

# Nr. 3099. Wien, Mittwoch, den 9. April 1873

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

9. April 1873

## 1 Concerte.

Ed. H. Das vierte, zugleich letzte „Gesellschafts-Concert“ dieser Saison bestand aus nur zwei Stücken: dem großen von Requiem und der Cherubini'schen Bach Cantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“. Cheru'sbini Requiem in C-moll gehört zu jenen durchaus edlen und künstlerisch vollendeten Erscheinungen der Musica sacra, welche niemals der Vergessenheit anheimfallen dürfen. Es wirkt stärker und tiefer allerdings in der Kirche, wo dem feierlich düsteren Charakter dieser Composition die entsprechende Stimmung des Hörers schon entgegengebracht wird. Die Aufführung im Concertsaale bleibt aber jederzeit zugleich Werthmesser und Diplom für die rein künstlerische Macht, die eine ihrer kirchlichen Insignien entkleidete Tondichtung durch sich selbst auszuüben vermag. Wir haben Mozart's Requiem, Beethoven's Festmesse wiederholt im Concertsaale gehört, von den protestantischen Kirchenmusiken Bach's nicht zu reden — auch Cherubini's Requiem verträgt die Concert-Aufführung und verdient sie. Die Gelegenheit, dasselbe bei feierlichem Gottesdienste zu hören, bietet sich selten; haben sich doch gar viele Kirchenthüren vor dieser „zu weltlichen Musik“ stolz zugeschlagen. In Wien dürften sehr Wenige der jüngeren Generation das Cheru'sbini Requiem gehört haben, und von den älteren Herren, die es noch aus den „Spirituel-Concerten“ kennen, sind auch nicht viele mehr übrig. Diese Spirituel-Concerpte, deren Gründer, zugleich Chorregent der Gebauer Augustinerkirche war, pflegten vorzugsweise geistliche Musik und mit besonderer Vorliebe Cherubini'sche. Seither ist das Requiem in Wien gut wie verschollen; es jetzt wieder hervorgesucht und in vollendetem Execution neu belebt zu haben, ist ein anerkennenswerthes Verdienst von Johannes . Das Werk baut sich in großen, ein Brahmsfachen Verhältnissen auf, klar und bestimmt in allen seinen Absichten, durchweht von echtem Schönheitssinne und religiösem, wenngleich nicht engherzig kirchlichem Geiste. Der energische Dramatiker Cherubiniblickt unverkennbar aus dem „Dies irae“, aber nirgends verfällt er dem Opernhaften. An die Italiener und an Mozartknüpfend, nicht so erfindungsreich, aber einheitlicher und stylmäßiger als des Letzteren Requiem, bildet das Cherubini'sche Werk eines der charakteristischsten Gegenstücke zu den geistlichen Compositionen Sebastian, gegen dessen ruhelose Contrapunktik Bach's und kunstvoll sich aufthürmende Polyphonie es sich ausnimmt wie ein durch edle Einfachheit wirkender romanischer Bau neben einem in zahllosen Spitzbögen, Thürmchen und Stein- Arabesken aufstrebenden gothischen Münster. Das ganze Werk hindurch entfaltet Cherubini mit der freien Sicherheit des Meisters seine große harmonische Kunst, ohne irgendwie durch Künstelei imponieren zu wollen; ja, mit Ausnahme der (an dieser Stelle fast traditionell feststehenden Fuge „quam olim Abrahaepromisisti“ findet sich in dem Requiem kaum etwas von specifisch „gelehrter Musik“. Von Anfang bis zu Ende ertönt der Vollklang des vierstimmigen Chors, kein Sologesang unterbricht seinen majestätischen Strom, kein Instrumental-Solo

