

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 578. Wien, Dienstag den 10. April 1866.

Eduard Hanslick, Musik. („Johann von Paris“ und „Die weiße Frau“ im Harmonie-Theater. „Il Barbiere di Siviglia“, Rossini und das bevorstehende Mozart-Concert.).

1 *Musik.*

Ed. H. „Da ich Herr im Hause bin, ist es mein“ — so könnte mit den Worten seines Johann von Paris selbst ausrufen, wenn er am Leben und in *Boieldieu* Kenntniß von der jüngstgebornen unserer lyrischen Bühnen, dem „Harmonie-Theater“, wäre. Seit Anwesen *Roger*'sheit herrschen in diesem Hause abwechselnd „Die weiße Frau“ und „Johann von Paris“, mitunter sogar eine Combination von Beiden. Seit Menschengedenken war Boieldieu so ausgiebig in Wien nicht repräsentirt, ja, der „Johann von Paris“ kam unseren jüngeren Theaterfreunden wie eine Novität. Würde das Hofoperntheater, das Gastspiel Fräulein *Stehle*'s künstlerisch verwerthend, jetzt auch noch das „Rothkäppchen“ geben, so hätten wir die drei bedeutendsten Opern hintereinander gehört. Die Vergleichung derselben *Boiel'sdieu* böte großes Interesse, denn die Laufbahn dieses Meisters zeigt uns kein bloßes Wiederholen und Stehenbleiben, sondern eine fortschreitende Entwicklung, deren hervorragendste Spitzen eben jene drei Opern bezeichnen. „*(Johann von Paris 1812)*“ war die erste Oper, mit der Boieldieu nach seinem mehrjährigen russischen Aufenthalte (er hatte ihn auch künstlerisch ein wenig eingefroren) sich den Parisern wieder vorführte. Der Erfolg war glänzend, und bald gab es kein Haus in Frankreich und Deutschland, wo nicht die „Romanze vom Troubadour“ erklang. Es ist charakteristisch für Boiel's Talent, daß es zuerst in den Salons durch einige *dieu* Romanzen bekannt wurde und auch den ersten theatralischen Erfolg („Ma Tante Aurore“) einer Romanze verdankt hat.

Die Romanze, diese musikalische Lieblingsform der Franzosen, spielt in allen Opern dieses Componisten eine glänzende Rolle; der ganze „Johann von Paris“ ist eine Art Romanze unter den Opern. Die Wirkung, welche die Musik selbst in der bedenklichen Aufführung des Harmonie-Theaters hervorbrachte, bewies, daß ihre Melodien noch jugendfrisch, ihre geistreichen, liebenswürdigen Züge von der Zeit noch unverwischen sind. Die Töne, welche „die weiße Frau“ so voll und reich anschlägt, klingen hier schon sehr bestimmt an; alle Formen sind knapper, Erfindung und Combination ein facher, der Ausdruck oberflächlicher, die Effecte schüchterner, aber die Persönlichkeit des Componisten steht schon in festen, gewinnenden Contouren vor uns. Vom musikalischen Standpunkt bildet „Johann“ nur ein Präludium, ein reizendes allerdings, zur „weißen Frau“. Der schwache Punkt Boiel's, wie der *dieu* französischen Musik überhaupt, nämlich der Mangel an Innigkeit und Vertiefung des Gefühls, liegt im „Johann“ viel auffälliger als in der „weißen Frau“, deren graziöses Lächeln doch manchmal vom Hauche der Empfindung erwärmt wird. Das Geständniß Johan-

n's mit dem folgenden Liebesduett ist die erste und einzige Situation in der Oper, wo nach Scherz und Intriguenspiel das Herz in seine Rechte tritt, und gerade hier bleibt uns, charakteristisch genug, die Musik so gut wie Alles schuldig. Auch sonst finden sich im „Johann“ trockene, nüchterne Stellen, mehr aufgeblasen als erfüllt von galanter Ritterlichkeit und „Gloire“ — das Vorherrschen des marschartigen markirten Viervierteltacts in der ganzen Partitur ist bezeichnend dafür. Das Anmuthige und Geistreiche schlägt aber mit einem unwiderstehlichen Ausdruck von Natürlichkeit darin vor und wird wol lange noch den Sieg der kleinen Oper entscheiden.

