

Nr. 4167. Wien, Sonntag, den 2. April 1876

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

2. April 1876

1 Musik.

Ed. H. Es war nach dem ersten Act von Gounod's „Romeo und Julia“, daß ein Herr neben mir seinen Jubelhymnus für die Patti mit einer Mollcadenz über die hohen Eintrittspreise schloß; worauf ihm seine freundliche Nachbarin sehr hübsch erwiderte: „Mir scheint im Gegentheil kein Preis zu hochgegriffen für den Genuß, den ich heute der Patti verdanke — das kann eigentlich mit Geld gar nicht bezahlt werden.“ Ja wol ist das unbezahlbar und leider auch unbeschreibbar. Wer überhaupt die glückliche Empfänglichkeit für den Zauber vollendet schönen Gesangs nicht eingebüßt, der durfte und mußte über die Giuliettader Patti in gelindes Schwärmen gerathen. Unwillkürlich rühmte man diese Julia, noch ehe sie zu singen begann. Es findet sich gar so selten für diese Shakspeare'sche Gestalt, sei es im Drama oder der Oper, eine ganz entsprechende Persönlichkeit. Adelina Patti, die noch immer wie ein sechzehnjähriges Mädchen aussieht, ist mit ihrer zierlichen Figur, ihrem flammenden Auge, ihrer fast kindlichen Anmuth dafür wie geschaffen. Die naive Ballfreudigkeit, mit der sie in den Saal tritt, die rasch aufbrechende Liebe zu Romeo — man glaubt ihr das Alles ohneweiters. Wie oft vergißt die Kritik und vergessen die Künstlerinnen selbst die Wichtigkeit der äußeren Erscheinung für einen bestimmten Charakter! Dieselbe große Sängerin kann uns in einer Rolle entzücken, in der andern ungerührt lassen, lediglich weil ihr Aeüßeres mit der einen harmonirt, mit der andern nicht. Beispiele dafür bietet wol in Fülle die Erinnerung eines jeden Theaterfreundes. Die Juliader Patti hat fürs erste die Glaubwürdigkeit der Erscheinung für sich. Und nun ihr Gesang! Ihr Vortrag der Walzer-Arie ist für sich ein kleines Wunder: vollendete Gesangkunst, gepaart mit dem reinsten Geschmack und der lieblichsten Natürlichkeit. Die Patti singt das Stück, das fast alle Sängerinnen einen Ton tiefer transponiren müssen, in der Original-Tonart G-dur; die Leichtigkeit, mit der ihre helle Silberstimme die hohe Lage beherrscht, die immer wiederkehrenden A, H und C anschlägt, wirkt bezaubernd. Sie trug die Arie mit einer Lieblichkeit und Freude vor, daß es Morgen in der Seele der Zuhörer wurde. Immer streng im Tacte, gestaltet sie doch innerhalb desselben den Rhythmus mit individueller Freiheit, nichts wird geschleppt, noch gejagt und doch Alles bis in die leiseste Tonschwingung belebt. Mit wie feinem musikalischen Gefühl bringt sie gleich die dreimal wiederholten Vorschläge des Themas, nicht scharf und geschneilt, sondern als ruhig-bewegten Hauch — und später die chromatische Scala, nicht etwa als gesungenen Sturmwind, sondern mit unvergleichlicher Ruhe und Reinheit jede Tonstufe wie in Marmor meißelnd! Ein ebenbürtiges Seitenstück zu ihrem Schattenwalzer in „Dinorah“; hier wie dort die größte Bestimmtheit der Zeichnung und darüber der lieblichste Duft und Farbenschmelz ausgegossen. Von beiden Tanzmelodien weiß sie jeden trivialen Beischmack zu tilgen und erhebt zu reiner Schönheit, was sonst im besten Fall ein gelungenes Bravour-Kunststück bleibt. Die künstlerische Größe der Patti besteht aber, wie wir oft hervorgehoben, keineswegs

