

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6268. Wien, Dienstag, den 7. Februar 1882.

Eduard Hanslick, Musik. (Gluck's „Orpheus“ im Hofoperntheater. — Concerte.).

1 Musik.

Ed. H. Gluck's italienische Oper „Orfeo ed Eurydice“ würde zum erstenmale im Wiener Hofburgtheater am 5. October 1762 mit großem Beifalle aufgeführt und — wie unser würdiger Gluck-Biograph Anton Schmid versichert — „unzähligemale wiederholt“. Die unzähligen Male müssen sich doch wol zählen lassen, da sich unsere vielberufenen „ältesten Leute“, und wären es selbst hundertjährige, einer „Orpheus“-Vorstellung durchaus nicht erinnern können. In der Musikgeschichte geht die Hyperbel von den „unzähligen Wiederholungen“ meist Hand in Hand mit jener von der „ewigen Jugend“ irgend einer Oper. Wir selbst kennen Gluck's „Or“, diesen stolzen Markstein in der Geschichte der dra pheusmatischen Musik, nur aus einer Concert-Aufführung vom Jahre 1873. So meisterhaft damals das *Herbeck* Werk dirigitte, so vortrefflich Caroline den *Bettelheim* Orpheus sang — das beste Concert-Arrangement kann von dieser Composition, deren Wirkung untrennbar an dem dra matischen Vorgange hängt, keine richtige Vorstellung geben. Wir nennen es eine dankenswerthe, rühmliche That von Di rector, den „*Jahn* Orpheus“ als Novität für alle leben den Wiener jetzt auf die Bühne gebracht zu haben. Damit tilgte das Operntheater endlich eine uralte Ehrenschild, nicht sowol gegen Gluck — der darüber glücklich „hinaus“ ist, ob wir hier unten nicht zahlen oder auch ganz ausbleiben von der Musikbörse — als gegen uns Wiener selbst, die wir den „Orpheus“ so lange nur vom Hörensagen kannten. Die Schuld selbst konnte auch in einem Jahrhunderte nicht verjähren, aber ersitzen ließ sich für uns die Schmach, hinter Paris, London, Berlin, Dresden und selbst kleineren Städten zurückgeblieben zu sein, welche den Gluck'schen „Orpheus“ fleißig aufführten. Konnte man hier wirklich vergessen, daß Wien die Geburts stätte der Oper „Orpheus“ ist, die Wiege von Gluck's Ruhm und die Ruhestatt seiner Asche? Die gegenwärtige Hof opern-Direction hat, zu ihrer Ehre sei's gesagt, mit „Orpheus“ nur künstlerische, nicht geschäftliche Absichten; weiß sie doch recht gut, daß heute, hundert Jahre nach Mozart, dessen Vorgänger nicht mehr die „unzähligen Wiederholungen“ von 1762 erleben werde.

Um Gluck's „Orpheus“ voll zu würdigen und zu ge nießen, muß man allerdings alle modernen Opernbegriffe zu Hause lassen und sich in eine Epoche zurückversetzen, wo noch kein „Don Juan“ — diese Bibel unserer dramatischen Musik — existirt hat. Schon die Handlung ist von un glaublicher Einfachheit. „Iphigenia in Tauris“ ist ein ver wickeltes Intriguenstück dagegen. Es treten nur drei Per sonen auf: Orpheus, Eurydice und Eros, die beiden Letzteren fast Nebenrollen. Jeder der drei Acte enthält eigentlich nur Eine Situation. Im ersten Acte trauert Orpheus am Grabe seiner Gattin und beschwört die Götter, sie ihm wie der zurückzugeben; Eros, der Gott der Lie-

