

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6254. Wien, Dienstag, den 24. Januar 1882.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Es geschieht nicht häufig, daß Engländer Symphonien componiren, und noch seltener, daß sie es mit Erfolg thun. Solche Seltenheit führte uns Hanns Richter im letzten Philharmonischen Concerte vor: die Symphonie und den Engländer dazu. Letzterer heißt Frederick Cowen und ist ein wohlgebildeter, feiner Gentleman von dreißig Jahren. Er hat den wichtigsten Theil seiner musikalischen Studien in Deutschland gemacht; hier gewann er Styl und Form seiner Symphonie, von einem Aufenthalte in Nor die poetische Anregung dazu. Seine „wegen Skandinavische“ ist ein groß angelegtes und bis ins feinste Symphonie Detail fleißig ausgeführtes Werk, das von Talent und tüchtigen Studien zeugt. Cowen, längst kein Anfänger mehr, hat sich alles Technische seiner Kunst eigen, insbesondere das moderne Orchester unterthänig gemacht. In seiner neuesten Composition — der einzigen, die wir von ihm kennen — ist er mehr Poet und Landschaftsmaler, als selbständig erfindungsreicher Musiker, daher auch der thematische Gehalt und die contrapunktische Kunst sich darin minder geltend machen, als das effectvolle Colorit. Von den vier Sätzen der Symphonie gewährt der erste — ein pathetisches C-moll- Allegro — die reinste Befriedigung; er ist am meisten musikalisch gedacht und hat zwei prägnante, glücklich contrastirende Themen, das zweite (Gesangsthema) mit jener charakteristisch in die Molltonart herabsinkenden Schlußformel, die wir aus schwedischen Volksliedern oder doch aus der großen Scene der Ophelia bei Ambroise Thomas kennen. Der zweite Satz, ein schwärmerisches Andante in Es-dur, macht kein Hehl dar aus, daß es der poetischen Stimmung und Landschaftsmalerei die Herrschaft einräume über die rein musikalische Entwicklung. Um den Eindruck einer „norwegischen Sommernacht“ wiederzugeben, greift der Componist sogar zu dem theatralischen Mittel, das Hornquartett in weit entferntem Versteck hinter die Scene zu postiren; in die geheimnisvoll herüberdringenden Fanfaren mischen sich träumerische Harfen- Arpeggien. Das Alles ist hübsch gemacht. Das Scherzo mahnt mit seinem rasch dahinhuschenden Thema der gedämpften Geigen an Mendelssohn'sche Elfenmusik, in den Instrumental- Effecten (worunter fortgesetzte leise Triangelschläge) an die „Fee Mab“ von Berlioz. Musikalisch geringhaltig, erzielt das Scherzo doch eine gewisse äußerliche Wirkung. Der letzte Satz, welcher Themen der früheren wieder vorführt, ist weitaus der unbedeutendste, leider zugleich der längste und lärmendste. Hier wird der Componist monoton durch unablässige Wiederholung derselben Figur und sucht uns und sich selber über die dürftige Erfindung durch großes Getöse zu täuschen. Da die Symphonie noch nicht gestochen ist — sie erscheint demnächst in A. Verlag — so Gutmann's könnte dem Finale vielleicht noch rechtzeitig durch starke Kürzungen theilweise aufgeholfen werden. Die Novität, die von dem Philharmonischen Orchester mit glän-

zendem Effecte ge spielt wurde, fand eine überaus günstige Aufnahme, die sich in wiederholtem Hervorruf des anwesenden Componisten kundgab.

Unser Bericht hat mehr als Ein Clavierconcert zu ver zeichnen. Vorerst das Abschiedsconcert von *Karl Heymann* mit Schubert's „Wanderer-Phantasie“ und Beethoven's B-dur-Trio als Hauptnummern. Nach dem letzten Stücke ereignete sich der seltene Fall, daß das ganze Publicum, an statt nach den Thüren zu drängen, ruhig sitzen blieb und durch diesen passiven Widerstand Herrn Heymann von neuem ans Clavier nöthigte, wo er richtig die gleiche Un ermüdlichkeit bewies, wie sein Auditorium. Als sehr bedeu tender Virtuose bewährte sich ferner in einem eigenen Con certe der hier bereits bekannte und anerkannte Pianist Wolde mar v.. Das Erstaunlichste aber, was sich in *Pachmann* jüngster Zeit am Clavier zutrug, hat ein Einhändiger voll bracht: wie sich von selbst versteht, Graf Geza Zichy. Spielen können Viele, bezaubern Einige, Zichy allein kann hexen. Oeffentlich thut er dies (vielleicht um nicht verbrannt zu werden) nur für Wohlthätigkeits-Anstalten; diesmal theilten der Billroth'sche „Rudolphiner-Verein“ und eine une Studentenstiftung den ansehnlichen Ertrag. Seit wir garisch diesen Virtuosen der linken Hand zuerst in Wien gehört und angestaunt (1878), hat er, so unglaublich dies klingt, noch große Fortschritte in seiner Kunst gemacht. Als Graf Zichy jüngst in einer „Concert-Etude“ und einer „Ungarischen“ eigener Composition, dann in Phantasie für die *Bach's*linke Hand arrangirter Chaconne die erstaunlichste Tonfülle entwickelte, dazu blitzschnelles Springen und Gleiten und gebundenes vielstimmiges Spiel, da wußten die Zuhörer nicht, ob sie ihrem Auge oder ihrem Ohre trauen sollten, denn eines wollte das andere Lügen strafen. Großen Beifall fanden im Zichy'schen Concerte auch die Mitwirkenden: Hof-schauspieler, Fräulein Rosa *Lewinsky* und *Papier* Herr Felice. *Mancio*

