

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.
Nr. 2981. Wien, Dienstag, den 10. December 1872.

Eduard Hanslick, Concerte. (Zweites
Philharmonie-Concert. — Concerte von Frau Schumann
und Frau Joachim, Herr Breitner, Jean Becker, Fräulein v.
Angermayer. — Außerordentliches Gesellschaftsconcert.).

1 Concerte.

Ed. H. Mit jeder Saison sehen wir unsere „Philharmonischen Concerte“ näher dem Ideale künstlerischer Vollendung und ihren Dirigenten immer höher in der *Dessoff* 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. Das *Lachner* Clavierconcert ist dasselbe (C-dur, Nr. 16), welches Mozart im December 1786 für seine Akademie 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 spiel selig 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 bewundernswürdig frische und duftige Blüthen aus dem Spätherbste dieses Altmeisters. Nachgerade scheint eben *Lachner* sich indieser Form völlig vernistet zu haben und mehr Suiten zu schreiben, als vielleicht gut ist. Die vorliegende, Num. 6, berechtigt zu dieser Vermuthung, und nicht Mangel an Pietät war es, was Herrn *Dessoff* 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 Ballet musik 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 Gäh rung doch schon das Anbrechen seiner zweiten, geklärten Periode andeutet. Hierauf spielte sie (mit einer geschickt an gebrachten Kürzung) Schubert's C-moll-Impromptu, zwei interessante Stücke von Dom. Scarlatti, Schumann's „Ara“, die beske C-moll-Variationen von Beethoven, schließlich zwei „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn. Wie die Beet'schen hoven Variationen unseres Erachtens die technisch voll endetste, 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 wirk lich etwas weniger singspielmäßig als gewöhnlich klang. Wir danken ihr auch besonders für die Wahl eines der schönsten und doch am seltensten gesungenen Lie der von: „*Schumann* Die Soldatenbraut“. InDichtung und Musik von bezaubernder Naivetät der Empfindung, verlangt es jedoch einen weniger sen timentalen und detaillirten Vortrag. Das arme Bauern mädchen darf durchaus nicht verfeinert werden zur schmach tenden 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 Rangschönheit 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 Ver leger J. P. sich neuerdings verdient gemacht *Gotthard* hat? Es sind Jugendarbeiten und leicht hingeworfene Klei nigkeiten darunter, aber auch Lieder von herzugewinnender 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 Talenten. 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 vermischen. 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 *Ru'sbinstein* leichter als seine Vorzüge nachzuahmen sind, hat etwas Gefährliches für blindlings ihm ergebene Schüler. Dieser Un segen des souveränen Virtuosenenthums, 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 rasen den Tempo, das alle Grazie, ja fast alle Verständlichkeit wegwischte. Der Baß zu der überaus zarten „Valse alle mande“ wurde in jener aufhüpfenden Manier gehackt, welche unsere Salon-Walzerspieler lieben. Hatte Breitner eine Anzahl Sätze, seiner Fingerfertigkeit zuliebe, viel zu schnell genommen, so gefiel er sich wieder in dem Gegen theil bei dem „Marsch der Davidsbündler“, den er auf fallend 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 Breit wieder in dem neuen Trauermarsch von Chopin und einem Field'schen Notturmo echt 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 diethaufrische 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 talent vollen Sängerinnen, sobald sie nur das Conservatorium ab solvirt haben, für eine Reihe von Jahren nach Italien verhandelt 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 Gesangs virtuosin gehört auch dazu, um heutzutage für *Piccini's* Arie aus „Alessandro nell' Indie“ zu interessiren. (Piccini schrieb zwei Opern dieses Namens, die erste für Rom im Jahre 1758, die zweite für 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 herabwandelndem Goldhaar, macht jetzt schon dem Namen ihres Vaters alle Ehre. Vom male- rischen Gesichts punkt (er spielt eine große Rolle bei der Harfe) würden ihre Lei- stungen noch gewinnen, wenn Fräulein *Zamara* auswendig spielen wollte, anstatt sich hinter einem Notenpult zu verschanzen, neben welchem wieder ein „Umwen- der“ auf paßt. Ueber die junge Pianistin Fräulein G., welche an diesem Abend Beet- hoven'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 ge höre, in Wien öffentlich concertiren zu dürfen, so muß es wol hinterher die Kritik thun. Und diese hat, unseres Da fürhaltens, die Pflicht, jedes unreife Vordrängen in die Oeffentlichkeit zu rügen, um für die Zu- kunft ähnliche leicht sinnige Concertkinder abzuhalten. Es ist bekanntlich ein Lieb- lingsbrauch 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 sammelten und ihren vorgerückteren Schülern bisweilen in die Hände spielten? Vielleicht würde doch manches kleine Concert-Ungeheuer durch diese Lec- ture veranlaßt, sein erstes Auftreten noch ein bis zwei Jahre hinauszuschieben und sich dann eine etwas kleinere Stadt als Wien dafür auszusuchen. Kurz, wir stimmen für das Abschreckungs-Album und sind zu Bei tragen bereit.

