

Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.
Nr. 4886. Wien, Donnerstag, den 4. April 1878.

Eduard Hanslick, Musik. (Concerte. — Italienische Oper.).

1 Musik.

Ed. H. Wir stehen heute, wo wir vor vierzehn Tagen zu stehen glaubten: auf der Höhe der Saison. Brachte da mals jeder Tag sein Concert, so bringt er jetzt häufig deren zwei, die sich dann stark in den Haaren liegen. Zu den Productionen, welchen keine Rivalität zu schaden vermag, ge hören seit Jahren die Concerte des. In dem letzten am vorigen Sonntag *Wiener Männer gesang-Vereins* hörten wir von bekannten Compositionen in bekannter trefflicher Aufführung „*Schubert's Nachtgesang*“, „*Schu'smann Zigeunerleben*“, zwei kleinere Chöre von, „*Herbeck Die Lerche*“ von F. und *Hiller Engelsberg's* „*Heini von Steier*“. Das letztgenannte reizende Stück blieb diesmal das einzige, welches auf allgemeinen Wunsch wieder holt wurde. Das Violin-Solo, das hier so unmittelbar aus dem Gedicht herauswächst und als allerliebster Commentar es von allen Seiten umschlingt, fand in den erwünschtesten Sänger. Der zur Freude des *Pu Hellmesbergerblicums* jetzt wieder häufiger auftretende Künstler spielte außerdem unter großem Beifall die überaus einfache — ja für so häufige Vorführung wol allzu einfache — „*Ber*“ von ceuse. Eine weitere Abwechslung im Pro *Rebergramm* verdanken wir der Coloratur-Sängerin Fräulein Anna, deren Kinderstimmchen sich bekanntlich trill *Lüdeckelernd* und solfeggierend gar virtuos ergeht in den höchsten Sopran-Regionen. Die Wahl ihres Vortrages verrieth leider eine bei jungen Mädchen seltene Grausamkeit, sie sang — es klingt kaum glaublich — den „*Carneval von Venedig*“! Wir hatten jahrelang uns eines ruhigen Schlafes erfreut, in dem sicheren Gefühle, daß nie mehr ein Sterblicher diese unausstehlichen, wie Mückenschwarm das triviale Thema um surrenden Variationen öffentlich vortragen werde. Vor etwa dreißig Jahren klagte der Violin-Virtuose W. H., *Ernst* daß er auf fortwährender Flucht vor dem „*Carneval von Venedig*“ begriffen sei, den er selbst zuerst in Mode gebracht hatte. Seitdem glaubte kein Pianist, Geiger, Cellist, Flöten- oder Clarinettbläser, kein Harfen-, Guitarre- oder Baß geigenspieler (*Bottesini*) den „*Carneval*“ uns schenken zu dürfen. Die Polizei hatte es leider unterlassen, diese heillose Seeschlange „*von Venedig*“ zu verbieten. Nun zeigt sie sich wieder. Fahr' hin, du ruhiger Schlaf! Noch lieber (wenn dies Wort hier erlaubt ist) hören wir diese burleske Seiltänzeri gespielt als gesungen; sie degradirt die Menschen stimme, gleichviel ob das Seil von Herrn *Jules Benedict* oder von einem Andern gespannt sei. Sollen sie noch irgend welche Berechtigung haben, so müssen diese haufenweise über einanderpurzelnden Variationen mit Humor vorgetragen, gleichsam in übermüthiger Laune improvisirt werden. Etwas von diesem Humor, welchen ehemals seinem „*Ernst Car*“ einzuhauchen wußte, verlangen wir auch von der neval Sängerin. Sagt sie den „*Carneval*“ noch so richtig