be, gestattet ihm, die Dahingeschiedene aus dem Elysium zurückzuholen. Der zweite Act führt uns in die Unterwelt; Orpheus rührt durch seinen Gesang die Furien und Larven, welche, erst widerstrebend, ihm endlich den Eingang gestatten ins Elysium, wo er seine Eurydice findet und von dannen führt. Den dritten Act füllen Eurydice's flehentliche Bitten, Orpheus möchte sie doch anblicken, was er, der erhaltenen Warnung gemäß, erst standhaft verweigert, endlich aber doch thut. Eurydice sinkt im selben Momente todt nieder; allein Eros — hier ändert der Librettist den tragischen Ausgang der Mythe — erweckt sie wieder zum Leben, und die Gatten liegen sich beglückt in den Armen. Zu Gluck's Zeit gestattete die Bühnen-Convenienz keinen tragischen Ausgang einer Oper. Der alte, der eine *Naumann* dänische Oper „Orpheus“ componirt hatte, half sich noch einfacher: sein Orpheus sieht sich wirklich *nicht* um und bringt so Eurydice mit heiler Haut und zu glücklichem Leben an die Oberwelt.

Von Gluck's Opern befinden sich drei auf dem Reper toire des Hofopertheaters: „Iphigenie in Aulis“, „Iphi“ und „genie in Tauris Armida“. Gegen den früher componirten „Orfeo“ stehen sie trotz der unverkennbar gleichen Herkunft doch in einem gewissen Gegensatze. Die Composition des „Orfeo“ bezeichnet nämlich in der Entwicklung einen Punkt von eigenthümlicher, geradezu einziger *Gluck's* Constellation. Das Ideal einer echt dramatischen Musik im Gegensatze zur tändelnden Sinnlichkeit der damaligen Oper war in Gluck's Feuergeist schon lichthell aufgegangen. Die Ueberzeugung von einem wirklichen Drama in Tönen, wahr durch das treue Anschmiegen der Musik, rührend durch den einfachen Gesang, packend durch die thatkräftig eingreifenden Chöre — diese Ueberzeugung war es bereits, welche Gluck durch seine Composition des „Orpheus“ zum erstenmale ver wirklichen, der Welt offenbaren wollte. Dennoch stand er noch mit einem Fuße in den Traditionen des alten italienischen Gesanges. Der stolze Fehdehandschuh, die Vorrede nisch zur „Alceste“, war noch nicht hingeschleudert, so unsern Ritter späterhin zwang, im Kampfe gegen Italien und dessen Melodienreiz unerbittlich zu sein. Gluck durfte im „Orpheus“ der dramatischen Wahrheit huldigen, ohne sich deßhalb den Zauber einer schönen Sinnlichkeit asketisch zu versagen. Trat die Gewalt des dramatischen Moments, repräsentirt in dem Chore 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, ja üppiger Fluß der tanischen Melodie, wie in den Arien des „Orpheus“, findet sich in Gluck's späteren Opern kaum wieder. Die Anhänger der italienischen Musik, welche in Paris gegen Gluck Opposition machten, nahmen darum auch gegen seinen „Orfeo“ eine exceptionelle Stellung. Entweder ließen sie gerade und nur diese Oper unangefochten, weil sie dieselbe für „italienische Musik“ erklärten, oder sie gingen noch weiter und meinten, Gluck müsse die Melodien des Orpheus — gestohlen haben. Man kennt die Wendung, welche Gluck's Styl später unter dem Einflusse des französischen Geschmackes nahm: unerbittliche Strenge des dramatischen Ausdrucks und höchste declamatorische Ausfeilung hieß fortan sein Princip. Durch homogene Einflüsse der französischen Tragödie gehoben, hat Gluck in der „Iphigenie“ und „Armida“ dieses Ziel auch vollständiger erreicht, als irgend ein Anderer, ja als er selbst im „Orfeo“.

Musikalisch ist der erste Act eigentlich nur Trauer gesang. Das Vorherrschende sehr langsamer Tempi, feierlich schleppender Rhythmen und düsterer Mollharmonien bedingt nothwendig einige Monotonie; trotzdem wird diese nirgends lästig, in so reiner Höhe hält sich diese rührende Todtenfeier. Zu den edelsten Gesängen gehört die erste Arie des Orpheus — eigentlich ein Strophenlied, dessen drei Strophen durch ungewein ausdrucksvolle Recitative getrennt sind. Hinter der Scene aufgestellte Instrumente antworten als Echo dem trostlosen Orpheus — ein überaus zart ausgeführter poetischer Effect. Seltsam, daß das einzige Musikstück, welches in diesem Acte endlich die Trauergesänge unterbricht, uns nicht behagen will: die herzlich unbedeutende Arie des Eros. Dankbar heben wir hervor, daß Director die *Jahn* Bravour-