Ueber Jean „Florentiner Quartett“ ist *Becker's* nichts Neues zu sagen, als daß es zur Freude seiner zahl reichen Verehrer Wien neuerdings aufgesucht und im Bö- sen dorfer'schen Saale seine Productionen begonnen hat. Das Programm des ersten Abends (*Haydn's* D-moll-Quar Nr. 6, tett *Beethoven's* C-moll-Quartett aus op. 18 und *Schumann's* Quartett in A-moll Nr. 1) haben uns bereits wiederholt von den Florenti- ner Künstlern gehört, welche wir für die Zukunft nur ersuchen möchten, das lange barbarische Nachstimmen zwischen den einzelnen Sätzen auf das Allernothwendigs- te zu reduciren.

Hoch über dem kleineren Musikgetümmel des Tages wurde am 8. d. M. in dem „außerordentlichenConcert“ der Gesellschaft der Musikfreunde eine Haupt schlacht geschlagen, deren Sieger und Triumphator Johannes war. Die neueste große Com- position dieses *Brahms* Tondichters kam unter seiner persönlichen Leitung zur Auf- führung: das „“ für achtstimmigen Chor, *Triumphlied* Orchester und Orgel (op. 53). Die ungewöhnliche Bedeu tung und Wirkung dieser Composition möge es entschul- digen, 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 rühm- lich bekannte Orgel-Virtuose S. *de* aus *Lange* Rotterdam ein' *Händelsches* Orgelcon- cert und *Bach's* Es-dur Fuge sammt Prä ludium. Erhebend klang das schöne Offerto- rium von („*Mozart* Venite populi“) in dem volltönenden Chorgesange unseres treff- lichen „Singvereins“. Ueber Alles siegte je doch das letzte Stück, das *Triumphlied* von *Brahms* Es gehört mit dem „Deutschen Requiem“ zu jenen groß artigen Ton- dichtungen, welche *Brahms* unter die ersten Meister der Tonkunst reihen. In die- sen 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 dar- auf in eine Höhe emporgebaut, auf welche von allen lebenden Com ponisten keiner ihm zu folgen vermag. Auf diesem Gebiete geistlicher Musik im weitesten Sinne ist seit Pas *Bach'ssions*musiken, Oratorien und *Händel's* *Beethoven's* Festmesse nichts erschienen, was an Großartigkeit der Con ception, Erhabenheit des Ausdrucks und Gewalt des poly phonen 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 Har kranzmonie reproducirt. Die jubelnden Trompeten-Fanfaren in D stellen gleich anfangs den ganzen, Händel nahe 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 außer ordentlicher 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 „lied 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. lied Endlich scheint uns im „Requiem“ die Melodie reicher, klarer und eigenthümlicher zu strömen, wodurch denn auch dieses Werk auf den unvorbereiteten Hörer eine unmittelbare 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 besit-

zen! 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.