

Nr. 2981. Wien, Dienstag, den 10. December 1872

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

10. Dezember 1872

1 Concerte.

Ed. H. Mit jeder Saison sehen wir unsere „Philharmonischen Concerte“ näher dem Ideale künstlerischer Vollendung und ihren Dirigenten immer höher in der Dessoiff Rangliste der besten Capellmeister Deutschlands. Das zweite Concert der Philharmoniker bestätigte, so gut wie das erste, dieses Urtheil; die „Oberon“-Ouvertüre und Beethoven's B-dur-Symphonie erglänzten da in voller, lebendigster Schönheit. Zwischen diesen beiden Tondichtungen („gesegnet sei der Eingang und der Ausgang“) erschienen ein 'sches Mozart Clavierconcert und eine Orchester-Novität von Franz Lachner. Das Lachner Clavierconcert ist dasselbe (C-dur, Nr. 16), welches Mozart im December 1786 für seine Akademien im Wiener Casino componirt hatte und das erst nach seinem Tode veröffentlicht wurde. Es zählt nicht zu jenen Stücken, welche den Meister in der Vollkraft seiner erstaunlichen Erfindungsgabe zeigen; aus diesen classisch gemeißelten Zügen sprechen doch mehr Mozart's Redewendungen, als Mozart's Genie. Die streng symmetrischen Perioden, die wohlbekannten Schlußformeln, Uebergänge, Clavierpassagen — das Alles gleitet unter einem erbarmungslos „ewig blauen Himmel“ so gar einfach, gelassen und spielselig vorüber, daß unsere, an höhere Temperaturen verwöhnte Gegenwart nicht recht warm dabei werden kann. Jedenfalls hätte Mozart, wie einst Bertrand de Born, sich rühmen können, daß er zu solchen Werken nur die Hälfte seines Geistes brauche. Das Concert wurde von Herrn mit jenem edlen Anstand und fast mädchenhaften Labor Zartgefühl vorgetragen, welche das Spiel dieses jungen Künstlers charakterisiren. Die Novität von Franz Lachner war streng genommen nur das Fragment einer solchen, nämlich Andantino und Gavotte aus seiner sechsten Orchester-in F-dur. Suite Lachner's Suiten (besonders die in Wien so warm aufgenommenen drei ersten) sind bewunderungswürdig frische und duftige Blüten aus dem Spätherbste dieses Altmeisters. Nachgerade scheint eben Lachner sich in diese Form völlig vernistet zu haben und mehr Suiten zu schreiben, als vielleicht gut ist. Die vorliegende, Num, berechtigt zu dieser Vermuthung, und nicht Mangelmer 6 an Pietät war es, was Herrn Dessoiff bewog, nur die beiden mittleren Sätze aufzuführen. Mit der ganzen Suite hätte man nur einen halben Erfolg errungen. Sowol der erste Satz mit seiner langen, gelehrten und kehrermäßigen Fuge, als das aus „Trauermusik“ und „Festmarsch“ seltsam zusammengestellte Finale verarbeiten mit großer Gewandtheit doch nur ein ziemlich alltägliches Gedanken-Material. Ungleich wirksamer sind die beiden mittleren Sätze: das zarte „Andantino“ in A-moll, durch dessen G-dur-Mittelsatz ein Schubert'sches Lüftchen streicht, und die in zierlichen Geigenfiguren fast prestissimo herabstürzende „Gavotte“, deren Charakter allerdings der modernen Balletmusik näher verwandt ist, als dem alten Gavottenstyl. Graciös und populär erfunden, pikant instrumentirt, endlich virtuos gespielt, errangen beide Stücke im Philharmonie-Concert lebhaften Applaus.