Arie des Orpheus, mit der überall der erste Act schließt, weggestrichen hat. Diese schnörkelhafte Arie ist gar nicht von Gluck, sondern von einem verschollenen Italiener, Namens, aus dessen Oper „*Bertoni Tancred*“ der eitle Orpheussänger sie in *Le Gros Paris* eingelegt hatte, von wo sie sich in Gluck's Partitur einschlich. Der erste Act schließt hier viel würdiger und dramatischer mit dem Recitativ des zum Hades eilenden Orpheus. Unvergleichlich wirkt der Anfang des zweiten Actes: das Erscheinen des Orpheus in schaurigen Höhlen der Furien und Larven, die seiner rührenden Klage ihr schrecklich erdröhnendes „Nein!“ entgegenschleudern. Wie dieser von Harfen-Accorden getragene Gesang des Orpheus melodisch das Schönste, so ist der Chor der Höllengeister dramatisch das Großartigste in dieser Oper. Als ein licht verklärtes Gegenstück zu den Schrecken des Orcus erglänzen unmittelbar danach die „Gefilde der Seligen“ vor unseren Augen. Daß uns die Chöre und Tanzmelodien dieser Seligen heute übertrieben zahm vorkommen — wer möchte es leugnen? Aber die richtige ewige Seligkeit denken wir uns ja Alle ein bischen langweilig. Der dritte Act fällt leider stark ab nachden Schönheiten der beiden ersten. Das ungebührliche Aus dehnen der einen und einzigen Situation — Orpheus will Eurydice trotz ihres Flehens nicht anblicken — rächt sich durch Ermüdung der Zuhörer, denen überdies die rein melodische Erfindung Gluck's hier nicht hinlänglichen Ersatz bietet.

Um die würdige Aufführung des „Orpheus“ hat sich in erster Linie Herr Director verdient gemacht, indem *Jahn* er die Oper nicht nur dem Buchstaben getreu, sondern durchaus im Geiste Gluck's wiedergab. Er sah sich vortrefflich unterstützt von dem Ober-Regisseur Herrn, *Tetzlaff* der uns durch eine wahrhaft poetische Scenirung der Oper überraschte und namentlich mit der Höllenscene ein uns un vergeßliches Bild schuf. Von den singenden Personen erscheint Orpheus als unumschränkter Beherrscher der ganzen Oper, die man fast eine große Monodie nennen könnte. Die Rolle gehört zu den größten in der Opernliteratur, denn Orpheus kommt buchstäblich den ganzen Abend nicht von der Bühne; sie gehört auch zu den schwierigsten, indem Orpheus die ganze Scala der Gemüthsbewegungen, von sanfter Trauer bis zur Verzweiflung, von zaghaftem Hoffen bis zum höchsten Entzücken, wechselvoll zu durchmessen hat. Fräulein R. *Papier* hat diese für eine Anfängerin höchst schwierige Aufgabe mit überraschendem Erfolge bewältigt und einen Beifall hervorgerufen, wie man ihn aus allen Räumen des Opernhauses nur selten so voll und herzlich erschallen hört. Musikalisch ließ Fräulein Papier wenig zu wünschen. Klar und deutlich declamirte sie die Recitative, die Arien sang sie mit edlem, prunklosem Ernste und jenem keuschen Ausdrücke, der täglich seltener und uns darum täglich werthvoller wird. Die Persönlichkeit der jungen Sängerin eignet sich ebenso vortrefflich für den Orpheus, wie der volle sammtweiche Klang ihrer Stimme. Organ und Vortrag wirkten am schönsten, wo sie am ruhigsten blieben: in den Trauergesängen des ersten Actes und in den Gefilden der Seligen. Hingegen litt die berühmte Arie: „*Che farò senza Eurydice!*“ — rein musikalisch — unter der anhaltend starken Toneröffnung. Allerdings ist es eine schwere Aufgabe, die höchste Energie der Verzweiflung in eine Melodie zu legen, die in den süßesten Intervallen des hellen C-dur, mehrfreud- als leidvoll, in raschem Flusse dahinzieht. Das Spiel Fräulein Papier's, an sich ganz sinn- und zweckgemäß, trägt stellenweise noch die Spuren der Schule, des Angelernten. Man wird in Einem Jahre weder ein großer Sänger, noch ein vollendeter Schauspieler, am wenigsten beides zusammen. Genug, daß Fräulein Papier seit ihrem ersten Debüt als Amneris weit größere Fortschritte gemacht hat, als man damals hoffen durfte. Ihr Orpheus erhebt sich als bedeutungsvoller Meilenstein auf ihrer Laufbahn; die Achtung und Sympathie des Publicums folgen ihr auf dem weiteren Wege. Die beiden anderen Rollen, Amor und Eurydice, sind fast nur ein reliefartiger Schmuck des Ganzen. Die schöne Eurydice Frau und der schmucke *Kupfer* Amor Fräulein trachteten mit gewissenhaftem Eifer, des ihnen *Braga* fernliegenden Gluck'schen Gesangstyps Herr zu werden. Ein zehne Bedenken gegen die Aufführung könnte ich wol vorbringen,