auf, aber mit der lächerlichen Ernsthaftigkeit einer Schulaufgabe, dann entfällt auch der letzte mögliche Milderungsgrund dieses musikalischen Attentates. Herr, der Dirigent *Weinwurm* des Concerts, machte uns auch mit zwei Novitäten bekannt. Die kleinere, ein Chor von Joseph, verausgabte *Rheinberger* ein klein wenig mehr Pathos und Sentimentalität, als der Gegenstand, eine „Verfallene Mühle“, bedarf — andere Worte und andere Musik, als Karl gleichnamige geistvolle *Loewe's* Ballade. Das kleine Genrebild befriedigte uns aber doch weit mehr, als die andere größere Novität, das biblisch-historische Gemälde, welches in seinem Chor „*Saint-Saëns* Die“ vor uns aufrollt. Er setzt in breitem, Krieger Gideons wuchtigem Oratorienstyl ein, fällt schon in der zweiten Strophe in den Ton der feineren Opéra comique, rafft sich weiterhin zu einem wilden Finale der großen Oper auf, um schließlich wieder ein „Heil dir, o Israel!“ als fran modernisirter Haendel anzustimmen. Der Componist zösisch versucht in dem dritten Satz durch Männerstimmen Instrumental-Effecte, ja Tonmalereien hervorzubringen, erzeugt aber durch seinen Verzicht auf das Orchester schließlich nur eine abspannende Monotonie. Wir hegen die aufrichtigste Achtung nicht nur für das Talent Saint-Saëns, sondern speciell auch für die ernste Arbeit, die er auf seinen Gideon-Chor gewendet; Plan und Idee des letzteren sind uns jedoch schwer begreiflich. Diente das Stück etwa als Vorstudie zu „Simson“? Die Juden und die Dagonspriester singen und Dalila viel besser in dieser Oper. Oder sollte es ein Probestück für die Leistungsfähigkeit eines Vereins werden, welcher einen so überaus langen, wechsellvollen und theatralisch bewegten Chor ohne alle Begleitung gut durchzuführen vermöchte? Dann hat der Wiener Männergesang-Verein die Prüfung glänzend bestanden. Hoffentlich wird er's nicht wieder thun.

Ein anderer Männergesang-Verein, der sich kürzlich mit einem großen Concert einstellte, ist der „*Schubertbund*“. Er besteht größtentheils aus musikfesten Schullehrern. Welch passenderen Schutzheiligen könnten sie sich wählen, als Franz, der zwar nicht unser bester Schullehrer unter *Schubert* den Componisten, gewiß aber der größte Tondichter unter den Schullehrern war. Der „Schubertbund“ ist, wie sein letztes Concert abermals bewies, in stetiger solider Vervollkommenung begriffen. Die Chöre gingen unter der Leitung der Chormeister Franz und Ernst *Mair* präcis von *Schmid* statten und erhielten durch den sehr beifällig aufgenommenen Sologesang von Frau eine angenehme *Pokorny-Weidel* Unterbrechung. — Die meisten Abendconcerte collidirten mit ersten Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft. Wir bedauern zumeist, daß der talentvolle Componist Herr Max Joseph, von dem wir zwei Hefte sin *Beerniger* Clavierstücke im Schumann'schen Genre („Eichen“ betitelt) kennen, sein erstes Concert gleich dorffianzeitig mit erstem Auftreten gab. Man be *Faure's* richtet uns, daß Herrn Beer's Concert im'schen *Ehrbar* Saal gut besucht und die Aufnahme seiner Compositionen eine sehr freundliche war. Eine junge Pianistin, Fräulein Johanna v., stimmte die Musiker günstig schon *Seemann* durch ihren Anschlagzetteln, welcher eine „Kammermusik- Soirée“ versprach, also das Virtuosenbanner einzog und keinerlei Bravour-Solos und Nippsachen enthielt. Fräulein v. hielte eine *Seemann* Sonate von Schubert, ein Duovon Schumann und Beethoven's B-dur-Trio, Alles mit correctem, verständnißvollem Vortrag und natürlicher Empfindung. Auch eine Massen-Production der'schen *Horak* Clavierschule zog ein zahlreiches Publicum in den Musikvereinssaal; Arrangements'scher und *Schubert's* *Weberscher* Stücke für sechzehn Hände thaten ihre Schuldigkeit; von neueren Compositionen gefiel besonders ein Duo für zwei von Dr. Ed. Claviere. Die letzte *Horn's*che Quartett-Soirée brachte keine Novität, dafür *Hellmesberger* aber in *Brahms's* Clavier-Quartett op. 60 (C-moll) eine höchst willkommene und durch die persönliche Mitwirkung des Componisten doppelt erfreuliche Wiederholung.