den ernsten Zusammenklang des Orchesters. Ein großes Allgemeingefühl beseelt diese Todtenmesse. Der individuelle Schmerz um einen uns theuren Verstorbenen tritt gänzlich zurück hinter der Idee einer ewigen Ruhe Aller und eines letzten Gerichtes über Alle. Cherubini's Requiemgipfelt, wie das Gedicht selbst, in dem „Dies irae“; mit ergreifender Anschaulichkeit verkörpert hier der Tondichter die Idee, welche die Menschen seit Jahrtausenden von einem wirklichen Gericht nach dem Weltuntergang hatten. Ein himmlischer Friede liegt über den langsam, zarten Sätzen „Tu suscipe“, „Pie Jesu“ und „Agnus Dei“, welche gleichwohl alles weichlich Rührende und Schmeichelnde von sich fernhalten. Der verhallende, hinsterbende Schluß des Requiems, welcher das allmäßige Schwinden aller Lebenskraft und das körperlose Eingehen zur ewigen Ruhe mit ergreifender Einfachheit schildert, gehört Cherubiniganz allein und krönt sein Requiemals ein Werk, das nach Ausspruch, Schumann's „ohne gleichen in der Welt dasteht“.

Cantate: „Bach's Lieber Gott, wann werd' ich ster“ hörten wir bereits vor mehreren Jahren unterben? Brahms' Direction von der „Sing-Akademie“. Sie ist von geringer Ausdehnung und schließt zwischen einem breit ausgeführten Eingangschor und einem einfachen Schlußchoral nur zwei Recitative und zwei Arien ein, deren erste (für Tenor mit obligater Oboë) man weislich weggelassen hatte. Auch für die von Herrn Kraußgesungene Baß-Arie in A-dur können wir uns nicht erwärmen; selbst wenn wir von den geradezu ungeduldig machenden Textwiederholungen („wer sollte nicht gehen?“ u. s. w.) und dem wunderlichen Passagenwetteifer zwischen dem Bassisten und der Flöte absehen, so bleibt dieser Arie doch ein entschieden spießbürglicher Beigeschmack. Der große Eingangschor übt einen wunderbaren Reiz durch seine pastorale Färbung, den wir uns durch mancherlei Beigaben eines uns fremd gewordenen Zeitgeschmacks — wie das unablässige Gezwitscher der beiden Oboen oder die sinnwidrige Zerreißung des Textes durch unabsehbar lange Instrumental-Zwischen spiele mitten im Vers — nicht schmälern lassen. Kurz, die Wiederaufführung dieser Cantate kann man nur billigen. Daß man sie aber in demselben Concert mit dem Cherubinischen Requiem, ohne Hinzufügung irgend einer dritten Musiknummer vornahm, das können wir nicht billigen. Solche Zusammenstellung scheint uns der Form wie dem Inhalt nach verfehlt. Der Form nach: weil das Ohr nach so langem, ununterbrochenem Anhören von Chorgesang nach einem Orchesterstück, einer Ouvertüre oder Symphonie schmachtet. Dem Inhalt nach: weil es selbst dem kunstsinnigsten Auditorium zu viel zumuthen heißt, nacheinander zwei große, ausschließlich mit Todesgedanken sich beschäftigende Compositionen ohne jedes zwischen- oder nachfolgende irdische Lebenszeichen aufzunehmen. Mit einem ironischen: „Salonmusik ist das freilich nicht!“ widerlegt man uns am allerwenigsten. Wir wissen ganz gut, was Salon- und was Concertmusik sei, und kennen im Bereich der letzteren eine imposante Reihe classischer Tondichtungen von energisch ernstem Charakter, welche als Kunstwerke den genannten ebenbürtig sind, ohne daßhalb vom Sterben zu handeln. Als Hillerin Kölndas Cherubini'sche Requiemals Trauerfeierlichkeit für die im Kriege 1866 gefallenen Soldaten aufführte, ließ er einen modernen Chor vorausgehen und Beethoven's heroische Symphonieden Beschuß machen. Dieser Vorgang war hier umso mehr nachzuahmen, als ja gar kein Anlaß vorlag, das vierte Gesellschafts-Concert zu einer förmlichen Todtentfeier zu gestalten. Ein Concert, das mit der ungeduldigen Erkundigung: „Wann werd' ich sterben?“ beginnt und mit dem Bescheide: „Requiem aeternam“ endigt, kann zwar über dieses funebre Thema sehr Erbauliches vorbringen, aber das Publicum fühlt sich schließlich im strengsten Wortverstand „sterbensmüde“. Obendrein hatte man diesem Programm die Bestimmung gegeben, am nächstfolgenden Tage als „Außerordentliches Concert“ wiederholt zu werden, also ein zweites großes Publicum anzulocken. Es fehlt in Wiennicht an einem solchen, das die ernste Schönheit der Musik verehrt und aufsucht, aber hier so wenig wie anderswo pflegt man Concerte eigens zu dem Zwecke zu besuchen, um

sich nach einander erst protestantisch und dann katholisch begraben zu lassen.