Die Kammermusik sehen wir nach kurzem Stocken wie der in Fluß gerathen. Die Herren, *Radnitzky*, *Siebert* und *Stecher* eröffneten ihre *Kretschmann* vierte Soirée mit einem neuen Streichquartett von C. R.. Der Componist, dem Vernehmen nach ein tüchti *Seborger* Militär-Capellmeister aus Böhmen, war uns bis auf den Namen unbekannt. Wir erinnern uns nicht einmal, ihn unter den berühmten czechischen Tondichtern angetroffen zu haben, die mit Porträt und Biographie in dem neuen Pra ger Musik-Almanach verewigt sind. Außer, *Smetana* von dem Herr Radnitzky im vorigen Jahre ein interessantes Quartett aufgeführt hat, dürften sämmtliche Heroen dieses czechischen Musik-Pantheons außerhalb der Moldaustadt un bekannt sein — denn gerade *Anton*, der uns *Dvorak* Allen Wohlbekannte, fehlt merkwürdigerweise darin, wahr scheinlich weil seine Compositionen mit deutschen Titeln und bei deutschen Verlegern gedruckt sind. *Sebor's* Quartett verräth einen gutgeschulten und mit ernster Sorgfalt arbei tenden Musiker. National-Slavisches klingt nicht her aus, leider auch wenig original Individuelles. Von der Nachahmung irgend eines Meisters hält sich Sebor frei und läßt nur errathen, daß ungefähr die früheren Beethoven'schen Quartette (Op. 15) sein Ideal sein mögen, unbeschadet einiger Onslow'scher Violinpassagen im letzten Satze. Es herrscht kein Leichtsinn, aber auch keine Genialität in dieser Composition, deren Sätze sich durch hartnäckiges Festkleben an einer einmal erfaßten Tonfigur etwas länger als nöthig fortfristen. Zu rühmen ist hin gegen, daß Sebor sich durchaus von jener Art handgreiflicher Effecte fernhält, welche sonst die Thätigkeit eines Militär- Capellmeisters unversehens mit sich bringt. Das Quartett hat gefallen und dem Autor, einem jungen Manne von frischem, martialischem Aussehen, die Ehre zweimaligen Hervorrufes verschafft. Es folgten bereits be *Gramann's*kanntes Clavierquintett (Op. 19), in welchem die Pianistin Fräulein Rosine eine bedeutende Technik und aus *Menzeldauernde* Kraft an den Tag legte. Als Schlußnummer fungirte das G-dur-Sextett von, ein selten gehörtes, *Brahms* eben so schwieriges als bedeutendes Werk, für dessen Auf führung wir dankbar sein müssen, selbst wenn sie nicht allen Wünschen entspricht, sondern, wie es diesmal der Fall war, etwas trocken und schwunglos ausfällt.

Warum wir noch immer nicht von den altrenommirten, immer gleich stark besuchten Productionen des'schen Quartetts gesprochen haben? Einfach aus *Hellmesberger* dem Grunde, weil wir vergeblich auf irgend eine Novität desselben warten. Es entschuldigt sich wol von selbst, wenn ein unter dem Erntesege der Wiener Concertsaison keuchender Kritiker zunächst dorthin wandert, wo irgend etwas Neues, noch ungehört und unbesprochen, ihn zur Pflicht ruft. Für die jüngste Hellmesberger'sche Soirée war ein Quartett von angekündigt — die einzige Novität in dem ganzen, *Dvorak* sechs Abende umfassenden Cyklus — es verschwand aber plötzlich vom Anschlagzettel und wurde durch ein im Programm gar nicht vorgesehenes Quartett von *Haydn* ersetzt. Angemessener wäre es jedenfalls gewesen, statt des „ab gesetzten“ Quartetts von *Dvorak* ein anderes Werk des selben Componisten zu spielen, zum Beispiel sein Clavier- oder das im vorigen Jahre so glänzend aufgenommene Trio Sextett. Vollständiger Mangel an Novitäten charakterisirt somit nicht eben vortheilhaft das Hellmesberger'sche Programm, das auch sonst einige Seltsamkeiten aufweist. Oder ist es nicht seltsam, daß ein Quartett-Cyklus, der von, *Schubert* und *Schumann* nur je Ein *Brahms* Stück, von gar keines enthält, für zwei *Mendelssohn* größere Compositionen von (*Grädener* Octett und Sonate) Platz hat? Es ist richtig, daß im Fache der Kammermusik interessante Novitäten spärlich vorkommen, aber es ist nicht richtig, daß sie gänzlich fehlen. Das haben sowohl die Quartett-Productionen des Herrn wie *Grün* die von Herrn bewiesen und werden die bevor *Radnitzkystehenden* Trio-Soiréen des Herrn ebenfalls beweisen. *Door*