Die italienische Oper hat seit unserem letzten Bericht zwei neue Vorstellungen geliefert: „*Donizetti's* Favorita“ und den „Faust“ von. In der erstgenannten *Gounod* Oper war der König in der Comödie (Faure) zugleich der König des Abends. Diesen

castilianischen Alfonso mochte man wol als eine undankbare Rolle beargwöhnen; er ist nur in zwei Acten beschäftigt und durchaus auf lyrischen Gesangs vortrag angewiesen, während Faure's volles Talent sich immer erst an der schauspielerischen Aufgabe einer Rolle entzündet. Für die Charakteristik's war sein König *Faure* Alfonso eine nothwendige Ergänzung zu seinem Hamlet. Hatte er hier als vollkommener Schauspieler geglänzt, so bewährte er sich dort als meisterhafter Sänger; wir fassen nun beide Hälften, die zusammen den vollendeten dramatischen Sänger bilden. Es versteht sich, daß Faure dieselben auch in jeder einzelnen Rolle zum Ganzen vereinigt, so oft der Componist deren gleiche und gleichzeitige Geltung gestattet. Arie und Duett des Königs in der „Favorita“ fließen in ziemlich leerem Wohlklang und veralteter italienier Manier dahin; hier wirkte sch Faure, ohne irgendwie mit schauspielerischen Mitteln arbeiten zu können, durch seine vollendete Gesangkunst. Er sang diese Stücke in reinstem italienischen Styl und verfiel doch nirgends den Unarten der modernen Italiener: dem Tremoliren und den impertinenten Fermaten. Die Cavatine im dritten Acte, die beste Nummer des Königs, erhob Faure zu einer neuen und höheren dramatischen Bedeutung durch eine psychologische Entwicklung, die er ihr keineswegs als ein Fremdartiges, Willkürliches aufzwang. Er sang die erste Strophe, mit welcher der König seiner Geliebten vor ihrer Vermählung mit Fernando Lebewohl sagt, mit einem Anflug von Ironie und verletzter Eigenliebe, gleichsam noch mit dem bitteren Geschmack ihrer Treulosigkeit auf der Zunge. In der zweiten Strophe aber bringt Faure dieselbe Melodie wie gereinigt von allen häßlichen Nebeneempfindungen, das alte Gefühl für Leonore gewinnt die Oberhand, durchströmt mit zitternder Wärme, wie unter niedergekämpften Thränen, jeden Ton. Mit dieser Cantilene erreichte Faure eine große Wirkung. Und doch nicht, wir müssen dies beisetzen, die ganze Wirkung, welche er in dieser für die französische Bühne geschriebenen Oper in Paris erzielt. Die französische Sprache bietet in ihrem Timbre wie in ihrer ganzen Satzfügung diesem Sänger eine Menge Häkchen, an welche er die feinsten Unterscheidungen, die leisen Reize seines Vortrags knüpfen kann, während das klang vollere Italienische die Melodie wie glattes Oel abfließen macht. Faure spricht das Italienische ebenso gut wie seine Muttersprache, aber das Französische spricht *ihn* besser. Die ganze Rolle war von einer leichten und doch würdigen Eleganz getragen, welche in jeder Bewegung sich dem vornehmen und maßvollen, manchmal vielleicht zu maßvollen Gesang anschloß. Wir dürfen Faure's Auffassung und deren feine Durchführung hochstellen, ohne deßhalb die frischere Sinnlichkeit, den breiteren Melodienstrom und *Beck's* in dieser Partie zu unterschätzen. Herr *Bignio's Masini* sang den Fernando, dessen sanfte, lyrische Partien seiner Stimme und Vortragsweise sehr günstig entgegenkommen. Seine erste Romanze bezauberte durch Schmelz und weichen Wohllaut; man könnte ihr den Vortrag der letzten („Spirto gentil“) an die Seite stellen, wäre dieser nicht durch unleidliche Dehnungen entstellt gewesen. Von einer dramatischen Auffassung dieser Rolle, die dem Darsteller große und lohnende Aufgaben stellt (man denke an), kann bei *Roger Masini* nicht die Rede sein. Wenn er wenigstens den aller äußerlichsten Formen einer Darstellung nachkäme! Masini spielt den Fernando wie ein Ballettänzer, wohlgemerkt wie ein Ballettänzer mit einer Gelenksentzündung, welche ihm die gewohnten telegraphischen Armbewegungen nur halb zu machen gestattet. Noch merkwürdiger als seine dürftige Action ist das gänzliche Fehlen jeglichen Gesichtsausdrucks. Es lastet auf Masini's jugendlichem und feingeschnittenem Antlitz eine versteinerte Melancholie, wie man sie oft an ein fachen Naturmenschen beobachten kann, die fortwährend an alles Unglück der Welt zu denken scheinen, während sie thatsächlich an gar nichts denken. Wenn Fernando freudestrahlend nach seiner Vermählung aus der Capelle tritt mit dem Allegro: „Ah, mes seigneurs, partagez ma joie!“ zeigt Herr Masini ein Trauergesicht und dazu eine Adagio-Haltung, als sollte er zur Hinrichtung abgeführt werden. Es ist einfach komisch, und darin liegt wieder das Gute, das wir ja aus jedem Uebel ziehen

