indy in einem Fugato von *drei* Fagotten. Ein falscher, erquälter Humor, wie er auch an anderen Stellen in brutalen Spässen sich ergeht. Und doch fehlt in diesem Zuviel Eines, ein Wichtiges: der militärische Geist. Ein kurzes Marschmotiv für Trommel und Pfeifen, eine herzhafte Trompeten-Fanfare, und wir wüßten, wo wir uns befinden. Aber nichts dergleichen in d’Indy’s trotz allen Lärms doch nicht charakteristischem Lagerbild. Es versteht sich, daß d’Indy mit Leitmotiven arbeitet, dem All heilmittel der Jung-Wagnerianer. Ein den Wallenstein vorstellendes Motiv von kurzen zwei Tacten erscheint in allen drei Sätzen; dem Programm zufolge bedeutet der nur aus drei Noten (fis, g, fis) bestehende *erste Tact* „die herrschende Idee im Charakter Wallenstein’s“, der *zweite* seine „Schicksalsidee“. Zu diesen zwei „Ideen“ fehlt Tact leider nur eine dritte: die musikalische.

Wie d’Indy, so ist auch Theodor für Dubois Wien ein neuer Mann. Geboren 1837, hat Dubois längere Zeit als Organist an der Madeleine gewirkt, bis er Professor und schließlich Director des Paris er Conservatoriums wurde. Wir hörten von diesem in allen Zweigen überaus fruchtbaren Componisten ein Clavierconcert in F-moll, unvergleichlich schön gespielt von Fräulein Clotilde. Kleeberg Im Programm war der Platz für Dubois gut gewählt; unmittelbar nach d’Indy’s Hexenlager befreundet man sich willig mit einem Manne, der, wenn auch ohne reiche Phantasie, doch in classischer Schule gebildet, die Form beherrscht, die Kunstmittel meistert und für seine Musik weder ein erzählendes Programm noch aufdringlicher Leit motive bedarf. Dubois ist in harmonischer und contra punktischer Entwicklung seiner Ideen stärker als in origineller Erfindung derselben. Manches in seinem F-moll-Concert erinnert an Mendelssohn (Scherzo), Manches an den früheren Beethoven (Adagio), auch Grüße von Chopin und Schumann blieben nicht gänzlich aus. Was obendrein dieses Concert heute schädigt, ist die etwas veraltete, an Hummel und Moscheles erinnernde Claviertechnik, deren Glanzpunkte nicht über einige Trillerketten, Scalenläufe und Arpeggien in gerader oder Gegenbewegung hinausgehen. Neu ist die Stellung, welche Dubois der „Cadenz“ anweist: ein langes Solo zu Anfang des Finales. Mehr Lorbeerkränze dürfte Dubois heute als Conservatoriums-Director ernten, wenn seiner künstlerischen Autorität es gelingt, einige feuerspeiende Jünglinge vor dem letzten Absturze zu retten.

Auf Dubois’ mehr didaktisches als poetisches Concert wirkte als doppelt pikantes Gegenstück eine kleine Orchester- Suite von : „Massenet Scènes alsaciennes“. Die erste dieser drei anspruchslosen Elsässer Idyllen schildert das festlich müßige Trei-

ben am Sonntag Vormittags in einer kleinen Stadt. Darauf folgt als zweites Bild der „Abend im Wirthshaus“: es schlägt acht Uhr, einige kurze Trommel wirbel und Trompetenstöße ertönen und die ganze Jugend marschirt vergnügt hinter dem französischen Zapfenstreich. Zum Schlusse die Scene „unter dem Lindenbaum“, ein zärtliches Duo zwischen Violoncell und Clarinette. Die Stücke sind sämmtlich kurz und recht interessant. Während die beiden ersten verschwenderisch umgehen mit dem scharfen harmonischen und rhythmischen Gewürz, ohne welches der moderne Franzose nun einmal nicht bestehen kann, erfreut das dritte durch ungetrübten Wohl laut und zarte Empfin dung. Der süße Lindenduft versetzte die Zuhörer in die wohlrigste Stimmung. Keines von den gewaltsamen großen Orchesterstücken dieses Abends hat einen so starken, ein müthigen Beifall hervorgerufen, wie dieses kleine Genrebild.

