

No. 889. Wien, Mittwoch den 20. Februar 1867

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

20. Februar 1867

1 *Concerte* .

Ed. H. Sollte es noch Jemand wagen, die bluttriefende „Medea“ als Oper zu bearbeiten, so müßte er wol auch eine Ouverture dazu ersinnen. Sich jedoch gerade diesen gräßlichen Stoff für eine Concert-Ouverture auszuwählen, wie thut, dünkt uns minder nothwendig. Unsere neueren Compo Bar giel nisten scheinen unersättlich am Tragischen — wo schreibt noch Jemand eine Ouverture, über welche Frohsinn und Lebensfreude sich sonnenhell ergössen? Unsere Vorfahren vermieden die düstersten Schatten des Tragischen in der Musik, selbst wo der Gegenstand sie forderte: Ouverture zu „Gluck's Orfeo“, die von zu den „Cimarosa Horaziern und Curiaziern“ und Aehnliches könnte man füglich vor einer Opera buffa spielen. Im Gegensatze dazu benützen wir die vollständige stoffliche Freiheit, welche die moderne Erfindung der *Concert*-uns darbietet, fast nur für Nachtgemälde und Ouverture Tragödien. Sollte wirklich das Heitere sich gar nicht mehr für den „distinguirten“ Tondichter schicken und nur den Tanz componisten überlassen bleiben? Dann wird man allmählig Tanzmusik in den Concertsaal ziehen und das Publicum wird jubeln, wie im letzten Philharmonischen Concerte, als nach Bargiel's kolchisch er Kindermörderin die „Auffor“ wiegenden Schrittes hereinschwebte. Die derung zum Tanze Philharmoniker können diese Composition getrost in jedem Fasching wieder bringen — sie ist auch gar zu bestrickend in dem seligen Rausch ihrer jungen, unter dem Tanzen aufblühenden Liebe. Die Instrumentation von wirkt am Berlioz schönsten in ihren einfachsten Intentionen: dem Alterniren der Geiger mit den Bläsern, dem Gesang der Oboe und des Cello, in der lieblichen Monotonie der tactweise nachschlagen den Hörner; was uns jedesmal mißfällt, ist nur das pfeifend herabgleitende Unisono der Flöten und Harfen — ein gemeiner Klang, wie von einer jener Miniatur-Drehorgeln, mit welchen man den Gesangsunterricht talentvoller Gimpel und Canarienvögel zu unterstützen pflegt. Die Schlußnummern großer Concerte gilt als Ehrenplatz; die Philharmoniker haben ihm deßhalb „Schumann's Sinfonetta“ (Ouverture, Scherzo und Finale) angewiesen. Trotzdem litt das poetische Helldunkel dieses liebenswürdigen Bildchens unter der Nachwirkung der unsäglichen Helle, die Weber's „Aufforderung“ verbreitet hatte. zum Tanze

Es folgte herrliches Mozart's Clavierconcert in C-dur (Nr. 467 bei Köchel); Herr spielte es, und sich Epstein damit die wirksamste Empfehlung seines eigenen Concertes. Als geschmackvoller Pianist wie als trefflicher Lehrer hochgeschätzt, nimmt Herr Epstein überdies noch einen speciellen Platz in der neueren Geschichte des Wien er Concertlebens ein. Er ist nämlich der Einzige, welcher systematisch durch eine Reihe von Jahren'sche Clavierconcerte zum öffent Mozart lichen Vortrag wählt und sie einer leider drohenden Vergessenheit entreißt. Von Mozart's Clavier-Compositionen

