

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 105. Wien, Mittwoch den 14. December 1864.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 *Concerte.*

Ed. H. Als eines der gewichtigsten Verdienste Herrn betrachten wir seinen Einfluß auf das Repertoire *Herbeck's* des mehrstimmigen Männergesangs. Diese Gattung, siegreich durch die üppige, wenngleich monotone Schönheit des sinnlichen Klanges, ist ihrer Natur nach auf ein kleines Gebiet beschränkt, ein Gebiet überdies, das nicht auf der Hochebene der Kunst, sondern am Abhang derselben sich ausdehnt, wo die lustigen Brüder wohnen. So lange der Männergesang irgendwo im Glanz der Neuheit auftritt, übt er — ganz abgesehen von seiner geselligen Anziehungskraft — auch auf das eigentliche Concert-Publicum einen eigenthümlichen Zauber. Man glaubt, sich an dem reinen, scharfen Zusammenklang frischer Männerstimmen nie satt hören zu können, und gibt sich mit der Dutzendwaare von Liebes-, Trink-, Vaterlands- und Scherzliedern gern zufrieden. So war es in Wien in den Vierziger-Jahren und darüber hinaus. Später machte sich allmählig das Enge und Dürftige dieses Genres doch fühlbarer, als man anfangs glauben mochte, und selbst die virtuoseste Ausführung will nicht mehr recht über die Spärlichkeit des geistigen Gehalts hinweghelfen. Nach einer Periode allgemeiner Schwärmerei tritt diese Ernüchterung allenthalben zu Tage, und der Rückschlag trifft mitunter so weit, daß strengere Kunstrichter es an der Zeit halten, den vierstimmigen Männergesang aus den Concertsälen allmählig wieder in den Burgfrieden der Geselligkeit und des Vereinswesens zurückzuweisen. In solcher Zeit vermag nur Eines die günstige Position des Männergesangs im öffentlichen Concertleben zu retten: die Bereicherung und Veredlung seines Programms. Wer die bescheidene Literatur dieses Kunstzweiges kennt, wird einräumen, daß ein solches Begehren leichter gestellt als erfüllt ist. In dieser Beziehung nun hat, als Chormeister des *Herbeck's* Wiener Männergesangs-Vereins, mehr geleistet, als irgendwo zu irgend einer Zeit geleistet worden ist. Vor seinem Eintritt waren Productionen des Vereins mit vollem Orchester eine seltene Ausnahme und *Mendelssohn's* Oedipus- und Antigone-Musik so ziemlich das Einzige, womit der Verein eine höhere Kunstregion betrat. hat die großen Orchester-Concerte *Herbeck's* zur Regel gemacht, und im Auffinden interessanter Novitäten und Antiquitäten ist ihm der Faden noch nicht ausgegangen. In diesen großen Productionen begnügt sich Herbeck nicht den Wohlklang seines Männerchors als souveränen Zweck zu betrachten, der die trivialsten Bänkelweisen heiligt — er verwendet ihn als künstlerisches Mittel zur Darstellung von Werken, die ihre Bedeutung in sich selbst tragen und durch andere Kräfte nicht auszuführen wären.

Eines dieser Concertprogramme, welche den Wiener Männergesangs-Verein über jeden Vergleich mit ähnlichen Instituten hin ausheben, lockte auch am vorigen Sonn-