Director überraschte uns am Palmsonntag Herbeck und — Montag Abends mit zwei großen Concerten im neuen Opernhause. Sie nahmen die privilegierte Stelle der seit hundert Jahren zum erstenmal pausirenden Oratorien- Aufführungen der „Tonkünstler-Societät“ ein, welche dafür eine reichlich zugemessene Entschädigungs-summe als musikalisches Schweiggeld erhielt. Den ersten Abend füllte die vollständige Aufführung des „von Orfeo (in Gluck Concertform) aus, den zweiten ein anziehend zusammengestelltes „Gemischtes Concert“.

Gluck's „Orpheus“ existiert bekanntlich in zwei verschiedenen Bearbeitungen, der italienischen und der französischen. Mag man nun die eine oder die andere zur Aufführung wählen, man hat in keinem Falle ganz gut gethan. Entscheidet man sich für die ursprüngliche Gestalt, für den „italienischen Orfeo“, wie er in Wien 1762 zuerst mit unbeschreiblichem Erfolge gegeben wurde, so verzichtet man auf eine Reihe von Glucknachcomponirter Musikstücke (für Paris 1774), welche doch überwiegend dem Ganzen zum Vortheile gereichen. Hält man sich hingegen getreu an diese spätere französische Bearbeitung der Oper, so büßt man den Gewinn dieser neuen Einlagsstücke mit einer schweren Beschädigung der Titelrolle. Ursprünglich für eine Altstimme (den Castraten Guadagnini Wien) geschrieben, wurde „Orpheus“ später in Paris vom Componisten für den hohen Tenor des Sängers Le Groseingerichtet und dadurch seines eigenthümlichen Klangreizes beraubt. Lange gingen diese beiden Gestalten des Gluck'schen „Orpheus“, die italienische und die französische, unabhängig neben einander her, bis H. sie dergestalt vereinigte, daß Berlioz er die ganze Orpheusrolle in ihrer Original-Gestalt beließ, aber die späteren französischen Musikstücke aufnahm. In dieser trefflich vermittelnden Berlioz'schen Bearbeitung wurde die Oper im November 1859, mit der Viardot-Garciaals Orpheus, im Théâtre Lyrique mit anhaltendem Erfolge aufgeführt; in derselben Gestalt hörten wir sie Sonntag unter Herbeck's Direction im Neuen Opernhause. Daß die Partie des Orpheus in ihrer ursprünglichen Gestalt, also von einer Altstimme gesungen werden muß, um jene schwermüthig dunkle Färbung zu erhalten und jenen eigenthümlich melancholischen Zauber auszuüben, welche wir davon gar nicht mehr wegdenken können, leuchtet wol ohneweiters ein. Nicht ebenso unbestritten ist der Werth der von Gluck für Paris hinzukomponirten Stücke. A. B. geht darüber in Marx seiner Gluck-Biographie kurz ablehnend hinweg, daß man entweder annehmen muß, er habe die französische Bearbeitung gar nicht recht gekannt, oder er habe gerade an dieser Stelle seines langathmigen Panegyrikus den Kitzel gefühlt, sich auch einmal streng unparteiisch gegenüber Gluck zu zeigen. Wir halten die erste Arie des Amorim ersten, den Furientanz und die Arie der Eurydice mit Chor im zweiten Acte, endlich im dritten Acte die Umwandlung des Mittelsatzes von Eurydice's Arie (avezzo al contento) in ein Duett für werthvolle Bereicherungen des ursprünglichen „Orfeo“. Selbst wo der melodische Stoff der italienischen Original-Partitur fast unangetastet geblieben, wie in der Eingangsscene des ersten Actes oder der Monodie des Orpheus in den elysäischen Gefilden, hat die französische Bearbeitung kleine Aenderungen, Zusätze, Umstellungen vorgenommen, welche sofort eine verfeinerte dramatische Empfindung und eine effectkundigere Hand verrathen. Es hätte auch mit seltsamen Dingen zugehen müssen, wenn Gluck, welcher der französischen Bühne die fruchtbarsten Anregungen verdankte, gerade in seinem für die Pariser Oper bearbeiteten „Orpheus“ nur Rückschritte gemacht haben sollte. Eine einzige Nummer dieser französischen Bearbeitung möchten wir wegwünschen, die prunkhaftes Bravour-Arie, mit welcher Orpheus den ersten Act beschließt. Die Arie ist aber gar nicht von Gluck, sondern von einem mittelmäßigen Italiener, Namens Bertoni, aus dessen Oper „Tankred“ der beifallslustige Orpheus Le Grossie in Pariseinlegte. Leider verhinderte Gluck nicht die Aufnahme dieser Arie in seine französische Partitur und schwieg, als zuerst Coquiau, dann Bertoni selbst ihn des Plagiats anklagten. Was an Beweismitteln für die Autor-