sind unzählige rettungslos und nicht unverdient vom Zeitstrom fortgeschwemmt; höchstens der Clavierlehrer und der Geschichtsforscher kümmern sich noch darum, das Publicum nimmer mehr. Anders verhält es sich aber mit den (Wien) *Concerten Mozart's*; sie bezeichnen den Höhenpunkt seines Clavierstyles und übertreffen weit seine übrigen Solostücke, mit einziger Ausnahme der wunderbaren C-moll-Phantasie, welche direct auf nicht nur hinweist, sondern geradezu Beethoven wie ein Wunder in dessen zweite Periode hineinragt. Mit gutem Recht kann Mozart der Schöpfer der modernen Clavierconcerte heißen, wie ja das Fortepiano selbst erst unter ihm zum concertfähigen Instrument wurde. Herr Epstein spielte das Concert streng im Geiste der ihm wahlverwandten Composition, mit fleckenloser Klarheit und Anmuth; höchstens daß im ersten Satz das Passagenwerk nicht bis zur letzten technischen Vollendung herausgearbeitet war und die linke Hand sich schwächer erwies. Das von Herrn Epstein selbst veranstaltete Mittagsconcert bot den erfreulichen Anblick eines gedrängt vollen Saales. Wie so oft schon, müssen wir den Concertgeber ob der Zusammenstellung des Programmes rühmen. Er spielte ausschließlich Compositionen, die sehr selten gehört und dennoch sehr hörenswerth sind. Welche Wohlthat für den Musiker, den kritisirenden zumal, aus dem Einerleides gewöhnlichen Clavier-Repertoires herauszukommen! Da präsentirte sich gleich als Einleitung ein Clavier-Trio von . Nicht allzu Viele der Anwesenden dürften von der Existenz *Haydn'scher Clavier-Trios* gewußt und sehr Wenige eines derselben gehört haben. Und doch sind allein bei Breitkopf 31 solcher Trios erschienen. Der Eindruck, den wir von dem E-dur- (Nr. 4 der Breitkopf'schen Sammlung) empfangen, reicht Trio über das bloß historische Interesse entschieden hinaus. Auf fallend ist zunächst der gehaltene, ernste, ja pathetische Ausdruck, der das Ganze durchzieht und es trotz aller Kürze der Form und aller Einfachheit der Motive von den meisten Quartetten und Sonaten Haydn's unterscheidet. Der erste Satz erhält durch die bei Haydn seltene Verwendung der Chromatik einen Anflug edler Sentimentalität. Das Allegretto in E-moll steht an der Stelle eines Andante; seine zierlich gekräuselte Melodie stützt sich auf einen ernsten Basso continuo, der später in die rechte Hand *über* das Thema verlegt ist. Menuett oder Scherzo fehlt gänzlich. Der letzte Satz beginnt zwar heiter, in mäßigem Dreiviertel-Tact, hält sich aber fern von der kirchweihartigen Popularität der meisten Haydn'schen Finalsätze; überdies nimmt der Mittelsatz in Moll, ein klagernder Gesang der Violine, sogar einen ungewöhnlichen Raum ein. Die Vorführung des Haydn'schen Trios war ein dankenswerther Einfall, sie zeigte uns den Meister in einer uns neuen Form und mit neuen Nuancen seines Charakters.

Das „Andante für Piano und Streichquartett“ von ist eines seiner zartesten, stimmungsvollsten Notturmos. *Field* John kannte nur ein sehr kleines Feld musikalischen *Field* Ausdrucks, aber dieses beherrschte er als wahrer Poet. Das von Epstein gewählte As-dur-Andante bestätigt dies. Die Stimmung des Ganzen und mancher vereinzelte Klang mahnt schon unverkennbar an, wie denn überhaupt Chopin *Field* in der merkwürdigen Uebergangsbrücke vom classischen zum romantischen Clavierstyl einen wesentlichen Bogen darstellt. Das Quintett gefiel sehr; das gesangvolle Thema hätten wir mit breiterem und tieferem Anschlag gewünscht, Herr Epstein liebt es, den Ton nur leicht zu streifen, statt ihn an solchen Stellen mit der Wurzel herauszuziehen; desto mehr kam ihm seine Spielweise mit zartem, flachem Anschlag in den schnellen Passagen zu statten, die sich wie Perlen abrollten. Ein drittes Stück, für das wir Herrn Epstein zu danken haben, war „Schubert's Phantasie-Sonate“ in G-dur (op. 78). Warum verfällt so selten ein Concertspieler auf diese Idylle in Tönen, über welcher ein blauer Himmel fast wolkenlos träumt, während unten kein Zug weder des Mißmuths noch der derben Lustigkeit den seligen Frieden trübt! preist sie Schumann unter allen Schubert'schen Sonaten als „die vollendetste in Form und Geist“ — mit einiger Vorliebe vielleicht, denn die größere Meisterschaft und Genialität der A-moll-Sonate dünkt uns evident. Aber an innerer Harmonie der Stimmung und feinem Ge-