„Sei mir gegrüßt!“ scheinen unsere Musikfreunde aus zurufen, so oft Kammersänger einen neuen „Lieder *Walter*abend“ anzeigt, und vor lauter Grüßenden und Genießenden kann man sich dann im Saale kaum rühren. *Walter's* Concert vom verflossenen Freitag war „Historischer Liederabend“ benannt, ein Titel, den wir mehr für eine Art Aufputz, als für ein ernsthaftes Programm nehmen. Uns ein halbwegs vollständiges Bild von der Entwicklung des Liedes zu geben, konnte kaum im Plane des Concertgebers gelegen sein; es fehlten, um nur einige Namen zu nennen, J. F. Reichardt, Zumsteg, Karl Löwe, C. M. Weber, Robert Franz. Andererseits gab *Walter's* Programm wieder mehr, als strenggenommen zur Geschichte des Liedes gehört. Das Lied als Kunstform ist eine specifisch deutsche Schöpfung und von der französischen Romanze, der italienischen Aria und Canzonetta, den englischen Ballads und Songs wesentlich verschieden. Deßhalb gehörten *Alessandro* und *Scarlatti* G., von welchen *Pergolese* *Walter* Canzonetten sang, eigentlich gar nicht in sein Liederprogramm. Sie gehören auch der Zeit nach nicht dahin, denn das Lied hat sich als Kunstgattung erst später entwickelt und ist (von unbeholfen kindlichen Anfängen abgesehen) nicht viel mehr als hundert Jahre alt. Man weiß ja, daß selbst zu *Haydn's* und *Mozart's* Zeit das Lied noch wenig cultivirt und wenig geschätzt war neben der fast allein herrschenden Arie. Noch *Beethoven's* „*Adelaide*“ ist mehr Arie als Lied, athmet aber schon eine romantische Schwärmerei und Energie des Gefühles, welche, von *Haydn* und *Mozart* kaum geahnt, schon auf *Franz Schubert* vorausdeutet, welcher der Zeit wie dem Range nach der erste große Liedercomponist heißen darf. Die beiden alten „Minnelieder“, mit welchen *Walter* sein Geschichtscollegium einsang, sind für jedes elegant-naive Concertpublicum eine pikante Delicatesse — eine ungefährliche sind sie nicht, sofern Jemand sie als historische Wahrheit verspeisen wollte. So haben die Minnelieder im 13. Jahrhundert sicherlich nicht geklungen. Erstens gab es in jener musikalischen Kindheitsepoche keine so modernen Modulationen und Accordfolgen; sodann hat gewiß kein Troubadour so kunstvollendet gesungen, wie Herr *Walter*, noch besaß einer zum Accompagniren einen so wunderlieben weiblichen Minstrel, wie die junge *Philippine*. Wir waren somit am *Friedländer* vorigen Freitag besser daran, als im 13. Jahrhundert. Von den beiden Gesängen *Al.*, dem Haupte der *Scarlatti's*neapolitanischen Schule und Begründer der Opernform, be wegt sich der erste vollständig in dem pathetischen Style der alten Opera seria, wie wir ihn noch in Mo-

