

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3028. Wien, Dienstag, den 28. Januar 1873.

Eduard Hanslick, Concerte. (Joseph Sucher. Alfred und Marie Jaell. Door's Trio-Soiréen. Philharmonisches Concert.).

1 Concerte.

Ed. H. Es gehört keineswegs zu den Annehmlichkeiten des Kritikers, über ein vom Publicum kühl aufgenommenes junges Talent zu berichten, gleichsam mit Anwendung von Helmholtz'schen Resonatoren, welche auch die schwächsten günstig stimmenden Töne deutlich und verstärkt an das Ohr des Lesers leiten. Aber noch schlimmer ist es, wenn das junge Talent vom Publicum enthusiastisch gefeiert wurde und die Kritik nun hinterher kommen muß mit stark abkühlenden Betrachtungen. Das sieht so kleinlich und gemüthlos aus, so mißgünstig — und doch ist's nothwendig, will man sich nicht zum Mitschuldigen machen an der künftigen Verwilderung eines solchen Sonntagskindes. Wir sprechen von dem mit eclatantem Jubel aufgenommenen Concerte des Componisten Joseph, derzeit Gesangs-Repeti *Sucher* tors am Hofoperntheater. Nach der Quantität, ja sogar nach der Qualität des Applauses konnte der Eingeweihte Herrn Sucher als erklärten Schützling der Wagnerianer er kennen, denn nur diese Partei hat so eigenthümlich durch dringende Schreie beim Bravorufen und so donnerähnliches Zusammenschlagen der hohlen Hände. Ein journalistischer Herold dieses Lagers stieß auch bereits mächtig ins Horn und proclamirte Herrn Sucher als den an der *Schubert* Seite des modernen, Richard *Beethoven* Wagner's nämlich. Hingegen trafen die angesehensten kritischen Stimmen Wiens in dem guten Rathe zusammen: Herr Sucher möge sein Ohr den Schmeichelworten unverständiger Freunde verschließen und für eine zeitlang auch der Wagner'schen Musik.

Kein Zweifel, daß Sucher's Compositionen Talent zeigen; springt es doch in einzelnen starken Funken jäh, mit blendendem Ungestüm in die Augen. Aber das Vergnügen daran währt immer nur wenige Tacte, die nächste Phrasewirft uns mit Janitscharengewalt wieder aus der Stimmung. Sucher's Talent ist ein specifisch dramatisches, noch genauer theatroisches; auf dem Theater können solche al fresco gemalte, in bengalischem Orchesterlicht flimmernde Tonschilderungen ihre relative Berechtigung haben. Wenn man aber an einer Reihe von Concert-Compositionen nur das dramatische Talent loben kann, so gesteht man still schweigend, daß sie in einem falschen Styl componirt sind. So ist es auch mit Sucher's Tondichtungen. Wer Heine's Lied „Aus alten Märchen“, diesen Seufzer nach entschwundenen Jugendträumen, für Chor und großes Orchester mit Pauken, Triangeln und Becken componirt, macht von vorn herein an seiner richtigen Einsicht zweifeln. Das Stück beginnt in Schumann'schem Ton recht ruhig und sangbar, bei den Worten „Funken“ und „rothe Lichter“ regt sich aber sofort der theatroische Dämon in Herrn Sucher und vollführt,