schmack mag die G-dur-Phantasie obenan stehen. Dieser Einheit zuliebe vermeidet es Schubert sogar, die vier Sätze in dem gewöhnlichen Contrast gegen einander abzuheben, er mildert durch einen gemeinsamen Zug von sanfter Beschaulichkeit ihre Gegensätze, so daß das Ganze in der That nur Ein großes Stimmungsbild abgibt. Wenige Musikstücke Schubert's drängen dessen Verwandtschaft mit Beethoven so stark ans Licht und zugleich auch wieder die Verschiedenheit ihrer Naturen. Darüber ist längst Treffendes gesagt worden, und Besseres als wir zu bringen vermöchten. Warum sollte man aber nicht auch einmal kurz sagen dürfen: Schubert ist Beethoven's Frau? Herr Epstein spielte die Phantasie mit feiner Empfindung, ja manche Stellen, wie das schalkhaft lispelnde H-dur-Trio, unvergleichlich schön. Mehr breite und kräftige Schattenstriche hätten wir freilich auch in diesem Vortrag gewünscht, die zarten Linien wären auf solchem Grunde nur um so schöner erschienen.

Noch ein viertes großes Stück brachte Herr Epstein als Schlußnummer: Beethoven's Quintett für Clavier und Blasinstrumente (op. 16). Das Quintett ist in seiner Klangschrönheit und Abrundung eine freundlich ansprechende Composition, aber in dem Lorbeerkranze Beethoven's doch nur ein schwaches Reis. Wir sind gewohnt, bei dem Namen an ganz andere Musik zu denken. Der junge Beethoven stand damals noch im Schachte Haydn's und Mo's, ja er hatte für sein zart Quintett sogar eine bestimmte Composition Mozart's, dessen köstliches Es-dur-Quintett, sich lich zum Vorbilde genommen. Das Mozart'sche Quintett ist zweifellos genialer und bedeutender, es steckt eben der voll kommene, der *ganze* Mozart darin, in der Nachbildung nur der *beginnende* Beethoven. Und doch standen beide Meister genau im selben Alter: Mozart schrieb sein Quintett (1784) mit 28 Jahren, Beethoven das seinige (1798) ebenfalls. Welchen enormen Unterschied begründete aber die ungewöhnlich frühzeitige Entwicklung Mozart's! Der Componist des „Don Juan“ stand mit 28 Jahren auf der Höhe seiner Kunst und seines Genies, leider auch schon tief am Abhange seines Lebens. war als angehender Dreißiger Beethoven noch nicht einmal Er selbst. Später erst führte er auf eigen stem Grund und Boden jene Wunderbauten auf, die uns den wahren Maßstab für seinen Genius an die Hand gegeben. — Trotz der sehr vorgerückten Stunde wurde das (von den Herren, Epstein, Kleinecke, Uhlmann Ibener und vortrefflich gespielte) Otter Quintett noch mit unge schwächtem Vergnügen gehört und vorzüglich das Andante applaudirt, welches ein berühmter französischer Kritiker () Scudo ganz ernsthaft für Variationen über die Arie: „Batti, batti“ aus „Don Juan“ angesehen und dergestalt verewigt hat. — Eine neue Erscheinung in Herrn Concert Epstein's war die von gebildete Sängerin Fräulein Stockhausen Helene aus Magnus Hamburg. Obwol durch äußerste Befangenheit in der Entfaltung ihrer Mittel sichtlich beengt, hat die junge Dame durch ihr erstes Auftreten sich doch mit einem Schlage einen Namen erobert. Der große Erfolg der Künstlerin gereicht nicht bloß ihr, sondern auch dem Publicum zur Ehre, welches hier weder durch den Reiz der Stimme, noch durch irgend welche Bravour bestochen wurde. Als Fräulein zu dem ersten Lied: „Magnus Mignon“ von Schubert, den Mund öffnete, erschien ihre Stimme als ein schwacher Silberfaden. Aber dieser Silberfaden spann allmählig ein ergreifendes Seelengemälde und hielt bald die ganze Hörerschaft umstrickt. Fräulein Magnus besitzt einen Mezzo-Sopran von geringem Körper und Umfang, die Tiefe und Mittellage sind verschleiert, etwa von D oder E an wird das Organ heller und kräftiger, findet aber bald seine Grenzen, wenigstens verriethen das hohe G und As schon einige Anstrengung. Materiell somit wenig begünstigt, übt diese Stimme dennoch einen unwiderstehlichen, fast unerklärbaren Zauber. Sie scheint eben alles grob Irdische abgestreift zu haben und nur der letzten, feinsten Verkörperung des Fühlens und Denkens sich zu assimiliren. Klänge es nicht affectirt, wir möchten den Gesang der ein musikalisches Athemholen der Seele nennen. Magnus Der Eindruck, den Fräulein Magnus mit dem ersten Liede hervorgebracht, befestigte und erhöhte sich noch durch die folgenden; Fräulein Magnus hatte schon mehr Muth und Stimme