in ihrer Virtuosität, sondern ebenso sehr in ihrem eminent musikalischen, von Schönheit getragenen Vortrag der Cantilenen. Gleich die folgende Nummer Giulietta's bewies das aufs neue: ihr mit so keuscher Einfachheit vorgetragenes „Madrigal“ mit Romeo. Im zweiten Act der Oper stritten Gesang, Spiel und unübertreffliche Deutlichkeit der Aussprache um die Palme. Wie dieser zweite, so ist auch der vierte und der fünfte Act im Grunde Ein langes Liebesduett, und schon darum finden letztere eine weniger empfängliche Hörerschaft. Die sentimentale Monotonie der Composition, die gerade hier, wo sie nach dem höchsten Ausdrücke ringt, unter ihrer Aufgabe bleibt, dann das passive Spiel Romeo's, der in der Biedermannshaltung eines „Risler aîné“ vor seiner Julie saß — sie trugen beide Mitschuld an der geringeren Wirkung des Liebesduetts im vierten Acte. Desto bedeutender wuchs die Leistung Adelina Patti's am Schluß dieses Actes. Nach der neuen, von selbst für Gounod London und Petersburg getroffenen Einrichtung fällt bei den Italienern ein großer Theil des vierten Finales weg; der Schluß desselben wird hart an den Moment vorgeschoben, wo Julie den Schlaftrunk nimmt. Es treten jetzt, ohne daß ein Decorationswechsel stattfindet, die Hochzeitsgäste in Julie's Schlafgemach ein, die Orgel erklingt hinter der Scene, und nach Capulet's Ansprache sinkt Julie, von den Wirkungen des Giftes übermannt, todt nieder. Mit der Streichung des kurzen Einzugsmarsches und Ballets, dann des schönen Vocalchors „O Juliette!“ hat Gounod ein Opfer gebracht für den strammeren Zusammenhang der Handlung. Trotzdem bleibt dieser Gewinn nicht ohne Verlust, denn die Hochzeitsfeier bildete einen der wenigen glänzenden Sonnenblicke in der tristen Atmosphäre der Oper. Die Schlußscene spielte die Patti mit überraschenden dramatischen Details und mit dem vollen Ausdrücke des Grauens vor dem sie immer fester umklammernden Todesschlaf. So besäßen wir denn in dieser Giulietta einen neuen Stern in dem Künstlerdiadem der und in diesem Stern wieder den ersten Act als Patti einen ihrer strahlendsten Brillanten. Im Uebrigen gerieth die Vorstellung nur theilweise befriedigend., als Nicolini Romeo, besser disponirt als an dem letzten „Hugenotten“- Abend, scheint sich noch immer nicht ganz erholen zu können; in langsamen, getragenen Gesangsstellen — die ja den größten Theil dieser Rolle ausfüllen — wird sein Tremoliren gar zu empfindlich. Am besten gelang ihm die erste Begegnung mit Julie und das einzige heroische Aufflackern Romeo's im dritten Finale. Daß die Oper durch als Capoul Romeo und als Rokitansky Lorenz gewonnen hätte, haben wir bereits jüngst erwähnt. Die Herren, Padilla, Strozzi genügten, ohne sich besonders hervorzuthun. Jamet

Von Pauline hörten wir nach den „Lucca Hugenotten“, in welchen sie die Valentin mit echt künstlerischer Bereitwilligkeit im letzten Augenblicke übernahm, noch die „Afrika“. Alslerin Valentine erreichte sie nicht bloß das Höchste ihrer so hochentwickelten dramatischen Kunst, sondern an diesem Abend auch den Gipfelpunkt ihrer Inspiration. Wir haben sie nie zuvor mit solcher Hingebung, mit so mächtigem, heroischem Ausdruck singen gehört. Daß sie in dem Duett mit Marcelle die Kletterei vom hohen C herab unterließ, beklagen wir nicht; es wird Einem ohnehin immer angst und bang bei diesem geschmacklosen Wagstück. Ihr vierter Act war meisterhaft, imposant von Anfang bis zu Ende; wir würden nicht fertig mit dem Aufzählen glänzender Einzelheiten. Nur Ein neuer, geistreicher Zug von vielen sei erwähnt: während alle Darstellerinnen der Valentines sich bei dem Verschwörungs-Chor hinter einen Vorhang oder eine Thür flüchten und erst auf ihr nächstes Stichwort den Kopf herausstecken, bleibt die Lucca die ganze Scene hindurch anwesend, auf der Lauer hinter den Verschworenen, und belebt den Vorgang durch ein unvergleichliches stummes Spiel. Ihre glänzte in grandiosen Momenten, namentlich Selica des vierten Actes, verhielt sich aber im Ganzen zu ihrer Valen, wie — tina Meyerbeer's „Afrikanerin“ zu seinen „Hugenotten“. Die Selica ist aus lauter falschen Contrasten zusammengesetzt, wie ihr Gesang aus lauter unvermittelten Melodiebrocken. Kaum können wir es der Lucca verdenken, daß sie von dieser raffinirten, unwahren Figur sich nicht sehr begeistert