unbekümmert um die Grundstimmung des Gedichtes, auf eigene Faust eine kleine Walpurgisnacht, die erst ziemlich spät wieder in das Anfangsmotiv zurückbiegt. Wie hier der Componist die effectvolle Schilderung von Aeußerlichkeiten zur Hauptsache macht, so gibt er auch anderwärts anstatt der Total-Empfindung musikalische Steckbriefe ein zelner Worte und Phrasen. Wenn es zum Beispiel in Lingg's Gedicht heißt: „Mit der Seele voll Verrath stand am Mast der Calabrese“, so läßt Sucher das Wort „Ver rath“ vom ganzen Chor mit einem Nachdruck heraus schreien, welcher an die zähnefletschenden Bösewichter an kleinen Provinzbühnen erinnert. Bei der Anrede des Ritters (im „Waldfräulein“): „Bist du der Elfen eine?“ springen bei dem Stichwort „Elfen“ sofort Harfen-Arpeggien und was sonst zu diesem Naturgeister-Hausrath gehört, her vor, obwol die Elfenwelt nichts mit der Scene zu thun hat. Die größte Furcht der Anfänger, mißverstanden zu werden, veranlaßt auch Herrn Sucher, jedes Wort dreifach zu unter streichen. Im Großen betrieben wird diese Maßlosigkeit in dem Fragment aus Zedlitz' „Waldfräulein“. Für die acht kurzen Anfangszeilen, welche nur präludirend die Stimmung angeben sollen („Es ist die Zeit, wo die Natur einhergeht auf der Liebe Spur“), verbraucht Herr Sucher die äußer sten, heftigsten Steigerungen des Ausdrucks und der Instrumentirung, Posaunen und Paukenwirbel, die Singstimmen; fortissimo in höchster Lage — man glaubt ein großes Opernfinale zu hören und hat es doch nur mit einer leisen Frühlingsregung zu thun. Es versteht sich, daß die nach folgende Sonnenaufgangs-Schilderung zur Hauptsache aus gedehnt wird und das bloße Wort „Flimmer“ sämmtliche Orchester-Effecte entfesselt, welche je in Wagner's Partituren „geflimmert“ haben. Gerade an dieser Stelle gibt aber der Componist in der Nachahmung des allmählig erwachenden Vogelgesanges eine glänzende Probe seines schil dernden Talentes und zugleich seiner Instrumentirungskunst. Man kann das kaum effectvoller machen. Leider fallen gleich auf die Worte: „Der Waldessänger ganzer Chor“ alle Blech instrumente so wüthend ein, daß man glauben muß, es sitzen nicht Amseln und Lerchen, sondern Cavallerie-Musikbanden auf den Zweigen. Das folgende große Liebesduett ist voll ständig wagnerisch, in „brünstiger“ Melodie, Harmonisirung und Instrumentation, und gipfelt schließlich in einem trivialen unisono, das eine feierliche Verlobung zwischen Wagner und Verdi vorstellen könnte.

Die Schlußnummer des Concertes bildete Lingg's erzählendes Gedicht „Lepanto“ für Männerchor und großes Orchester. Wenn das dissonirende Geschrei und der Orchesterlärm in der Geisterschiff-Szene des „Fliegenden Holländer“ (dritter Act) für eines der bedenklichsten dramatischen Wagnerstücke gilt, was soll man dazu sagen, wenn ein viel ärgeres Spectakel als Ballade im Concertsaal erscheint? Da verbinden sich Trompeten, Hörner und Posaunen, Kanonen schläge, große und kleine Trommel (letztere fast in Permanenz) mit den in unarticulirtes Schreien und Rufen um schlagenden Männerstimmen zu einem wüsten Lärm, von dem sich jeder edlere Geschmack betrübt abwendet. Einige Bariton-Lieder mit Clavierbegleitung sorgten dafür, daß man nicht in ununterbrochenem Orchesterlärm zu Grunde ging, außerdem noch, daß man nicht an Herrn Sucher's besserem Gefühle verzweifelte. In diesen Liedern sind einzelne Züge von Sinnigkeit und warmer Empfindung. So wirkt der recitativartige Anfang des ersten Geibel'schen Liedes günstig durch seinen ruhigen, ernsten Ausdruck. Leider hat das schon mit der fünften Zeile ein Ende, und der „in tiefen Ernst Versunkene“ declamirt die Worte: „Mein Lieb, ich hab' an dich gedacht!“ als commandirte er eine Schwadron Husaren. Auch das zweite Lied, „Liebesglück“, hält sich etwa zwei Strophen lang recht gleichmäßig und vornehm, in der dritten aber revoltirt der Spectakelgeist im Componisten, um das Gedicht in fast komischer Weise Lügen zu strafen; denn gerade zu den Worten: „Das höchste Glück hat keine Lieder, der Liebe Luft ist still und mild“ bricht Herr Sucher in ein dröhnendes Fortissimo aus!

Vielleicht bin ich über Sucher's Concert bereits zu weit schweifig geworden; indeß, wo die Kritik tadelt, muß sie meines Erachtens dreimal so viel Gründe beibringen, als wo sie lobt. Ueberdies wolle Herr Sucher aus dieser Ausführlichkeit entnehmen, daß ich ihn keineswegs zu den Componisten zähle, die „nicht der Rede werth“ sind.