sollen. Denn ernstlich ärgern kann man sich nicht über solche absolute Harmlosigkeit. Die Rolle der Leonore kam durch Frau *Trebelli* nur theilweise zur Geltung. Ihrer Gesangkunst verdankt diese Sängerin einen wohl- und altbegründeten Ruhm; aber ein gewisser Zauber von Anmuth und jugendlicher Weichheit, den wir von Leonore nur schwer wegdenken können, mangelt der Stimme und der ganzen Persönlichkeit der *Trebelli*. Ihre tiefen Töne sind von kräftiger, fast dröhnender Fülle; in höherer Lage jedoch klingt die Stimme bei einigem Nachdruck scharf und grell. Frau *Trebelli* scheint sich dieser Eigenschaft bewußt und wendet jetzt häufiger ein ihr trefflich gelingendes Mezza-voce an. Sie hielt es in dem ganzen Andantesatze der großen Arie fest, welcher dadurch auch besser wirkte, als das feurige Allegro. Weniger paßte diese Zurückhaltung für das Finale des dritten Actes, wo die Stimme Leonorens kräftig durchdringen soll. Daß die solide und achtunggebietende Leistung der *Trebelli* nicht auch zugleich eine rührende und ergreifende war, hat noch einen tieferen Grund in ihrem mehr gemachten als gefühlten Ausdruck. Es fehlte die Innigkeit, die unmittelbar aufquellende Empfindung. Frau *Trebelli*'s energische Persönlichkeit und Stimme eignen sie ganz vorzüglich für heroische, leidenschaftliche Rollen, wie Azucena, am besten wol für Männerrollen, wie Arsace in „*Semiramis*“. Weich fühlen scheint sie nur im Geiste des Mannes zu können. Vortrefflich war ihre Amneris in den drei ersten Acten der „*Aïda*“; die Liebe der ägyptischen Königstochter äußert sich von allem Anfange an als leidenschaftlich zersetzt von Neid, Stolz und Eifer sucht. Im vierten Acte, wo diese Liebe allein, geläutert von jenen Schlacken, sich offenbaren soll, blieb auch ihre Leistung zurück, weil ihr der Ausdruck warmer Innigkeit versagte. Noch eine gehäufte Schale Lobes auf das Haupt, dessen „*Roki'stansky Comthur*“ aus der „*Favorita*“-Vorstellung mächtig emporragt — und nun weiter zu dem italienien „sch“ genannt „*Faust Margherita*“.