fühlt. So leidenschaftlich sie in einzelnen Scenen hervorbrach — wie in dem ergreifend gespielten Kerker-Finale — sie kehrte doch immer bald und für lange zu einer sehr ruhigen, überlegenen Haltung zurück, welche allerdings die „Königin“ hervorhob, aber mit dem heißen Blut der ungezähmt leidenschaftlichen Afrikanerindoch in Widerspruch stand. Auch die Erscheinung der Lucca, ihre behagliche Fülle und ihre großen blauen Augen stimmen nicht zu diesem wilden Naturkind Afrikas. Mit dem ganz neuen Reizmittel der braunen Haut und des unkleidsam phantastischen Costüms hat sich Meyerdoch verspeculirt. Von all den zahlreichen Sängerinnen, beer die wir in dieser Rolle gesehen, hat eine einzige charakteristisch und zugleich vorthelhaft ausgesehen und durch ihren nie ruhenden Feuerblick, ihre scharfgeschnittene Physiognomie und die jugendliche Raschheit ihrer Bewegungen diese exotische Figur glaubwürdig gemacht: Caroline. Bettelheim Die Afrikanerinder Luccawar ein Erfolg, ihre Valentine ein Triumph. kämpfte als Capoul Vasco de Gamagegen eine durch Ueberanstrengung leicht erklärliche Müdigkeit, obendrein gegen die Unsicherheit in einer so umfangreichen, von ihm zum erstenmal gesungenen Partie. Trotzdem bot seine Leistung viel des Guten; für den heldenmäßigen Theil der Rolle fand er Ton und Haltung über alles Erwarten, für die lyrischen Stellen im vierten Acte die volle Wärme und Zartheit der Empfindung., gewohnt, durch ele Padillagante Weichheit des Vortrags einzunehmen und mit halber Stimme ganz zu wirken, sang den grimmi-gen Nelusko. Ein harter Stand, zumal in Wien, wo gewaltiger Beck's Nejededen Rivalen verdunkelt. Der künstlerische Eifer,lusko welchen Padillaaufwendete, um die Rolle seinem widerstrebenden Naturell abzuzwingen, verdient alle Anerkennung. Auch fanden einige von ihm zart gesungene, gleichsam auf der Flöte vorgetragene Saha-rastürme reichlichen Beifall.

Im Vordergrund unseres Concertlebens stand über eine Woche lang Camille . Schon bei früheren Saint-Saëns Anlässen haben wir uns mit diesem Componisten beschäftigt und seine hervorragende Stellung in der Pariser Musikwelt bezeichnet. Er hat sich dort durch sein Talent so sehr in Respect gesetzt, daß sogar das höchst exclusive Conservatoriums- Concert Compositionen von Saint-Saënsaufzuführen sich gezwungen sieht. Obwol das Pariser Conservatoire nicht wie die Londoner „Concerts of ancient music“ statutenmäßig die Compositionen aller Tondichter zurückweisen muß, die nicht wenigstens seit dreißig Jahren todt sind, so näherte sich seine Praxis doch stark dieser Tendenz. hat Berlioz vergebens um Einlaß gepocht in diesen Tempel des Classicismus. In neuerer Zeit hat er sich ausnahmsweise auch einigen wenigen Modernen geöffnet; neben Félicien David und Theodor ist der viel jüngere Gouvy wol der Einzige, dem das Conservatoire zeitweilig Saint- Saëns ein Plätzchen zwischen Rameauund Haydnoder Mozartvergönnt. Und daran thut es wohl, denn die Franzosen, fast nur für theatralische Musik begabt, sind arm an Instrumental- Componisten. Man kann (von dem längst vergessenen Symphonienzopf abgesehen) Gossec den ersten Orchester- Berlioz Componisten Frankreichs nennen, der Zeit und dem Range nach. Nach ihm ist der erste Franzose, Saint-Saëns überhaupt der erste nicht deutsche Componist, der in reiner Instrumental-Musik Werthvolles und Eigenthümliches schafft und damit über Frankreichhinaus Erfolge gewinnt. Offenbar hat Berliozstark auf ihn eingewirkt, wie die Programm- Musiken („Todtentanz“, „Phaëton“, „Ompha-le“) beweisen, und außer diesen noch gewisse orchestrale Lieblingseffecte, welche direct auf Berliozhinweisen, wie die reichliche Verwendung von zwei Harfen, die häufigen Geigen-Pizzicatos etc. Man thäte aber sehr Unrecht, Saint-Saënsfür einen Nachahmer oder Fortsetzer von Berliozzu halten. Berliozist, um ein Schlagwort zu gebrauchen, ein exceptioneller Componist, Saint-Saënssein universeller. An genialer Eigenart hinter jenem zurückstehend, ist doch Saint-Saënssein besserer Musiker als Berlioz, welcher streng genommen, mit musikalischen Elementen dichtete. Berliozwar bei aller Genialität verloren, sobald er sich nicht an einen poetischen Stoff, ein Sujet, lehnte; verloren, wenn er auf den berückenden Effect seiner Orchesterfarben