Das pianisirende Ehepaar hat, auf raschem *Jaell* Flug durch Wien begriffen, im Bösendorfer'schen Saal mit großem Beifall concertirt. Alfred Jaell, seit Jahren als brillanter Salonspieler geschätzt, hat sich und sein Spiel unverändert rund und elegant erhalten. Neben mehreren, zum Theil stark abgenützten Solostückchen (Desdur-Walzer von Chopin u. dgl.) nahm das von Jaell mit prachtvollem Anschlagentadellos ausgeführte A-dur-Quartett von *Brahms* sich doppelt [??] aus. Neu war dem Wiener Publicum Frau *Marie*, eine geborne *Jaell*, aus *Trautmann* dem Elsaß. Sie führte sich mit Schumann's „Davidsbünd“ ein, welche sie — eine sehr unglückliche Idee — lertänzen vollständig, alle 18 Stück in Einem Zug durchspielte. Ich bin in einiger Verlegenheit, den von Frau Jaell empfangenen Eindruck richtig zu schildern. Ihre ungewöhnliche Kraft und Ausdauer; ihre Bravour und ihr Gedächtniß verdienen alle Anerkennung; aber das Alles entschädigt nicht für die Affectation und Unnatur, mit der sie Schumann vortrug, halb Somnambule, halb Amazone. Die zarten, langsamen Stücke spielte Frau Jaell tonlos leise, fast nur andeutend, ohne rechten Zusammenhang und festen musikalischen Kern; man konnte glauben, es sei früher Morgen und die Dame sitze in Schlafrock und Pantoffeln am Clavier, allenfalls ein Zeitungsblatt auf dem Schoß, und lasse halb unbewußt die Finger über die Tasten gleiten, an nichts denkend, als ihren Gemal nicht aus dem Schlummer zu wecken. Tact und Tempo waren bis auf eine Ahnung verschwunden. Nach diesen bis zur Unhörbarkeit zerhauchten und zerflossenen Eusebius-Melodien schwang sich Frau Jaell jedesmal wie eine kühne Reiterin auf die nachfolgenden Allegrosätze Florestan's und tummelte dieselben wie ungesattelte wilde Pferde durch den Circus. Es that mir weh, gerade diese Lieblingsdichtung Schumann's so willkürlich zugerichtet zu sehen. Schumann hat genug feine, nervöse, bis zum Eigensinn launische Empfindung, genug excentrische Phantasie, als daß der Spieler viel aus Eigenem dazugeben müßte; am wenigsten vertragen wir einen solchen Ueberfluß empfindsamer, aus Chopin'schen Krankheitsstoffen destillirter Subjectivität. Frau Jaell, welche die schwierigsten Bravourstücke mit der Ruhe und Unbeweglichkeit einer eisernen Jungfrau erledigt, fand indessen für ihre kühne Virtuosität viel entsprechendere und lohnendere Aufgaben in mehreren Concert-Piecen. Dazu gehörte namentlich „*Liszt's Tarantella*“, einer der giftigsten Tarantelstiche, welche Spieler und Hörer je in Schwindel versetzt haben.

Einen auserlesenen Genuß boten die beiden Trio- Soiréen der Herren, *Door* und *Walter* im *Popper* Bösendorfer'schen Saale. Der gerühmte Erfolg der ersten Production kam der zweiten zu statten, welche noch weit besser besucht und animirter gespielt war. Auch hier erschien wieder das'sche *Brahms* A-dur-Quartett, das wir zwei Jahre früher bei und kurz zuvor bei *Jaell* gehört. Ein merkwürdiges Zeugniß für die rasch *Hellmesberger* zunehmende Ausbreitung der weder leicht zu spielenden, noch leicht zu fassenden, aber mit jeder Wiederholung mächtiger anziehenden Werke von Brahms. Die Wirkung des A-dur's war ungleich größer und reiner bei Quartett Door als bei Jaell. Zugestanden die größere Virtuosität und den feineren technischen Schliff Jaell's — heimischer ist doch Door in dieser Art von Tondichtungen. Sicherer und ruhiger in seinem Spiele als voriges Jahr, verdiente Herr Door diesmal das aufrichtigste Lob. Sein Vortrag ist immer rein, deutlich, unaffected, gut musikalisch — lauter Dinge, die nicht gar so häufig sind, wie man glaubt. Man kann mitunter im Adagio die Empfindung tiefer und poetischer wünschen, im Allegro die Leidenschaft dämonischer; allein zwischen den Grenzen, die nur der Genialität erreichbar sind, waltet Herr Door mit der wohlthuenden Sicherheit des Kunstverstandes und der Bildung, dabei mit einer anmuthenden Frische und Entschiedenheit, der man mit fröhlichem Vertrauen folgt. Noch wichtiger für die Brahms'sche Composition war das Zusammen-