Die poetisch empfundene und mit höchster Meisterschaft ausgeführte Leistung der in der *Nilsson* Titelrolle haben wir im vorigen Jahre so ausführlich gewürdigt, daß uns zu sagen nichts mehr übrig bleibt. Ihr Gesang glänzte wieder am hellsten in der „*Schmuck-Arie*“, ihr Spiel in der Kirchenscene und an der Leiche Valentin's. In dem Liebesduett mit Faust und dem schwärmerischen Monolog am Gartenfenster dünkte uns der Ton etwas kühler, die Empfindung zurückhaltender als im vorigen Jahre; Gretchen schien einige Züge von Ophelia überkommen zu haben. Ein heitlich und edel blieb die ganze Leistung, dabei plastisch schön in jeder Stellung und Bewegung. Ein Bedauern, das wir nicht unterdrücken können, klingt eigentlich schmeichelhaft für Frau *Nilsson*: daß sie im ersten Acte nicht selbst als Spiegelbild erschien, sondern sich durch eine Blondine vom Ballet vertreten ließ. Es ist durchaus nothwendig, daß Faust das leibhaftige Gretchen im Zauberspiegel erblicke. Und wie schön wirkte da die Erscheinung der *Nilsson* im vorigen Jahre! Wie sie da im anschmiegenden weißen Kleide vor dem Spinnrad saß, das Rädchen drehte, von dem Ausdrücke ungetrübten Friedens zu sinnender Wehmuth übergehend, das war nicht bloß ein sogenanntes „lebendes Bild“, sondern ein wirklich lebendiges, eine stummberedete Ouvertüre zu dem folgenden Liebesdrama. — Herr gab den *Masini* Faust, im ersten Acte, wie vorauszusehen war, als neunzigjährigen, an allen Gliedern zappelnden Greis, in den folgen den als jungen *Masini*. Die Romanze im dritten Acte schmeichelte er uns süß und zärtlich ins Ohr; in den Liebes scenen vermißten wir die Leidenschaft, in dem Terzett mit Valentin und Mephisto die entscheidende Kraft der hohen Töne. Herrn *Faure*'s Mephisto ist ein geistreicher, unterhalten der, fast lebenswürdiger Teufel. Er kennt seinen Goethe und hält sich an die Worte des Herrn, dem „der Schalk“ am wenigsten zur Last ist, sodann an Mephisto's Versicherung, er sei „ein Cavalier wie andere Cavaliere“. Genöthigt, als Faust's Begleiter mit der Welt zu verkehren, muß er seine Teufelsfratze ein wenig civilisiren, und viel Mühe kann das ihm, der eben im Handumdrehen den alten Faust verjüngt hat, unmöglich kosten. hat seinem *Faure* Mephisto die finstere Häßlichkeit abgestreift, aber nicht die

Schärfe, die Ironie, die höhnische Schadenfreude. Das Lied vom Gelde singt er mit einer aufregenden Lebendigkeit, die Szenen mit Martha Schwertlein mit ergötzlichem, souverän spielendem Humor; ohne je ans possenhaft Gemeine zu streifen. Neu und geistreich finden wir den Zug, daß Mephisto am Schluss des dritten Actes den auf Gretchens Fenster losstürzenden Faust gewaltsam zurückhält, bis Gretchens liebes-trunkener Gesang die höchste Steigerung erreicht hat — da scheint Mephisto der rechte Moment gekommen, und er schnellt Faust wie eine Kugel aus dem Rohre aus seinen Armen. Neben Faure's durchdachtem, originellem Spiel und vollendetem Vortrag müssen wir eigens noch seine unvergleichliche Aussprache rühmen: jedes Wort, jede Sylbe drang sicher und vernehmlich in die entferntesten Winkel des Theaters. Ein wesentliches Verdienst um die sehr beifällig aufgenommene „Faust“-Vorstellung erwarben sich Frau als *Trebelli* Siebel, Herr als *Padilla* Valentin, endlich von einheimischen Kräften Fräulein und Herr *Gindele*. *Lay*