Die C-moll-Symphonie von (Nr. 3) Saint-Saëns genießt in Frankreich beim Publicum wie bei der Kritik ein ungemeines Ansehen. Das Wien er Publicum trat dem neuen Werke mit ausgesprochener Sympathie entgegen, hat es doch seinerzeit an Saint-Saëns' geistreichen Tongemälden „Der“ und „Todtentanz Das Spinnrad der Omphale“, dann an zwei effectvollen Clavierconcerten aufrichtiges Gefallen gefunden, auch den Autor als eminenten Clavierspieler und Orgel-Virtuosen schätzen gelernt. Mit der C-moll-Symphonie trachtet Saint-Saëns seine früheren Werke nicht bloß an Gehalt und Umfang, sondern auch durch Neuerungen in der Form und den Ausdrucksmitteln zu überholen. Seine Symphonie hat bloß zwei Sätze, in welchen nähere Betrachtung allerdings die alten vier Sätze in sorgsamer Verhüllung wiederfindet. Der erste Allegrosatz überfließt in das Andante; die zweite Abtheilung heftet das Finale unmittelbar an das Scherzo. Vielleicht ein Zusammenhang mit der Widmung dieser Symphonie an, dessen Liszt „Symphonische Dichtungen“ drei Sätze verschiedenen Charakters in Einen verschmelzen oder vielmehr aneinander reihen. Die zweite Neuerung betrifft das Orchester, das zu dem stärksten Aufgebot aller gebräuchlichen Instrumente auch noch die Orgel und das Clavier hinzufügt. Die Mitwirkung des Claviers (einige rapide Tonleitern in hoher Lage) ist dabei so gering und überflüssig, daß man sie ohne Schaden ganz streichen dürfte. Wirksamer ist die Orgel verwendet, und zwar nicht etwa gleichberechtigt oder concertant (wie einst in Herbeck's Symphonie), sondern weislich nur zur Unterstützung einzelner besonders wichtiger, feierlicher Stellen. Saint-Saëns bewährt sich in diesem Werke neuerdings als ein großes Talent; für ein wahrhaft schöpferisches haben wir ihn nie halten können. Die Combination, die grübelnde und künstelnde Arbeit überwiegt doch zu empfindlich den freien Flug der Phantasie, die ursprüngliche Erfindung. Wir vermissen in dieser aufgetürmten, rastlos bewegten Tonfluth die einfachen, schlicht auftretenden, herzerfreuenden Gedanken. Manche überaus schöne Einzelheit, eine Fülle geistreichen Details und kunstvoller Ciselir-Arbeit erregt unsere Bewunderung — das Ganze wirkt mehr bedrückend als erhebend. Saint-Saëns beugt seine Symphonie nicht unter ein bestimmtes „Programm“, wie heute die meisten jungen Musiker thun, welche bei der Dichtkunst und Malerei erbetteln müssen, was ihnen an eigener Münze abgeht. „Je n'ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la religion Wagnerienne“, so erklärt Saint-Saëns in einer seiner geistreichen Abhandlungen. In Frankreich zählt man ihn deshalb, sehr mit Unrecht, schon zu den Reactionären; in seinen gewagten Orchester-Effecten, wie in der Auflösung der Formen, ja oft der Form überhaupt, ist er ganz modern, zuweilen bis zum Revolutionär.

Das Publicum zeigte sich von der Novität mehr interessiert als wahrhaft erwärmt. Sie ist in der That nicht leicht zu verstehen; auch nicht leicht zu spielen. Hier müssen wir den beiden jungen Dirigenten unsere volle Bewunderung ausdrücken. Sie haben im Einstudiren und Dirigiren so complicirter, schwieriger Werke mit einem fremden Orchester Außerordentliches geleistet. Henri und Max Rabaud zählen heute schon zu den geschicktesten Dirigenten und Missionären ihres Vaterlandes.