wirken zweier Meister, wie und *Walter*. Das war ein ganz anderer Geigenklang als *Popper* am Abende zuvor in demselben Saale, da ein junger Cellist sich zum erstenmale an dem schwierigen Part versuchte und Schubert's „böse Farbe“ einen für die Reinheit des Violinspiels besonders bösen Tag hatte. Unser vortrefflicher spielte mit dem ihm eige *Poppers* seelenvollen Töne die zwei ersten Sätze einer für Violoncell arrangirten Violin-Sonate von (D-moll) *Corelli* und eine Arie aus der D-dur-Suite von Sebastian Bach. Concertmeister Joseph aus *Walter* München, welcher am ersten Abend die'sche *Rust* D-moll-Sonate, ein Werk voll kräftiger Frische und Tüchtigkeit, so virtuos vorgetragen, hatte am zweiten Abend kein Solostück, dafür aber hinreichende Gelegenheit, in den Kammermusiken von Beethoven, Schumann und Brahms als excellenten Musiker sich zu bewähren. Wir hörten Herrn Walter Tags darauf (im sechsten Philharmonischen Concerte) ein'sches *Viotti* Concert vortragen, dasselbe in A-moll, welches hier ein *Joachim* geführt hat. Aus den Händen Walter's und Popper's haben wir in den letzten Tagen eine kleine Blumenlese seltener Antiquitäten der Geigen-Literatur empfangen. Nicht häufig dürften in drei modernen Concerten dicht neben einander stehen: Archangelo (geboren *Corelli* 1653, gestorben 1713), der ehrwürdige Vater der Violin-Virtuosität und der Violin-Sonate; der Vorläufer *Boccherini* Haydn's im Streich quartett (gestorben 1809); der fruchtbare sächsische Sonaten-Componist Fr. Wilhelm, eine Art modernisirter *Rust* Bach, aus Franz Benda's Schule (gestorben 1796); endlich der als Virtuose und Violin-Componist hochgefeierte Giovanni Battista (geboren *Viotti* 1753, gestorben 1824), welcher mit *Corelli* und *Tartini* das Dreigestirn des italienischen Violinspiels im achtzehnten Jahrhundert bildete und als der letzte classische Repräsentant desselben gilt. Während wir die von Popper gespielte *Corelli*'sche Sonate noch vollständig in den Banden des Kirchenstils finden, zeigt uns das'sche *Viotti* Concert die erste vollständige Befreiung der Violin-Composition von dieser Tradition. Diese Emancipation und die Einführung'scher Form und Instrumentirung *Haydn* in das Violinconcert ist unvergeßliches Verdienst. *Viotti*'s Vielleicht ließe sich aus seinen 29 Concerten doch noch eines oder das andere herausfinden, das ein Meister zu ähnlicher Wirkung wie jenes 22. in A-moll erwecken könnte. Außer dem *Viotti*'schen Concerte, das Herr Walter mit großartigem Erfolge spielte, wiederholten die Philharmoniker zwei der interessantesten modernen Stücke ihres Repertoires: Overture zu „*Gold'smark* Sakuntala“ und *Volkman's* D-moll-Symphonie Nr. 1. Die Overture gefiel ausnehmend; die Symphonie litt unter der zu langen Dauer des Concertes. Das Auditorium, welches den beiden ersten Sätzen — den schönsten dieser Symphonie — mit warmem Antheile gefolgt war, verfiel schließlich einer vollständigen Ermattung. Warum uns Herr Dessoff nunmehr durch zwei Concerte den von Liszt instrumentirten Schubert'schen Marsch vorenthält, um dafür die beiden abgespieltesten Overtüren („*Egmont*“ und „*Coriolan*“) abermals zu wiederholen, ist uns ein Räthsel. Es wurde oft von der Armuth des Overtüren-Repertoires der „Philharmoniker“ gesprochen und auf die ältere Opern-Literatur, beispielsweise auf, *Spontini* hingewiesen. Die „*Ferdinand-Cortez*“-Overture wurde einige male in Zöglingconcerten, aber nie von den Philharmonikern gespielt; alle übrigen Overtüren *Spontini*'s („*Vesta*“, „*lin Olympia*“) sind seit Menschengedenken hier gar nicht gehört und der gegenwärtigen Generation vollständig fremd. Die Herren Philharmoniker scheinen sich auf ihre vornehme Ignorirung älterer Meister wirklich etwas zugute zu thun.