Einen genußreichen Abend verdanken wir dem dritten und letzten Concert der Künstlerinnen und Schumann. Frau Clara Joachim Schumann begann mit der G-moll ihres Sonate Gatten, die bei aller leidenschaftlichen Gährung doch schon das Anbrechen seiner zweiten, geklärten Periode andeutet. Hierauf spielte sie (mit einer geschickt angebrachten Kürzung) Schubert's C-moll-Impromptu, zwei interessante Stücke von Dom. Scarlatti, Schumann's „Ara“, diebeske C-moll-Variationen von Beethoven, schließlich zwei „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn. Wie die Beet'schen hoven Variationen unseres Erachtens die technisch vollendetste, im besten Sinne virtuoseste Leistung der Frau Schumann sind, so bezeichnen die „Lieder ohne Worte“ ihr Bestes in Bezug auf den poetischen Ausdruck. Des Beifalls war auch kein Ende. Einen nicht minder glücklichen Abend hatte Frau Joachim. Mit edlem Pathos und prachtvoller Steigerung sang sie Beethoven's „Kennst du das Land?“, dessen Refrain: „Dahin, dahin“ in ihrem Vortrage wirklich etwas weniger singspielmäßig als gewöhnlich klang. Wir danken ihr auch besonders für die Wahl eines der schönsten und doch am seltensten gesungenen Lieder von : „Schumann Die Soldatenbraut“. In Dichtung und Musik von bezaubernder Naivetät der Empfindung, verlangt es jedoch einen weniger sentimental und detaillirten Vortrag. Das arme Bauernmädchen darf durchaus nicht verfeinert werden zur schmachtenden Husaren-Rittmeisters-Braut „mit doppelter Caution“. Lebhaften Sympathien begegnete Frau Joachim mit acht Liedern aus Schubert's „Schöner Müllerin“, welche sie mit ungeschwächter Ausdauer und großer Rangsönheit nach einander sang. Das sind Lieder, welche, tausendmal gehört, doch ihre bezaubernde Wirkung nicht einbüßen. Allein der Abwechslung halber möchten wir doch einmal auch andere Schubert'sche Gesänge zu Worte kommen lassen, welche von den Sängern zurückgesetzt oder gar nicht gekannt zu sein scheinen. Wäre es nicht zum Beispiel lohnend, einige aus den nachgelassenen „Vierzig Liedern von Schubert vorzutragen, durch deren Veröffentlichung der Wiener Verleger J. P. sich neuerdings verdient gemacht Gotthard hat? Es sind Jugendarbeiten und leicht hingeworfene Kleinigkeiten darunter, aber auch Lieder von herzgewinnender Einfalt und einschmeichelndster Melodik.

In Herrn Ludwig haben wir einen Breitner talentvollen, brillanten Pianisten kennen gelernt, der mit der Zeit zu den ersten Virtuosen gezählt werden dürfte. Der junge Mann hat vor Jahr und Tag sein Vaterland, Italien, verlassen, um sich in Wien unter auszu Rubinstein bilden. Vor keiner Anstrengung zurückweichend, auch nicht vor Opfern und Entbehrungen, arbeitete Breitner hier an der Ausbildung seines von Rubinstein liebevoll geförderten Talentes. Die günstige Meinung des Meisters ist nun auch in Breitner's Concert von dem Publicum ratificirt worden. Schon in den ersten Tacten gewinnt uns Breitner durch den kraftvollen, saftigen Anschlag, bald läßt er uns auch sein zartes Passagenwerk, feinen Triller, seine Octaventechnik, die Unabhängigkeit seiner Hände bewundern. Er läßt Feuer und Leidenschaft nicht vermissen. Kurz, Herr Breitner ist schon jetzt, in jungen Jahren, ein bedeutender Virtuose, und wir wünschen nur, daß dieser Virtuose nicht den Musiker in ihm vergewaltige. Auf diese Gefahr müssen wir ihn dringend aufmerksam machen. Gerade das Beispiel, dessen Uebertreibungen und Willkürlichkeiten Rubinstein leichter als seine Vorzüge nachzuahmen sind, hat etwas Gefährliches für blindlings ihm ergebene Schüler. Dieser Unsegen des souveränen Virtuositenthums, welches vor Allem das liebe Ich produciren will und die eigene Bravour höher achtet, als den Geist der darzustellenden Tondichtung, er verrieth sich zumeist in Breitner's Vortrag des „Carnevals“ von Schumann. So nahm er gleich das erste (aus der Introduction hervorgehende) As-dur-Stück in einem rasenden Tempo, das alle Grazie, ja fast alle Verständlichkeit wegwischte. Der Baß zu der überaus zarten „Valse allemande“ wurde in jener aufhüpfenden Manier gehackt, welche unsere Salon-Walterspieler lieben. Hatte Breitner eine Anzahl Sätze, seiner Fingerfertigkeit zuliebe, viel zu schnell genommen, so gefiel er sich wieder in dem Gegentheil bei dem „Marsch der Davidsbündler“, den er auffal-