sogar respectvolle Einwendungen gegen Gluck selbst, für den ich eine leidenschaftliche blinde Liebe weder empfinde noch heuchle. Allein es widerstrebt mir, an der jüngsten künstlerischen Leistung des Hofopertheaters zu mäkeln. Die Wiederaufnahme einer Gluck'schen Oper ist heute an sich schon eine muthige, dankenswerthe That, welche die liebevollste Unterstützung der Kritik verdient. Ganz junge und sehr alte Componisten darf man nicht entmuthigen.

Ueber die *Concerte* der verflossenen Woche müssen wir uns kurz fassen, was sie selber freilich nicht gethan haben. Mit vielem Beifalle concertirten zwei hier bereits bekannte italienische Gäste: der Liedersänger *Felice* und *Mancio* die Flötistin *Marietta*. Ihnen folgten zwei *Bianchini* einheimische junge Pianisten, unserem Publicum gleichfalls schon vorthellhaft bekannt: *Benno* und *Schönberger Ernst*. Letzterer, von einer erfolgreichen *Löwenberg* großen Kunstreise zurückgekehrt, zeigte seine bedeutende Bravour neuerdings fortgeschritten, namentlich in seiner geradezu erstaunlichen Octaventechnik. Eine junge Sängerin, Fräulein Fanny, machte in einem dieser *Concerte* ein recht *Ernst* glückliches Debüt. — Besonderes Interesse erregte Herr *Hanns* mit seinem „Vortrag v. *Bülowscher* Clavier- *Brahms* Compositionen“. Der berühmte Pianist, der bekanntlich seine jüngsten Lorbeern zur Abwechslung als reisender Orchester- Dirigent gesammelt hat, spielte am Freitag Abends nicht weniger als sechzehn — mitunter sehr umfangreiche — Clavierstücke von flott hinter einander. Für ernsthafte *Brahms* Zuhörer, denen Musik nicht bloß Sache des Amusements, sondern des Studiums ist, haben solche monographische *Concerte*, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, einen unzweifelhaften Werth. Wir wollen ja, wie in der Literatur, so auch in der Musik, nicht in bloßen Anthologien stecken bleiben, sondern zur Totalität eines Autors vordringen, den ganzen Mann kennen lernen. Läßt sich dieser auch nicht in Einer *Soirée* erschöpfen, so trägt doch schon eine ansehnliche Reihe nacheinander gehörter Compositionen desselben unge mein zu seiner Erkenntniß bei, vollends wenn die Auswahl auf weniger bekannte Werke gerichtet ward. So hat uns *Bülow* kürzlich die fünf letzten Sonaten von *Beethoven* an Einem Abend gespielt, und an einem folgenden lauter selten gehörte Original-Compositionen von. Wir sind *Liszt* damals nach dem *Beethoven-Collegium* ermüdet, aber herzlich dankbar von *Bülow* geschieden, nach der *Liszt-Predigt* noch weit ermüdet und weniger dankbar. Die Gerechtigkeit fordert uns das Bekenntniß ab, daß auch der *Brahms-Abend* ein recht anstrengendes Vergnügen war. Freilich mußte es selbst kühlere *Brahms-Freunde*, als wir es sind, mächtig anlocken, eine Reihe seiner jugendlichen Sturm- und Drangstücke zu hören, die öffentlich sehr selten gespielt und für Unsereinen