tag eine beträchtliche Menschenmenge in den Redoutensaal. Mit Ausnahme von „Schubert's Nachtigall“ waren alle vorgeführten Stücke *Novitäten*, und drei davon umfangreiche Compositionen mit ganzem Orchester, von, *Schumann* und *Berlioz*. Daß keine davon ein Meisterwerk und im Stande *Wagner* war, die Hörer wahrhaft zu begeistern, müssen wir hinterher einräumen, immerhin bleiben es Werke, welche durch ihre Eigenart, wie durch den Ruhm ihrer Verfasser, der Vorführung würdig erschienen und jeden Musikfreund lebhaft interessiren mußten. Man begann mit R. „Schumann's Glück von“ (op. 143, componirt in Edenhall Düsseldorf 1853). Die Uhland'sche Ballade ist für die Zwecke des Componisten von Dr. mit großer Discretion dramatisirt, so *Hasenclever* daß das Originalgedicht beinahe nur „mit vertheilten Rollen“ gelesen wird. Mit dem Chor der Gäste wechseln *Soli* des übermüthigen *Laros* (Herr) und seines greisen *Olschbauer* *Schenken* (Herr); nach der Katastrophe betritt der *Pantzer* Anführer der stürmenden Feinde (Herr) und der *Fürchtgott* Chor der letzteren die Scene. Die Composition vermochte uns nicht zu erwärmen; in ihrem eigenthümlich unlebendigen, theils gequälten, theils nüchtern declamatorischen Charakter trägt sie vollständig die Kennzeichen des Schumann'schen Nachsommers. Hätte der Meister die von ihm eingeführte Specialität der „Chorballaden“ mit der vollen poetischen Wärme und Erfindungskraft seiner früheren Jahre erfüllen können, das neue Genre hätte sich — weniger aus ästhetischen als aus praktischen Gründen — wahrscheinlich bewährt und erhalten. Wirk samer und fließender behandelt als der gleichzeitig erschienene „Königssohn“, steht das „Glück von Edenhall“ doch schon bedeutend unter der Musik zu „Page und Königstochter“, welche wenigstens in den märchenhaften Partien noch wunderbare Töne anschlägt. Was dem „Glück von Edenhall“ nicht abzusprechen ist, sind die Vorzüge der Form, der Declamation, des stets würdigen und gebildeten Ausdrucks — sie sind mehrmals ausreichend, um die Aufführung des Werkes zu rechtfertigen, weniger als ausreichend, um demselben zu durchgreifender Wirkung zu verhelfen.

Effectvoller und lebendiger, bei allerdings weit größerem Raffinement, ist der Studenten- und Soldatenchor aus' dramatischer Legende: „*Berlioz* La damnation de Faust.“ Der Componist hat hier Goethe's „Faust“ in ähnlicher Weise wie Shakespeare's „Romeo und Julie“ für sein eigenthümliches, halbdramatisches, musikalisch-malendes Talent ausgebeutet. Die Scene, die uns der Männergesang-Verein vorführte, bildet das Finale der zweiten Abtheilung. Faust und Mephisto umschleichen nächtlicherweile Gretchen's Haus. Sie hören lustigen Chorgesang von weitem. „Des étudiants voici la joyeuse cohorte, Qui va passer devant sa porte,“ also der Gounod'sche „Siebel“ en masse. Zuvor erscheinen Soldaten und singen in populärer, hübsch rhythmisirter Melodie den Goethe'schen Chor: „Burgen mit hohen Mauern und Zinnen“; der Gesang geht aus B-dur, 6/8-Tact, ein lustiger Terzenlauf der Clarinetten steigt jauchzend zwischen je zwei Versenauf. Nun rücken von der andern Seite die Studenten heran, ein lateinisches Burschenlied (D-moll, 2/4-Tact) in ungeschlachtetem Unisono singend, wozu die Violinen mit pizzikirten Terzen accompagniren. Die beiden Chöre ertönen schließlich *zusammen*, ein Witz, der mehr Schweiß gekostet hat, als sich lohnte. Ob wol beide Parteien durch das Orchester möglichst auseinander gehalten sind (die Holzbläser gehen mit den Soldaten, das Blech mit den Studenten, die Violinen pizzikiren neutral zwischen beiden), so ist der Totaleindruck doch wirr und überladen. Der Studentenchor verliert mit dem D-moll Charakter vollständig seine Physiognomie, kurz, jedes der beiden Chorlieder war für sich allein weit hübscher. Das kleine, äußerst stimmungsvolle Orchester-Ritornell, das die Scene eingeleitet, schließt sie wieder und läßt das Ganze leise wie im Abendduft verschwimmen.