schaft Ber's noch fehlen mochte, hattoni herbeigeschafft, Berlioz in dessen Schriften man die ausführliche Darstellung der ganzen interessanten Controverse findet. Es spricht nicht für die „deutsche Gründlichkeit“, daß Maxim Jahre 1863 seine Gluck-Biographienoch in vollständigster Unkenntniß der wichtigen Aufschlüsse schrieb, welche schon Berlioz 1859 veröffentlicht hatte. Der verdienstvolle Musik-Historiker M. Fürstenauversuchte in einem 1869erschienenen Aufsatze Gluckreinzuwaschen, indem er angibt, daß in Gluck's älterem Festspiel „Il Parnasso confuso“ das Thema jener Arie, „wenn auch nur andeutungsweise“, schon vorkomme. Allein die blos andeutende Aehnlichkeit eines Themas und das Annectiren einer vollständigen Arie sind zwei verschiedene Dinge. Wäre Fürstenau's Rechtfertigung stichhältig, so hätte Gluck gegen die Anklage Coquiau's und Bertoni's wahrlich nicht geschwiegen. Er liebte bekanntlich polemische Händel. Das neueste Buch über Gluck(„Gluck et Piccini“ par G., Desnoireterres Paris 1872) bestätigt es neuerdings, daß Gluck's großes Talent kaum so rasch in Pariszur Geltung gelangt wäre, hätte er nicht nebenbei ein hübsches kleines Talent für Journal-Polemik und Reclame besessen.

Wir hätten „Orpheus“ am liebsten als Oper vollkommen scenisch aufführen gesehen; zur Zeit, als die Bettelhier engagirt war, ist dieser Vorschlag von uns wieheimerholt vergeblich gemacht worden. Wie ganz anders, wie voll und mächtig müßte da die Wirkung sein! Der dritte Act fällt freilich etwas matt ab, schon die Handlung macht es kaum anders möglich. Aber die erste Hälfte des ersten Actes und der ganze zweite Act, wie dramatisch sind sie gedacht, welch lebendiges Bild müssen sie unter Mitwirkung der Scene und des Ballets bieten!