lend langsam spielte, um nur in jedem einzelnen Accord den denkbar möglichsten Kraftaufwand produciren zu können. Das Seltsamste aber war das sinnlose Prestissimo, in welchem er das ganze Finale von Chopin's B-moll-Sonate, ohne auch nur eine einzige Note zu accentuiren, gleichsam in Einem Athemzuge herabjagte. Dazu gehört freilich eine enorme Geläufigkeit, aber wenn er einigemal mit einem Tuche fest über die Claviatur gefahren wäre, es hätte keinen wesentlich verschiedenen Eindruck gemacht. Trotz seines fast irrsinnigen Feuers ist dieser Satz doch symmetrisch gegliedert und läßt selbst bei schnellstem Tempo noch eine verständliche Periodisirung zu. Sogar nahm das Tausig Tempo nicht so maßlos. Zum Glück bewährte Herr Breitwieder in demner Trauermarsch von Chopin und einem Field'schen Notturnoecht musikalische Empfindung, so daß wir einen noch gesunden Stamm annehmen dürfen, der nur durch krankhaft virtuosische Auswüchse entstellt ist. Die Zeit wird ohne Zweifel Breitner's vielversprechendes Talent abklären, und wir werden uns freuen, ihm dann wieder zu begegnen.

Den seltenen Anblick eines gedrängt vollen Saales bot das „Abschiedsconcert“ der jungen Sängerin Anna v. . Der Abschied bezieht sich auf die bevorstehende Angermeyer Abreise Fräulein v. Angermeyer's, welche sich nach Italien begibt, um durch fünf Jahre — so lange bindet sie ihr Contract an einen Impresario — an den verschiedenen italienischen Opernbühnen zu singen. Kein Zweifel, daß die thaufrische Mezzosopran-Stimme und die blühende Erscheinung unserer Landsmännin dort Glück machen werden; lieber jedoch hätten wir sie dieses Glück in der Heimat suchen gesehen. Wir beklagen es aufrichtig, daß alle unsere talentvollen Sängerinnen, sobald sie nur das Conservatorium absolvirt haben, für eine Reihe von Jahren nach Italienverhandelt werden, zu einer Zeit also, wo ihre Stimme noch Pflege und Schonung, ihr ästhetischer Geschmack noch der Läuterung bedarf. Statt dessen wird dort die junge Sängerin durch zu häufiges Auftreten in großen Partien überangestrengt und durch die Monotonie des italienischen Repertoires musikalisch verflacht. In ihrem Abschiedsconcert erzielte Fräulein v. Angermeyer den meisten Erfolg mit dem frischen, lebendigen Vortrag von drei Nummern aus Beethoven's „Schottischen Liedern“. Keine glückliche Wahl war dagegen Ballade „Schumann's Die Löwenbraut“; an sich wenig geeignet für den Concertsaal, verlangt sie überdies, um Wirkung zu machen, eine gereifere Künstlerin von großer schildernder Gewalt des Vortrages. Eine vollendete Gesangsvirtuosin gehört auch dazu, um heutzutage für Piccini's Arie aus „Alessandro nell' Indie“ zu interessiren. (Piccini schrieb zwei Opern dieses Namens, die erstefür Rom im Jahre 1758, die zweitefür Neapel 1775; die auf dem Concert-Programm angegebene Jahreszahl 1761 ist somit auf jeden Fall ungenau.) Wie fast Alles, was Piccini im heroisch-tragischen Style geschrieben, klingt auch die Arie aus „Alessandro“ hohl und schablonenmäßig. Wollte man diesen arg verlästerten, glänzend begabten Componisten der Vergessenheit entreißen, so müßte man zu einem Stück seiner epochemachenden komischen Oper „Cecchina“ (La bonne) greifen. Fräulein v. filleule Angermeyer wurde von dem Publicum mit einer Herzlichkeit gefeiert, die an ein Familienfest erinnerte; fast verjüngend wirkte der Anblick der glücklichen Zuversicht und Fröhlichkeit, welche aus den Mienen und der ganzen Haltung des Mädchens leuchteten. Sehr beifällig sangen die Schülerinnen des Conservatoriums drei Chöre, deren letzter, ein sehr hübsches „Volkslied“ von F. Hiller wiederholt werden mußte. Zwei neue musikalische Debütanten, der Cellist und die Harfenspielerin Hummer, versprechen eine erfreuliche künstlerische Zukunft. Zamara Fräulein, eine anmuthig kindliche Erscheinung Zamara mit lang herabwallendem Goldhaar, macht jetzt schon dem Namen ihres Vaters alle Ehre. Vom malerischen Gesichtspunkt (er spielt eine große Rolle bei der Harfe) würden ihre Leistungen noch gewinnen, wenn Fräulein Zamara auswendig spielen wollte, anstatt sich hinter einem Notenpult zu verschanzen, neben welchem wieder ein „Umwender“ aufpaßt. Ueber die junge Pianistin Fräulein G., welche an diesem Abend Beethoven's Es-dur-Trio und Chopin's As-

mit unendlichem Phlegma abwürgte, möchten dur-Polonaise wir am liebsten schweigen. Aber wenn solchen Anfängern kein naher Verwandter oder Freund es sagt, was dazu gehöre, in Wien öffentlich concertiren zu dürfen, so muß es wol hinterher die Kritik thun. Und diese hat, unseres Dafürhaltens, die Pflicht, jedes unreife Vordrängen in die Öffentlichkeit zu rügen, um für die Zukunft ähnliche leichtsinnige Concertkinder abzuhalten. Es ist bekanntlich ein Lieblingsbrauch vieler Künstler, alle ihnen günstigen Kritiken in ein Album zu sammeln für sich und ihre nächsten Freunde. Wie wäre es, wenn Musiklehrer und Instituts- Directoren sorgsam allen gedruckten Tadel über talentlose oder unausgewachsene Concertgeber sammeln und ihren vorgerückteren Schülern bisweilen in die Hände spielen? Vielleicht würde doch manches kleine Concert-Ungeheuer durch diese Lectüre veranlaßt, sein erstes Auftreten noch ein bis zwei Jahre hinauszuschieben und sich dann eine etwas kleinere Stadt als Wiendafür auszusuchen. Kurz, wir stimmen für das Abschreckungs-Album und sind zu Beiträgen bereit.

Ueber Jean „Florentiner Quartett“ ist Becker's nichts Neues zu sagen, als daß es zur Freude seiner zahlreichen Verehrer Wieneuerdings aufgesucht und im Bösendorfer'schen Saale seine Productionen begonnen hat. Das Programm des ersten Abends (Haydn's D-moll-QuarNr. 6, Beethoven's C-moll-Quartettaus op. 18 und Schumann's Quartettin A-moll Nr. 1) haben uns bereits wiederholt von den Florentiner Künstlern gehört, welche wir für die Zukunft nur ersuchen möchten, das lange barbarische Nachstimmen zwischen den einzelnen Sätzen auf das Allernothwendigste zu reduciren.