Die dritte große Nummer war *Richard Wagner's* „Liebesmahl der Apostel.“ Diese „biblische Scene für Männerchor und Orchester“ — lange vor dem „Tannhäuser“ componirt und vor mehr als zwanzig Jahren im Druck erschienen — ist wenig bekannt und vom Componisten selbst nicht als vollwichtig anerkannt. Die ganze um-

fangreiche Composition ward offenbar einem einzigen Orchester-Effecte zuliebe entworfen und ausgeführt, der allerdings exquisitester Art ist. Gute zwei Drittheile des Werkes füllt nämlich bloßer Männerchor; ohne alle Begleitung: die Jünger und Apostel sind nach Christi Tod in andächtiger Heimlichkeit versammelt, Furcht und Zagen erfüllt ihr Herz. Plötzlich horchen sie auf: „Welch Brausen erfüllt die Luft? Du heiliger Geist, dich fühlen wir das Haupt umwehen!“ Hier erst fällt das Orchester ein, ein überraschen der Effect, der mit größter technischer Meisterschaft in Scene gesetzt ist. Geigen, Bratschen und Celli, vierfach getheilt, begannen leise ein zauberhaftes Schwirren, über welchem gehaltene Accorde der Flöten und Clarinetten und Fagotte wie schwacher Lichtschimmer glänzen; das Schwirren wächst immer brausender an, das Licht wird immer intensiver, zwei Pauken wirbeln leise, beide auf C, zwei andere schlagen in Viertelnoten, dann heftiger in Achteln dazu; nun fallen im Fortissimo auch vier Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, eine Tuba und ein Serpentschmetternd ein, Chor und Orchester entladen sich in mächtigen Donnerschlägen. Es versteht sich, daß ein solcher Effect, nachdem das Ohr eine Stunde in trockenem Vocalsatz geschmachtet, so sicher ist, wie bares Geld. Er ist an dieser Stelle auch ästhetisch berechtigt. Und dennoch gewannen wir von dem Ganzen keinen tieferen Eindruck, keine Erregung, die über die rein sinnliche dieses effectvollen Contrastes hinaus reichte. Der lange rein vocale Theil bereitet dem Componisten allerdings den Boden für jene Wirkung, aber er verräth auch dessen ganze Blöße im polyphonen Satz, seine ganze Unfähigkeit, den Ausdruck religiöser Würde und Einfachheit festzuhalten. Der Gesang der Apostel (zwölf Bassisten) ist declamatorisch, trockener, meist unisoner Sprechgesang, musikalische St. Nicolo-Mummerei; was die Jünger (erst allein, dann mit den Aposteln) vortragen, klingt so unbiblisch modern, so sentimental weltlich, daß wir nicht das erste Pfingstfest, sondern einen Apostelgesang-Verein „Biedersinn“ vor uns zu haben glauben. Diese schmachtenden Septimen- und Nonen-Accorde, diese Vorhalte und Modulationen führen uns weit weg von den ehrwürdigen Ambosstätten des Christenthums, sie führen uns direct nach Wagner's romantischer Wartburg, vor welcher der Baritonist Wolfram von Eschenbach seine liebeswunde Seele aussingt. Die Ausführung des überaus schwierigen Werkes war eine Feuerprobe für den Chor, und er bestand sie redlich. Nur wären die Sänger, welche die „Stimmen von Oben“ repräsentiren, besser auf die Estrade postirt gewesen, unten konnten sie eine „himmlische“ Wirkung unmöglich erzielen.