Das rührende Andringen der harfengetragenen Töne Orpheus' gegen das schrecklich erdröhrende „Nein!“ der Höllengeister gehört zu dem Schönsten, was die Opernmusik aller Zeiten aufzuweisen hat. In der Entwicklung Gluck's bezeichnet die Composition des „Orfeo“ einen Punkt von eigenthümlichster, geradezu einziger Constellation. Das Ideal einer wahrhaft dramatischen Musik im Gegensatze zur tändelnden Sinnlichkeit der damaligen Oper war in Gluck's Feuergeist schon lichthell aufgegangen. Die Ueberzeugung von einem Drama in Tönen, wahrhaft durch das treue Anschmiegen der Musik, rührend durch den einfachen Gesang, packend durch handelnd eingreifende Chöre — diese Ueberzeugung war es bereits, welche Gluckdurch seine Composition des „Orpheus“ zum erstenmale verwirklichen, der Welt offenbaren wollte. Dennoch stand Glucknoch mit einem Fuße in den Traditionen des alten italienischen Gesanges. Der stolze Fehdehandschuh, die Vorredezur „Alceste“, war noch nicht hingeschleudert, so unseren Ritter späterhin zwang, im Kampfe gegen Italien und dessen Melodie unerbittlich zu sein. Gluckdurfte im „Orpheus“ der dramatischen Wahrheit huldigen, ohne daßhalb die duftigen Blüthen einer edlen Sinnlichkeit niederkommen. Trat die Gewalt des dramatischen Momentes, repräsentirt in dem Chor der Höllengeister, als ein völlig Neues, Unerhörtes in die damalige Opernmusik ein, so klangen hingegen aus Orpheus' Munde noch die süßen, weichen Töne der neapolitanischen Schule. Ein so anmuthiger und zugleich üppiger Fluß der Melodie findet sich in Gluck's späteren Werken kaum wieder. Wie gesagt, der Augenblick, welcher damals in Gluck die künstlerischen Elemente gerade so und nicht anders mischte, war einzig und konnte sich nicht wiederholen. Später, nachdem Gluck seine früheren Kunstgenossen, die Italiener, für Rebellen erklärt hatte, durfte er mit ihnen nicht mehr unterhandeln — die Strenge des dramatischen Ausdruckes und die höchste declamatorische Ausfeilung waren es, welche er fortan als allein würdiges Ziel erkannte. Durch homogene Einflüsse der französischen Tragödie gehoben, hat der Tondichter der „Iphigenie“ und „Armida“ dieses Ziel in der That auch vollständiger erreicht, als irgend ein Anderer. Die Aufführung des „Orpheus“ am Palmsonntag war so wirksam, als die Concert-Einkleidung einer Oper nur sein kann. Frau Caroline Bettelheim-Gomperz sang die Titelrolle mit kraftvoller Stimme und leidenschaftlichem Ausdruck. Das Publicum ehrte nicht nur das große Talent, sondern auch die

ebenso große Kunstliebe und Gefälligkeit dieser Künstlerin durch nicht endenwollenden Applaus. Frau Bettelheimfand an Frau ( Wilt Eurydice) und Fräulein ( Dillner Amor) die lobenswertheste Unterstützung. Das Ensemble klappte so vorzüglich, wie man es unter Herbeck's Direction gewohnt ist.

Das zweite Concert im Neuen Opernhause (am Montag Abend) wurde mit dem Mauren-Chor und einer von Fräulein Dillner sehr beifällig gesungene Arie aus ungedruckter Oper „Schubert Fierabras“ eröffnet. Beide Nummern wirken auch im Concert durch ihre blühende Schönheit, während die dritte Nummer aus „Fierabras“, ein großes Finale, unbedingt der Scene bedarf, um effectvoll, ja auch nur verständlich zu werden. Herr Scaria hatte mit der Rache-Arie des Mafferuaus dem „Unterbrochenen“ keine gute Wahl getroffen; es klingt fast komisch, Opferfest daß man dergleichen einst als Muster dramatischer Musik verehrt hat. Herr A. entzückte das Publicum Wilhelmj durch den unvergleichlichen Vortrag des Paganini'schen Concertstückes in D-dur, der Arie von S. Bach und einer Romanze eigener Composition. Wir können es nicht genug beklagen, daß dieser Künstler in dem gegenwärtigen Tumult von Concerten kein Orchester für sein zweites, bereits angekündigtes Concert auftreiben konnte. Hoffentlich wird er trotzdem keinen stummen Abschied von Wien nehmen. Zwei Orchester-Productionen: die Reformations-Symphonie von Mendelssohn und Schubert's H-moll-Marschin Liszt's Instrumentirung, wurden unter Herbeck's Leitung mit bewunderungswürdiger Feinheit und Präcision gespielt. Man sah lauter vergnügte Gesichter, daß Herbeck nach Jahren wieder einmal als Symphonien-Dirigent den Tactstab schwinge. Wer dachte dabei nicht dankbar an die schöne Zeit der Herbeck'schen Concerte? Hoffen wir, daß der vielbeschäftigte und vielgeplagte Hofopern-Director auch im künftigen Jahre hinreichende Lust und Kraft erübrigten werde, um uns wieder mit einem ebenso erfreulichen Ostergeschenke zu überraschen!