Hoch über dem kleineren Musikgetümmel des Tages wurde am 8. d. M. in dem „außerordentlichen Concert“ der Gesellschaft der Musikfreunde eine Hauptschlacht geschlagen, deren Sieger und Triumphator Johannes war. Die neueste große Composition dieses Brahms Tondichters kam unter seiner persönlichen Leitung zur Aufführung: das „für achtstimmigen Chor, Triumphlied Orchester und Orgel (op. 53). Die ungewöhnliche Bedeutung und Wirkung dieser Composition möge es entschuldigen, wenn wir die übrigen, durchwegs vortrefflichen Leistungen dieses Tages nur kurz erwähnen können. Mit prachtvoller Stimme und edlem, stylvollem Vortrag sang Frau Amalie die große Arie der Joachim Alceste („Ombre, larve,“) von compagne di morte Gluck. Bewunderungswürdig correct, sauber und deutlich spielte der rühmlich bekannte Orgel-Virtuose S. deaus Lange Rotterdamein' Händelsches Orgelconcert und Bach's Es-dur Fugesammt Präludium. Erhebend klang das schöne Offertorium von („Mozart Venite populi“) in dem volltönenden Chorgesange unseres trefflichen „Singvereins“. Ueber Alles siegte je Dieses mit außerordentlichem Beifall aufgenommene'sche Mozart Offertorium, welches Otto in seiner „Jahn Mozart-“ (zweite Auflage I. pag. 285) so trefflich charakterisirt, Biographie erscheint demnächst im Verlage von J. P. in Gotthard Wien. doch das letzte Stück, das Triumphlied von . Brahms Es gehört mit dem „Deutschen Requiem“ zu jenen großartigen Tondichtungen, welche Brahms unter die ersten Meister der Tonkunst reihen. In diesen beiden Werken realisiren sich die wunderbaren Wirkungen, welche Schumann vorausgesagt, „wenn seinen Zauberstab über die Brahms Vereinigung von Chor und Orchester richten werde“. Hier fand Brahms seinen eigentlichen Boden und hat darauf in eine Höhe emporgebaut, auf welche von allen lebenden Componisten keiner ihm zu folgen vermag. Auf diesem Gebiete geistlicher Musik im weitesten Sinne ist seit Pas Bach'ssionsmusiken, Oratorien und Händel's Beethoven's Festmessen nichts erschienen, was an Großartigkeit der Conception, Erhabenheit des Ausdrucks und Gewalt des polyphonen Satzes jenen Werken so nahe steht, wie Brahms' Requiem und Triumphlied. Von allen drei Meistern, von Bach, Händel und Beethoven, spielen Einflüsse in Brahms; sie sind aber so vollständig in sein Blut verflößt, zu so eigener, selbstständiger Individualität aufgegangen, daß man Brahms aus keinem dieser Drei einfach herleiten, sondern nur sagen kann, es sei etwas von diesem dreieinigen Geist in moderner Wiedergeburt in

ihm auferstanden.