gewonnen und sang die drei ersten Nummern aus Schumann's „Frauenliebe“ mit so tiefem Verständniß und so zarter, inniger Empfindung, wie wir sie kaum zuvor gehört. Mit dem sichersten Anschlagen der Grundstimmung eines je den Liedes ging die feinste, durch treffliche Aussprache unter stützte Zeichnung des Details Hand in Hand. Wir freuen uns, Fräulein demnächst in mehreren Concerten Magnus zu hören und dann eingehender über sie berichten zu können, als nach einem ersten Auftreten möglich ist.

In der achten Quartett-Soirée der Herren, Hellmesberger, Dobyhal und Röver hörten wir Kranczewits eine neue Violin-Sonate in A-dur von J. . Es wird Raff uns eigentümlich schwer, zu Raff's Musik ein intimes Verhältnis zu gewinnen. Alles was wir von diesem gewandten, fruchtbaren Componisten kennen gelernt, hat uns mehr oder minder interessirt, nichts davon vermochte uns aber das Gefühl reiner Befriedigung und ästhetischen Behagens zu gewähren. Genau so erging es uns wieder mit der neuen Sonate, die eine Art musikalischer Wüste mit kleinen Oasen repräsentirt. Fast alle vier Sätze beginnen hübsch, der erste und vierte so gar mit einem Feuer, das man für echt hinnähme, verlöschte es nicht gar so schnell. An interessanten Einzelheiten herrscht kein Mangel: glückliche Anfänge, die nirgends hinführen; effectvolle Schlüsse, die von nirgends herkommen, dazwischen eine Meute von Passagen, die rastlos wie Jagdhunde ihrem eigenen Schatten nachlaufen. Es fehlt dem Ganzen die eigentliche Triebkraft. Das schöpferische Unvermögen des Witzes kann über diesen Mangel nicht täuschen, geschweige denn hin weghelfen. Constatiren müssen wir den reichlichen Applaus des Publicums, der jedoch weniger der Composition als deren brillanter Ausführung durch Fräulein Pauline und Fichtner Herrn zu gelten schien. Hellmesberger