zart's „Idomeneo“ nachklingen hören. Die zweite Canzonette: „Das Veilchen“, ist steif und gekünstelt; wenn das wirklich ein Veilchen vor stellen soll, so ist's eines jener vornehm gefüllten Violettes de Parme, die mehr nach dem Parfümerie-Laden als nach Wald und Wiese duften. „Pergolese's Siciliana“, diese echt italienische, schwermüthig süße Melodie, büßt mit den italienischen Worten die Hälfte ihres eigen thümlichen Reizes ein; Herr Walter sollte sie künftig nur in der Ursprache singen. Mit den folgenden drei Nummern — Haydn, Mozart, Beethoven — betraten wir erst die classische Vorhalle des deutschen Liedes. „Mozart's Veil“, das so einfach lieblich, echt liedmäßig anhebt, um bei dem Tode des Veilchens sich theatralisch zu strecken, zeigt, wie fest Mozart der Liedercomponist noch mit dem Opern styl verwachsen war. Walter maßigte die Stelle wenigstens nach Möglichkeit im Gegensatze zu vielen dramatischen Sän gerinnen, welche sich dabei anstellen, als ob nicht ein Veil chen, sondern wenigstens Romeo sammt Julia zertreten wor den wäre. Das Lied ist obendrein ein lehrreiches Beispiel, wie wenig man damals den Text respectirte, indem Mozart dem Goethe'schen Gedichte eigenmächtig den wienerisch ge müthlichen Ausruf anstückelt: „Das arme Veilchen, 's war ein herzig's Veilchen!“ „Haydn's Antwort auf die Frage“ ist ein Prachtexemplar von festgedrehtem eines Mädchens Empfindsamkeitszopf. Das Ding könnte leicht komisch klingen, aus Walter's Munde klang es nur brav und herzlich. Von hörten wir „Schubert Am Meere“ und „Sei mir ge“, von grüßt das schlichte, rührende „Mendelssohn Lieb“, von lingsplätzchen das süße, doch nirgends süß Brahmsliche „Minnelied“. In die etwas lange Folge sentimentaler und schwermüthiger Lieder brachte „Schumann's Märzveilchen“ einen erfrischend schalkhaften Ton. Welch köstliches Lied! Es war das dritte „Veilchen“, das an dem Abend gesungen wurde (Scar, latti Mozart, Schumann), und könnte zu tiefsinnigen Unter suchungen locken, wie sehr verschieden dasselbe Blümchen zu verschiedenen Musikzeiten geduftet hat. An das „Märzveilchen“ heftete Walter unmittelbar „Schumann's Rose“. Das Lied gehört nicht zu unseren Lieblingen. Lenau zwingt indem Gedichte eine krankhafte Empfindung in ein fast gewalt sam herbeigeholtes Bild. Der Dichter labt eine welkende Rose („das holde Lenzgeschmeide!“) mit frischem Wasser und nimmt hierauf die Wendung: „Du Rose meines Herzens... ich möchte dir zu Füßen, wie dieser Blume Wasser, still meine Seele gießen!“ Schumann hat in seiner letzten Periode für solche künstliche Blumen- und Schmerzenszucht viel Neigung gezeigt und auch die Lenau'sche Rose in dem entsprechenden Tone schwächlicher Ekstase componirt. Wie wahr und ergreifend klingt dagegen das letzte Lied desselben Hefes (Op. 90), das wenig gekannte, herrliche Requiem: „t Ruh'“ von schmerzensreichen Mühen! Walter's Gesänge wurden vortrefflich begleitet von dem Pianisten Herrn Anton, der auch eine Reihe kürzerer Solostücke mit vie Rückauflem Beifall spielte. Ueber Liedervortrag noch etwas zu Walter's schreiben, ist gewiß recht überflüssig; dennoch kann ich mir's nicht versagen, scheint mir doch mit jedem Jahre seine Kunst vollkommener, sein Talent liebenswürdiger, seine Empfindung wärmer. Mögen immerhin die Walter-Abende „Mode“ sein, wie man sagt, für mich sind sie nicht Mode, sondern ein sehr reeller Kunst genuß. Auch sollten sie für alle jungen Sänger eine Quelle lebendigen Studiums sein. Mit welcher Meisterschaft be handelt Walter sein nicht mehr glänzendes und doch so sympathisches Organ! Wie ist sein Mezzavoce kein tonloses Schwachsingen, sondern mit höchster Beherrschung im Kehl kopfe zusammengefaßte Kraft, so haarscharf, sicher und lang aushaltend. Dazu eine Deutlichkeit des Wortes, eine durch sichtige Klarheit des Vortrages, der keine Wendung des Gedichtes entgeht und die sich doch nie an Einzelheiten ver liert. Das Schönste endlich: der warme Herzenston, welcher jene unvergleichliche Technik bis in die kleinste Note be seelt. Diese ungeschminkte, innige Empfindung, welche jedes Lied so klingen läßt, als wäre der Inhalt Walter's eigenes Er lebniß und die Melodie seine Erfindung, macht es erklärlich, daß dieser Sänger selbst mit veralteten und unbedeutenden Liedern, wenn ihnen nur ein echtes Gefühl innewohnt, das Echo in unseren Herzen weckt.

In seinem allerdings begrenzten Bereiche ist der Liedersänger Walter geradezu unvergleichlich. Er singt nur, was er vollständig nachempfinden kann — darum glaubt man ihm auch Alles, was er singt.