verzichten sollte. Nie hätte er ein Werk so rein musikalisch in Form und Inhalt, wie Saint-' Trio oder Quintett, zu Stande gebracht. Und das Saëns macht uns die Erscheinung des jungen Franzosen so erfreulich und achtungswerth, daß er durch ernste Arbeit rasch zu einem universellen Standpunkt emporgestiegen und nicht an dem verführerischen Vorbilde einer französischen Specialität hängen geblieben ist. Ein geregelter Bildungsgang und sein dem Excentrischen im Grunde abholdes Naturell entzogen ihn dieser Gefahr. Berliozwar höchst einseitig, nicht nur in eigener Production, sondern auch in seiner Empfänglichkeit für Fremdes. Ihn hat immer nur das „Poetische“ in der Musik angezogen, zunächst das Poetische von stark dramatischer Färbung. Er schwärmte nur für Gluck, Weberund Beet; die classische Heiterkeit des musikalischesten allerhohen Componisten, ließ ihn ebenso kalt, wie der Mozart's combinatorische Tiefsinn Bach's. Saint-Saëns hingegen hat sich zumeist an Bachgebildet, den er auswendig kann auf der Orgel wie auf dem Clavier. Mit Leidenschaft vertiefte er sich dann in die Werke der übrigen deutschen Meister, von denen das lauteste Echo in ihm Schumann weckte. So ganz an deutscher Musik herangebildet und dabei doch ganz Franzose geblieben: das ist der eigenthümlichste Reiz an Saint-Saëns. Weder Tiefe und Ursprünglichkeit der Gedanken wollen wir ihm nachrühmen, noch eine reiche melodiose Ader, ebensowenig seelenvolle Innigkeit, deren Mangel sich am deutlichsten in seinen Adagios verräth; aber Geist, Witz, glänzende Wirkung und sprühende Lebendigkeit walten in seinen Compositionen, die überdies eine eminente Geschicklichkeit in der Mache, eine meisterliche Beherrschung aller Ausdrucksmittel auszeichnet. Während seiner kurzen Anwesenheit in Wien hat Saint-Saëns zwei symphonische Dichtungen, zwei Clavier-Concerte und ein Quintett (in Hellmesberger's Soirée) vorgeführt. Zahlreiche andere harren der Aufführung. Diese Productivität eines ernsten, geistreichen Componisten von eigenthümlicher Physiognomie und glänzender Technik scheint uns für unsere in der Instrumental-Musik so sterile Epoche so erfreulich, daß wir uns nichtdazu bequemen können, nergelnd und maßleidend die Mängel dieses Tondichters unter die Loupe zu nehmen, die doch von seinen Vorzügen sehr entschieden überstrahlt werden. Den lebhaftesten Eindruck auf das Publicum machten die beiden symphonischen Tongemälde: „La danse macabre“ und „Phaëton“; sie mußten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Es sind Programm-Musiken in Einem fortlaufenden Satze, blendende Schilderungen, die nicht bloß durch das poetische Sujet, sondern auch durch die Einheit der musikalischen Idee und Form stramm zusammengehalten werden. Ein wenig Spielerei ist bei solchem Unternehmen kaum zu vermeiden; jedenfalls wird kaum ein Zweiter sie so effectvoll und geistreich zu gestalten wissen, wie Saint-Saëns. Der Anflug von Ironie, womit der Componist bei aller Vorliebe für den zu bearbeitenden Stoff doch zugleich überdemselben steht und es so vermeidet, durch übertriebenes Pathos den Hörer ärgerlich und sich selbst lächerlich zu machen, bildet einen bemerkenswerthen Charakterzug seines „Todtentanzes“ und seines „Phaëton“. Es liegt darin etwas von der feinen Ironie, mit welcher Gottfried seine köstlichen „Keller Legenden“ erzählt. In seinen Clavier-Concerten (Es-dur, Op. 29, und D-dur, Op. 17) begegnen wir neuen Formen und neuen effectvollen Passagen; daß die Bravour des Spielers (allerdings ohne den veralteten Tummelplatz der „Cadenz“) darin in vollem Lichte glänzt, finden wir in der Ordnung. Jede Gattung hat ihre eigenen Gesetze, und ein Concert soll keine Symphonie sein wollen. Auch in seinen Clavier-Compositionen ist Saint-ein durchaus moderner und doch kein Mode-Com Saënsponist, ein „enfant du siècle“, dem es schwer wird, tief und erhaben, aber auch unmöglich, langweilig zu sein. Das eigene Concert, welches Saint-Saëns (unter sehr beifälliger Mitwirkung der Sängerin Ida) im kleinen Gaßebner Musikvereinssaale veranstaltete, präsentirte ihn zugleich als vortrefflichen Clavier-Virtuoson, dessen erstaunliches Passagen- und Octavenspiel, dessen feiner, von jeder Uebertreibung und Affectation freier Vortrag den besten Eindruck machten. Diesen vortheilhaften Eindruck erhöht noch die bescheidene An-

spruchslosigkeit, mit welcher Saint-Saëns, verschieden von dein merveilleusen Naturen unserer neuesten Schule, auftritt und spielt.