

02.1900

### **Fünftes Sinfoniekonzert.**

Nachdem Ernst Kraus, der ausgezeichnete Berliner Heldentenor erst durch Verpflichtungen, die ihm ein Allerhöchster Wunsch auferlegte, dann durch Erkrankung der Möglichkeit beraubt worden, sein Engagement für das fünfte Sinfoniekonzert zu erfüllen, war es gewiß keine leichte Aufgabe, einen einigermaßen ebenbürtigen Ersatzmann zu finden. Daß es dem Komitee gelungen ist, Francesco d'Andrade zu gewinnen, das war die denkbar glücklichste Lösung der Frage, vor allem in künstlerischer Hinsicht. Wer Ernst Kraus im Konzertsaal gehört, muß füglich bezweifeln, ob der begnadete Sänger die hier auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllt hätte. Er ist auf der Bühne nicht nur die stimmlich glänzendste, sondern auch die gesanglich hinreißendste Erscheinung, die das deutsche Theater seit langen Jahren besessen, und sein Siegmund, Siegfried, Stolzing, Genesisus<sup>1</sup> sind jedem, der sie gehört, unvergeßliche Eindrücke. Aber was er gesangstechnisch kann – und das ist sehr viel – scheint er doch im wesentlichen seinem überaus glänzenden Gesangstalent [Gesangstalent] zu verdanken, er scheint doch im wesentlichen Naturalist – im besten Sinne des Worte – zu sein. Für die *Al-fresco*-haften Gesangswirkungen der Bühne ist er begabt wie wohl kein anderer, allein die intimeren Wirkungen des Konzertgesanges liegen seiner Begabung ferner. Auch d'Andrade gehört zu den erfolgreichsten Bühnensängern unserer Zeit. Nachdem, was man beispielsweise anlässlich seiner letzten Berliner Gastspiele in der dortigen Presse las, mußte man glauben, auch ihm fehle es an wirklichem gesangstechnischem Können. Meine eigenen Erinnerungen an den Künstler stimmten ja damit nicht überein, stammen jedoch aus einer Zeit, da mein Urteil über Gesangstechnik noch unreif war, so daß ich dem gestrigen Abend mit einem gewissen Bangen entgegen sah. Nun, das Bangen war unbegründet, die vor acht Jahren zuletzt empfundene Begeisterung war berechtigt; d'Andrade ist zwar kein Stimmprotz, aber einer der feinsten und durchgebildetsten Sänger, Gesangstechniker, die unsere Zeit besitzt. Seine Stimme ist ein weicher, geschmeidiger Tenorbariton von ungemein süßem Timbre, Tonbildung und Vokalisation meisterhaft und edel – bei letztere stört nur gelegentlich ein allzu sehr nach *a* klingendes *o* –, meisterhaft ist auch die Atemtechnik und -Ökonomie, sowie die Sprachbehandlung. Sehr fein ist seine Art, bei den hohen Tönen zu „decken“, durch die er den Charakter des Vokals fast garnicht beeinflusst. Sein Vortrag ist geschmackvoll und geistreich, da, wo es die Dichtung erheischt, auch von wirklicher Empfindung zeugend. Daß er in dem delizösen „Ständchen“ von Richard Strauß das Hauptzeitmaß sehr überhetzte, war schade. Im übrigen blieb der den vorgetragenen Kompositionen im Ausdruck nichts schuldig. AM feinsten war der gehaltvollste der gewählten Gesänge, Schumanns „Grenadiere“, ausgearbeitet, so daß dies Stück – trotz einigen häßlichen Portamenten in der Schlußstrophe und eines zu breiten flachen *o* bei „hervor aus dem Grab“ – die tiefste Wirkung machte. Danach wurde denn auch die erste Zugabe nötig; sie bestand aus einem serenadenartigen, trivial-süßlichen italienischen Stückchen, das äußerst delikat vorgetragen wurde. Vorher hatte der Künstler eine hübsche, fein instrumentierte Arie ohne Tiefgang aus Massenets „Herodis“ gesungen. Die Kompositionen, die programmäßig die Schlußnummer bildeten, in der That aber vor Beethoven gesungen wurden, waren höchst übler Natur; die Kanzonetta „Aprile“ von Tosti ging noch zur Not an und das spanische Lied „La partida“ von Rodriguez gab dem Künstler Gelegenheit, seine feine Koloratur anzuwenden – wobei besonders eine Kadenz auf einem Nasallaut durch die vollendet Kunst seiner Vokalisation auffiel – aber Lamaires modisch-triviale Gavotte „Vous dansez, marquise“ gehört mehr in das Gebiet des musikalisch Ungemeinen und Wohlanständigen. Man kann zweifeln, ob diese musikalische Unanständigkeit oder die Pikanterie des Vortrages, in dem d'Andrade durch geschmackvolles *rubato* manche ordinäre Wendung noch erträglich zu machen wußte, das *da capo* des Stückes verursachte. Den Schluß seiner Darbietungen bildete ein ganz amüsanter Stück, das soweit man den Text verstand, und aus dem Bolerorhythmus schließen kann, gleichfalls spanischer Herkunft ist. Diese Zugabe enthielt einige so reizenden humoristische Vortragsnuancen und drollige Proben der Zungenfertigkeit des Künstlers, daß er sie ebenfalls wiederholen mußte. Am Klavier waltete Herr Hausburg mit bekannter Künstlerschaft seines schwierigen und verantwortlichen Amtes als feinfühler Begleiter.