Das letzte Orchesterstück im Programm war die Ouvertüre zur Oper „Gwendoli-

ne“ von Emanuel. Diese Chabrier-Gwendoline, ein sechzehnjähriges Fischermädchen an der bretonischen Küste, zähmt durch Liebe den gewalthätigen Helden Harald. Die Beiden nehmen aber kein so glückliches Ende wie ihr Vorbild Ingomar und Parthenia; sie sterben gemeinsam an Liebe, Mord und Selbstmord. Vergebens hatte der Componist jahrelang das Thor der Pariser Großen Oper belagert mit seiner Gwendoline; aber *Catulle*, Mendès der General-Consul des Pariser Wagners, waltete seines Amtes und unterbrachte die hilflose Gwendoline in den verbündeten Städten München und Karlsruhe; zum bitteren Leidwesen des dortigen Publicums. Die Pariser Große Oper folgte 1893 mit der Aufführung nach. Weniger aus Bequemlichkeit als aus Unparteilichkeit erlaube ich mir das Urtheil zweier hochangesehener Musikkritiker, eines Pariser älteren und eines jüngeren, über Chabrier's Ouvertüre zu citiren. Arthur schreibt im *Pougin Ménestrel*: „In dieser Ouvertüre hört man gleichzeitig die Violinen kreischen, die Contrabasse brummen, das Piccolo pfeifen, die Blechinstrumente brüllen, die Cymbeln klingeln. Niemals hat man ein ärgeres Durcheinander von Noten erlebt. Das ist nicht mehr Musik, das ist Tollwuth.“ — „Der Lärm in dieser Ouvertüre ist wahrhaft peinlich,“ ruft Octave Fouqué in der *Revue des deux Mondes*. „Nichts schmerzhafter für das Ohr, als die Coda, wo die Posaunen das Walhallathema heulen, während darunter das ganze Orchester wüthet. Oh, diese dicke, dicke, grobe Musik! Eine mit der Hacke zu gehauene Musik. Wie die Harmonie, so ist die Instrumentierung zum Aeußersten getrieben, bis zum Wahnsinn. Warum muß doch dieser Lärm jede Erinnerung, die das Werk in uns zurückläßt, übertäuben, so daß uns die Ohren weh thun, so oft wir nur daran zurückdenken!“ Man hat mir mangelnde Sympathie für Jung-Frankreich vorgehalten. Ich weiß mich ganzlich frei von dieser Voreingenommenheit; die Nacheingenommenheit kann ich aber nicht leugnen. Das Urtheil der beiden französischen Autoritäten dürfte meine Empfindung rechtfertigen. zösisch

Nicht den bedeutendsten, gewiß aber den angenehmsten Theil des französischen Concertes bildeten einige kleinere Clavierstücke von Bizet, Delibes und Fauré, welche Fräulein Clotilde Goudard aus Kleeberg Paris mit unvergleichlicher Anmuth und Feinheit vortrug. Ihr Spiel, bis ins kleinste Detail vollendet und von geistreicher Laune beseelt, war ohne Frage der größte Erfolg des Abends...

Das vorletzte *Gesellschafts-Concert* hatte uns die erste Aufführung eines'schen Oratoriums Händel (*Debora*) gebracht; im letzten hörten wir eine für Wien neue Cantate von . Die beiden Großmeister der deutschen Tonkunst sind unerschöpflich — noch anderthalb Jahrhunderte nach ihrem Tode. „Wachet auf, ruft uns die Stimme,“ heißt die Cantate, welche Bach 1731 auf ein dreistrophiges Kirchenlied von Philipp Nicolai componirt hat; Recitative und zwei Duette trennen die Strophen desselben. Mit feierlicher Andacht folgten die Zuhörer dieser Musik, schienen aber schließlich von dem Ganzen mehr befremdet als begeistert. Alle Ehrfurcht und Bewunderung für Bach's erstaunliche Kunst vermag nicht ganz zu verhindern, daß uns heute die süßliche, unendlich pietistische Dichtung stört. Zwei förmliche Liebesduette singt Christus mit seiner Braut. Damit ist die „gläubige Seele“ gemeint, bekanntlich in der älteren protestantischen Kirchenmusik eine stereotype Figur, die auch in Bach's herrlicher Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ und anderen in unmittelbare Beziehung zum Heiland tritt. Die endlos wiederholten Worte in dem ersten Duett: „Wann kommst du, mein Heil? — Ich komme, dein Heil!“ „Komm', Jesu! Ich komme!“ ermüden und verstimmen uns: noch mehr das in opernhafte Terzengängen kessende zweite Duett zwischen Christus und seiner Braut: „Mein Freund ist mein und ich bin dein! Die Liebe soll nichts scheiden!“ Man muß gläubenseifriger Protestant und unbedingter Bach-Enthusiast sein, um in dieser Cantate mit ganzem Herzen auszugehen. Gewiß ist es unsere Schuld und die Schuld unseres ausgehenden Jahrhunderts, daß wir für diese pietistischen Anschauungen und Empfindungen nicht dieselbe Wärme aufbringen, wie seinerzeit Bach und seine Gemeinde. Aber leugnen können wir