Das Triumphlied hatte ursprünglich den Beisatz: „auf den Sieg der deutschen Waffen“, und dieser glorreiche Anlaß spricht vernehmlich für alle Zeiten aus dem Werke selbst. Eine directe Tendenz wollte Brahms nicht ausgesprochen wissen, man kann sie auch unmöglich einer Composition unterschieben, deren Text über tausend Jahre vor der Schlacht bei Sedan geschrieben ist. Die Textworte sind nämlich der Offenbarung Johannes, Capitel 19, entnommen. Der erste von den drei großen Doppelchören, aus welchen das Triumphlied besteht, singt die Worte: „Hallelujah, Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn!“ deren Hauptmotiv genau die Noten des „Heil dir im Sieger“, aber in ganz veränderter Rhythmisirung und Harkranzmonie reproducirt. Die jubelnden Trompeten-Fanfaren in D stellen gleich anfangs den ganzen, Händelnahe verwandten Charakter des Stückes fest, welches gewaltige, gesunde Kraft des Ausdrucks mit höchster Kunst des Satzes vereinigt. „Lobet unsern Gott, alle seine Knechte und die ihn fürchten, Kleine und Große; denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen,“ das sind die Worte, auf welchen der zweite Chor zunächst aufgebaut ist; gegen das Ende geht der Satz in eine von sanften Triolen eingeleitete wiegende Melodie über: „Laßt uns freuen und fröhlich sein“, deren mild glückseliger Ausdruck durch das wunderbare Piano am Schlusse zu wahrer Verklärung sich steigert. Von außerordentlicher Wirkung ist der dritte und letzte Satz, der nach der Lyrik der beiden ersten Chöre ein dramatisch-episches Element, freilich sehr maßvoll und schnell vorübergehend, einführt. Er beginnt mit dem Bariton-Solo: „Und ich sah den Himmel aufgethan und siehe, ein weißes Pferd; der darauf saß“ (hier hört die Solostimme auf und beide Chöre setzen ein:) „der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig und richtet und streitet mit Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit.“ „Und er tritt,“ lautet es weiter mit wunderbarer Gewalt, „die Kelter des Weines, des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes.“ Die Solostimme übernimmt dann wieder: „Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide und auf seiner Hüfte, der also lautet: Ein König aller Könige und ein Herr aller Herren!“ Damit tritt wieder in etwas verändertem Rhythmus das Hallelujah ein, das, in immer mächtigerer Steigerung anschwellend, endlich das Ganze in höchstem Jubel und strahlender Pracht abschließt.

Der begrenzte Raum gestattet uns nicht, heute ausführlicher von diesem Meisterwerk zu sprechen. Wir werden nach einer zweiten Aufführung Manches um so lieber nachtragen, als der „Triumphgesang“ mehrmals gehört sein will, um vollkommen gewürdigt zu werden. Man sollte alljährlich wenigstens Eines der beiden Werke: „Triumphlied“ oder „Requiem“, aufführen. Den Stimmen, welche das „Triumph“ neben oder über das „Deutsche Requiem“ setzen, können wir uns übrigens nicht beigesellen. Vor Allem erschwert schon der sehr ungleiche Umfang der beiden Werke eine solche Parallelisirung; man kann doch nicht füglich eine Scene, sei sie noch so großartig, mit einer ganzen Oper desselben Componisten, oder einen Symphoniesatz mit einer ganzen Symphonie vergleichen. Mit der größeren Anlage des „Deutschen Requiems“ geht aber auch eine größere innere Mannichfaltigkeit Hand in Hand, ein Reichthum an verschiedenen Stimmungen und Wechsel zwischen Chören und Sologesang, welche überaus wohlthuende — in dem „Triumph“ beinahe gänzlich fehlende — Ruhepunkte gewähren. Endlich scheint uns im „Requiem“ die Melodie reicher, klarer und eigenthümlicher zu strömen, wodurch denn auch dieses Werk auf den unvorbereiteten Hörer eine unmittelbarere und tiefer ergreifende Wirkung übt, als der gewiß ebenso großartige, aber anstrengendere und in seiner combinatorischen Kunst schwerer faßliche „Triumphgesang“.

Am besten jedoch gar keine Vergleichung. Beglückwünschen wir uns, zwei so mächtige, aus unserer modernen Musik-Literatur so hoch aufragende Werke zu besitzen! Und beglückwünschen wir uns ferner hier in Wien, daß wir den Schöpfer dieser Werke bleibend als einen der Unseren und als Leiter einer Kunstanstalt gewonnen haben, welche durch die imposante Ausführung des „Triumphliedes“ sich der Ehre

solcher Führung vollauf würdig erwiesen hat und unter der Aegide voraussichtlich einer noch höheren Brahms' Vollendung entgegenreifen wird.