---

<sup>1</sup> Genesisus ist der Titelheld in Felix von Weingartners gleichnamiger, heute vergessener Oper, die am 15.11.1892 an der Berliner Hofoper unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde. Die Titelpartie sang damals nicht d'Andrade, sondern Aloï Sylva.

Das Orchester leitete den Abend unter Brodes künstlerischer Leitung mit einer monumentalen Wiedergabe von Glucks Uvertüre zu „Ifigenie in Aulis“ ein – selbstverständlich nach Wagners Darlegungen über den musikalischen Inhalt dieses so lange Zeit vom gedankenlosesten Schlendrian verballhornten und entstellten Meisterwerkes, und mit dem würdigen und stilgemäßen Konzertschluß, durch den dieser den von Mozart(?) herrührenden trivialen, ebenfalls aus dem Mißverständnis der Partitur hervorgegangenen Bumbum-Schluß ersetzt und beseitigt hat.

Die Mitte des Programms bildete einer der erlesensten Leckerbissen aus der modernen Orchesterliteratur, die köstliche Erste Suite aus Bizets Musik zu Daudets Schauspiel „Das Mädchen von Arles“. Wenn der von Lamoureux unmittelbar vor seinem jähen Tode<sup>2</sup> gemachte Versuch, Daudet-Bizets „*opera parlée*“ in Deutschland einzubürgern, den gehofften Erfolg nicht hatte, so liegt das an dem Schauspiel, nicht an der Musik.<sup>3</sup> Der geistvolle Münchener Rudolf Louis charakterisiert die Dichtung im „Kunstwart“ mit den Worten: [„]Sie ist von einer bestimmten Albernheit, wie man sie selbst in unseren schlechtesten Volksstücken nur sehr selten findet.“ Bizets Musik, aus der je zwei Konzertsuiten zusammengestellt sind, ist von bezaubernder Anmut und lieblichem Reiz in der Erfindung, Grazie und Feinheit in der Mache und Instrumentation, und von eigenartigem Geist in der Harmonisation. Der erste Satz betitelt sich harmlos „*Prélude*“. Seinen energischen ersten Abschnitt „*Alle ro dccise*“ [„*Allegro décidé*“] bilden vier Variationen über einen provençalischen [provenzalischen] Marsch, in dem sich bereits Bizets Meisterschaft zeigt, die gleiche Melodie in verschiedenartigste harmonische Beleuchtung zu rücken. Noch mehr tritt diese technische Meisterschaft in dem ergreifenden zweiten Abschnitt *Andantino* hervor, in dem sich der starre Seelenschmerz des Daudetschen Helden um die geliebte sich durch das obstinate unablässige Wiederkehren des zweitaktigen Motivchens *es-g, f, es* mit der mannigfaltigen harmonischen Unterlage in ganz eigentümlicher Instrumentation zum Ausdruck bringt.