nicht dieses leise Widerstreben, das weder vor unserem historischen Begreifen noch vor dem mächtigen Eindrucke Bach'scher Kunst ganz verschwindet. Die beiden sehr schwierigen Solopartien wurden von der Baronin *Leonore* und Herrn Bach vorzüglich Scheidemantel lich gesungen. Schade, daß dieser verständnißvolle und trefflich geschulte Sänger in jüngster Zeit so sehr zum Tremoliren neigt. ... Freudig begrüßten wir einige nur zu selten gehörte Vocalchöre von . Insbesondere die „Brahms Nachtwache“, ein bewunderungswürdiger sechsstimmiger Satz, und „Letztes“ (das schöne Gedicht von Max Glück) gehören Kalbeck zu den Perlen Brahms'scher Vocalmusik. Das von Brahms harmonisirte Volkslied „Wollust in den Mayen“, dessen populäre Wirkung niemals versagt, mußte wiederholt werden, wie auch das markige Choralied „Beherzigung“. Die Stücke waren von Director R. v. passend ausgewählt Perger und sorgfältig studirt. Ein schöner Erfolg unseres „Sing vereins“. Das Concert schloß mit Mendelssohn's Cantate „Die erste Walpurgisnacht“. Vor 55 Jahren zum erstenmal in Wien aufgeführt, hat diese Tondichtung noch nichts eingebüßt von ihrer jugendlichen Frische. Die siegreiche Unmittelbarkeit ihres Eindruckes ließe kaum errathen, welche gewissenhafte Arbeit und Ueberprüfung Mendelssohn daran gewendet. Im Jahre 1831 in Rom componirt, gelangte die „Walpurgisnacht“ erst zwölf Jahre später nach durchgreifen der Umgestaltung in die Oeffentlichkeit. Welche Bedenken wegen der Instrumentirung des Hexenchors! Wiederholt zweifelt Mendelssohn, ob er die große Trommel dazu nehmen dürfe oder nicht. Glücklicherweise hat er seine ästhetischen Scrupel besiegt; er setzte die große Trommel dahin, nicht bloß wo sie effectvoll, sondern wo sie unentbehrlich ist. Heute gibt es keine „Symphonische Dichtung“ mehr, an welcher sie nicht mitdichtet.

Allgemein aufgefallen sind die Abänderungen des Goethe'schen Gedichtes, welche das Concertprogramm vom 5. d. M. aufweist. Bei Goethe singen bekanntlich die heidnischen Wächter: „Kommt mit Zacken und mit Gabeln und mit Gluth und Klapperstöcken — Mit dem, wollen wir sie selbst erschrecken. Dies Teufel, den sie fabeln *dumpfen*, laßt uns keck sie überlisten!“ Wer mag Pfaffenchristen der muntere Censor sein, der aus den Pfaffenchristen „*diese*“ gemacht hat und — den Reim „Gabeln, fabeln“ Christen stolz ignorirend — fabeln in „*fürchten*“ verwandelte? Wir dachten, diese von Aengstlichkeit und Hochmuth dictirte „Verbesserung“ einer gefeierten, durch Mendelssohn's Musik in allen Kreisen heimischen Dichtung Goethe's müsse aus dem Vormärz sich unbeachtet in unsere Tage eingeschlichen haben. Allein dem ist nicht so. Ich habe vor dem Jahre 1848 als Student Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ in Prag und Wien singen gehört, immer mit dem Goethe'schen Originaltext. Das außerordentlich kirchliche Feingefühl unserer Behörden ist also ein neu aufgeblühtes Pflänzlein. „*So weit gebracht !!*“ singt der alte Druide.