kaum spielbar sind. Allein wenn wir *Brahms'* große Fis-moll-Sonate, dann seine Balladen, hierauf sein (gar nicht scherzhaftes) Es-moll-Scherzo und dergleichen nacheinander mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt haben, so sehnen wir uns aus dieser düsteren Tonwildniß nach einem bischen Sonnenschein und Blumenduft und freundlichen Menschenstimmen. Das sind aber seltene und sehr flüchtige Gäste in *Brahms'* Claviermusik, insbesondere der früheren. Mit Einem Worte, ein ausschließlicher *Brahms-Clavier-Abend* bietet zu stark gewürzte, schwerverdauliche Kost. Ja, wenn man die Clavierstücke mit Trios, Quartetten und Gesängen abwechseln ließe — da getrauten wir uns leicht, drei genußreiche *Brahms-Abende* für Einen zusammenzustellen. Eigenthümlich und geistvoll, ohne Frage, bewegen sich die früheren Clavierstücke von *Brahms* doch vorherrschend in wilden, desperaten Stimmungen, in giftigen Dissonanzen, peinigenden Vorhalten und räthselhaften Rhythmen. Sie stechen, wo wir sie an fassen; wir freuen uns dabei hauptsächlich an dem Gedanken, daß aus so stacheliger bitterer Schale sich schließlich der süße Kern des B-dur-Sextetts, des G-moll-Trios u. s. w. gelöst hat. Die Haltung des Publicums blieb bewunderungswürdig den ganzen Abend hindurch, doch zeigte dasselbe bei verschiedenen Stücken eine merkwürdig verschiedene Physiognomie. Wie auffallend verwandelte sich das bloß verstandes gemäße und respectvolle Interesse in lebhaftes Freu-

de, wenn ein helles, anmuthiges Bildchen, wie das H-moll-Capriccio aus Op. 76, die Nebel sonnig durchbrach! Das war uns in erfreulichster Weise belehrend — wohlge-merkt: „uns“, denn einem fertigen Meister wie Brahms, der nur schreibt, was und wie sein Inneres ihm dictirt, haben wir keine Belehrungen anzu bieten. Statt der Fis-moll-Sonate Op. 2 hätten wir weit lieber die in G-moll Op. 5 gehört, die uns, schon allein durch ihr seelenvolles Andante, hoch über der ersten steht. Für Bülow's Geschmack scheint jedoch das stärkere Gewürz den Ausschlag zu geben. Aus Brahms' späterer Zeit spielte Bülow die geistvollen und tiefsinnigen, nur durch ihre Länge abspannen-den vierundzwanzig Variationen über ein Händel' und die sches Thema Variationen über ein ungarisches; von den neuesten Sachen die acht Thema Clavierstücke Op. 76 und die beiden Rhapsodien Op. 79, deren zweite in G-moll zu den genialsten Cha-rakterstücken zählt. Der Componist selbst nimmt sie weit langsamer als Bülow, der dieses und manches andere Tempo ohne Frage übereilte, überhaupt an dem Abende nicht so rein und durchsichtig spielte, wie im vorigen Winter. Bei Künstlern von so ex-ceptioneller Begabung und Reizbarkeit tritt zeitweilig eine nur zu begreifliche ner-vöse Abspannung ein. Sie wird sich hoffentlich gelegt haben bis zu Bülow's zweitem Concert abend (Mittwoch), dem wir mit lebhafter Erwartung ent gegensehen.