In dem entzückenden Menuett ist besonders die ausdrucksvolle breitströmende Melodie des Trios von großem Reiz. Die Klangfarbe bekommt eine wundervolle Wärme durch das Zusammengehn von Flöte und Harfe in den Begleitungsfiguren. Ein ungemein zartes inniges „*Adagietto*“ wird nur vom gedämpften Streichorchester ausgeführt. Der Schlußsatz ist wieder eine Kuriosität ähnlich dem *Andantino* des Präludiums: „*Carillon*“ – Glockenspiel – betitelt, malt er durch die ungefähr acht bis neun Perioden lang in den Hörnern harnäckig fest gehaltene Tonfolge *gis e fis*, in reichster Weise es mit Gegenmelodien umrankend die Glocken beim Verlobungsfest. Von großer Süßigkeit ist dann das zarte Mittelsätzchen in *cis-moll*.

Die Suite wurde ausgezeichnet und mit feinsten Nüanzierung vorgetragen. Daß unser Orchester kein Saxofon besitzt – wie überhaupt, daß dies schöne Instrument so selten in Deutschland zu finden ist – beraubt die Suite einer außerordentlich schönen Klangwirkung. Denn, wenn auch das Fagot die gleiche Tonlage, wie die von Bizet geforderte tiefe Saxofongattung besitzt, in der Klangfarbe vermag es das französische Instrument nicht annähernd zu ersetzen.

Beethovens *D-dur*-Sinfonie *op. 36* erlebte ihre Erstaufführungen 1803 und stieß damals auf viel Widerspruch. In der That kündigte sich in ihr der echte große Beethoven schon so deutlich an und sie geht einen so bedeutenden Schritt über die drei Jahre vorher aus der Taufe gehobenen *C-dur*-Sinfonie hinaus, daß es unbegreiflich ist, wie man sie so vielfach über die Achsel ansehen mag. Sie erweitert die Form, verändert den Charakter der einzelnen Sätze sehr stark – so spielt beispielsweise im ersten Satz das Seitenthema die bedeutendere Rolle und hat einen weit kraftvolleren Charakter als bisher an dieser Stelle der Form üblich gewesen. – Der dritte Satz ist das erste Sinfonie-Scherzo und zeigt den grandiosen, oft derben Humor Beethovens schon im hellsten Licht. Auch das Finale enthält Genieblitze des Humors. Die Wiedergabe der Sinfonie war nicht durchweg gleichwertig. In den Bläsern kam verschiedenes vor, was nicht am Platze war. Die Auffassung des

---

<sup>2</sup> Charles Lamoureux, durch eigene Aufführungen Wegbereiter der Oratorien Bachs und Händels, vor allem aber der Opern Wagners in Frankreich, war am 21.12.1899 im Alter von 65 Jahren in Paris gestorben.

<sup>3</sup> Nodnagels und seiner Zeitgenossen Geringschätzung der Daudetschen Textvorlage wird heute nicht mehr allgemein geteilt. Vielmehr ist angemerkt worden, dass Bizet es hier erstmals mit einem ernst zu nehmenden literarischen Sujet zu tun hatte. – Fast ein Jahrhundert lang wurden nahezu ausschließlich die beiden Orchestersuiten aufgeführt, deren zweite übrigens erst nach Bizets Tod von Ernest Guiraud zusammengestellt wurde. Inzwischen geht man wieder stärker dazu über, das Werk in seiner ursprünglichen Form als Schauspiel mit Bühnenmusik zu spielen.

Dirigenten war künstlerisch und feinsinnig. Das Publikum schien zum Teil über das Werk zu denken, wie jener Leutnant im „Simplizissimus“: „Det A... hat vier Sätze“ und verminderte sich während der Aufführung sehr stark.