Zwei neue Vocalchöre von und *Herbeck* fanden *Escher* reichlichen Beifall; sie sind nicht von hervorstechender Originalität, schmiegen sich aber correct und wohlklingend an die Dichtung. „*Schubert's* Nachtigall“ (Chor mit Clavierbegleitung) wurde stürmisch zur Wiederholung begehrt, eine Ehrenbezeugung, die wir für unsern Theil mehr der Ausführung als der Composition zollen. So lange diese im 4/4-Tact geht, schmeichelt sie, ohne tieferen Eindruck, wenigstens durch melodiose Anmuth; mit dem trivialen 3/4-Tact der Schlußstrophe und deren unbegreiflichem Walzer-Accompagnement sind wir aber geradezu ins Wirthshaus versetzt. Bei keinem Tonmeister der Neuzeit muß man so vorsichtig in der Unterscheidung des Einzelnen sein wie bei, denn kein Zweiter hat wie er im Voll *Schubert*-gefühl seiner Kraft und seines Reichthums so flüchtig und ungleich producirt. Diese strotzende Gesundheit und fröhliche Naivität locken ihn oft bedenklich an die Grenze des Trivialen, wie wir das namentlich in seinen Finalsätzen wahrnehmen können. Jene Götzendiener, welche auf den glorreichen Namen hin alles *Schubert'sche* gleichmäßig preisen und bewundern, verfallen nur zu leicht in die schon von Shakespeare getadelte Thorheit „to make the service greater than the God.“

Ein größeres und bedeutenderes Werk von, *Schubert's* Octett in B-dur (op. 166), fesselte wenige Tage vorher in dritter Soirée die Aufmerksamkeit der *Hellmesberger's* Hörer. Auch diese Composition zeigt den echt *Schubert'schen* Zwiespalt zwischen köstlicher Melodienfülle und allzu bequemer, lockerer Durcharbeitung. Das Octett,

sechssätzlich, nach Art der älteren Serenaden, ist bereits im Jahre 1862 bei Hellmes gespielt worden, doch mit Hinweglassung des vierten berger und fünften Satzes. Der vierte Satz bildet ein Andante mit sieben Variationen, etwas zopfig und umständlich; den fünften ein graziös tändelnder Menuet mit einem allerliebsten kleinen Clarinettemotiv, das in der Coda gar reizend verklingt. Es war sehr löblich von Herrn, uns mit dem *Hellmesberger* ganzen Werk bekannt zu machen, wenn wir auch nicht leugnen können, daß es in dieser Vollständigkeit etwas ermüdend wirkt. — Ein Clavierconcert von Seb. (vom Streichquartett *Bach* und zwei Flöten begleitet) wurde von Herrn Jos. *Weidner* vortrefflich gespielt. Erwähnen wir aus den Productionen der letzten Woche noch der beifällig aufgenommenen Concerte des ungarischen Pianisten A. und der jugendlichen Schwe *Sipos*stern, so bleibt uns nur noch ein Wort über das letzte *Tietz Philharmonische Concert* zu sagen. Es wurde mit einer neuen Orchestersuite vom Capellmeister *Heinrich* *er Esser* eröffnet. Das Werk zählt nicht zu jenen Offenbarungen, die durch Kühnheit und Originalität der Ideen überraschen und der Geschichte der Musik einen Ruck nach vorwärts geben. Aber formschön und klar, durchleuchtet von freundlicher Anmuth und männlich erfahrenem Geist, ausgeführt mit allen Mitteln einer vollendeten Orchestertechnik, tritt dies Werk vor den Hörer und erobert dessen Beifall. Die Lebhaftigkeit des letzteren wird Herrn Esser bewiesen haben, nicht bloß wie sehr seine „Suite“ ansprach, sondern auch welch' aufrichtiger Hochschätzung er selbst sich in jeder Hinsicht in der Wiener Musikwelt zu erfreuen hat.

Herr spielte das *Laub'sche Beethoven* Violinconcert mit großem Ton und glänzender Bravour. Den eingelegten Cadenzen konnten wir keinen Geschmack abgewinnen; Herr Laub stellte darin dem mehrstimmigen Spiel Aufgaben, die nicht ohne empfindliche Beeinträchtigung der Schönheit und Reinheit des Tons gelöst werden konnten. Den Schluß machte, dem römischen Spruche „a Jovi principium“ entgegen — Mo's „zart,“ welche, unter *Jupiter-Symphonie Dessoff's* Leitung trefflich ausgeführt, die Zuhörer in befriedigendster Stimmung entließ.