Zwischen „Johann von Paris“ und der „weißen Frau“ liegt noch in Boieldieu's aufsteigender Laufbahn eine bemerkenswerthe Mittelstation: „*Das Rothkäppchen*“ (1819) das als Stück vielleicht minder wirksam, gegen „Johann von“ entschiedene musikalische Fortschritte bekundet. Sechs Jahre nach dem „Rothkäppchen“, dreizehn Jahre nach „Jo“ erschien „*Johann die weiße Frau*“ (1825). Diese Jahreszahlen geben ein sprechendes Zeugniß für die prüfende Gewissenhaftigkeit, mit welcher Boieldieu jede Oper unermüdlich feilte und umformte, eine Eigenschaft, in welcher er an der Opéra Comique so ziemlich allein steht und namentlich gegen seinen Rivalen und seinen Nachfolger *Isouard Auber* absticht. „Die weiße Frau“, die im ersten Jahre der Opéra Comique eine Million Franken eintrug und vor Kurzem da selbst ihre tausendste Vorstellung erlebt hat, bildet den Höhenpunkt Boieldieu's nicht nur, sondern wol der gesammten komischen Oper der Franzosen. Musikalische Typen des französischen National-Charakters, zeigen zösisch Boieldieu's Opern ihre volle Eigenthümlichkeit auch erst in den Händen französischer Darsteller. Die strenge Scheidung und sorgsamste Herausbildung der einzelnen Genres hat in Paris für die Opéra Comique einen eigenen Styl und eine Sicherheit und Feinheit der Darstellung hervorgerufen, welche jetzt noch, wie vor sechzig und dreißig Jahren, die Bewunderung der Fremden erregt. Von den Größen dieses Faches ist bekanntlich der größte eine. Seinen *George Roger Brown* kennen wir aus früheren, besseren Tagen; als *Johann* war er uns neu. Die Leistung, ein ebenbürtiges von Paris Seitenstück zu jener, wirkt fast noch unmittelbarer, da sie die Stimme des Sängers weniger in Anspruch nimmt. Prächtig paßt der fürstliche Bourgeois zu der heiteren und intelligenten Individualität Roger's. Es war eine volle, lebensstrotzende Gestalt, dabei voll Maß und Feinheit. Roger's leicht gebrochenes Deutsch im Dialog schien den Effect seiner Darstellung eher zu verstärken als zu stören. Von der fortwährend angelegten Vergleichung deutscher und französischer Darstellungsweise strömt überdies eine Quelle von Unterhaltung und Belehrung. Daß die Unterschiede nicht bloß im Individuum, sondern wirklich im National-Charakter wurzeln, zeigt unter Anderm ein hübsches, von erzähltem Erlebnisse. *Holtei* mußte eines Tages *Holtei*, mit dem er in *Boieldieu* Paris viel verkehrte, Einiges aus der „Weißen Frau“ mit deutschem Text vorsingen. sang im selben Zeitmaß, mit dem *Holtei* selben Ausdruck, wie er es so oft von den besten Sängern in Berlin gehört, erregte aber durch die Verschiedenartigkeit der Auffassung häufig das größte Erstaunen des Componisten, vor Allem in der berühmten Melodie: „Komm', o weiße Dame!“, der erste Darsteller des *George Ponchard Brown*, nahm diese Apostrophe an die weiße Frau wie ein Ungläubiger, scherzend, neckend, mit Kehlspielereien durchwebt. Als nun *Holtei* deutlich zu machen suchte, welchen Ausdruck sehnsuchtsvollen und schwärmerischen Vorgefühls unsere Tenoristen in diese Melodie legen, rief Boieldieu ein- über das anderemal lebhaft aus: „Oh que c'est allemand!“

Trotz seiner trümmernhaften Stimme bereitete *Roger* in den beiden komischen Opern den Besuchern des Harmonie-Theaters einen wahrhaften Genuß, der nur durch den betrübenden Umstand beeinträchtigt war, daß neben *Roger* noch andere Leute spielten und sangen. Bei aller Rücksicht, welche die Kritik einem erst aufstrebenden Institut schuldet, muß sie doch in dessen eigenem Interesse jedesmal mit dem unabwendbaren Refrain schließen: So geht es nicht! In dieser Gestalt darf man in Wien keine Opern bringen, auch mit nicht, *Roger* diesem Retter und Opferlamm in

Einer Person. Wenn die schönsten Ensembles, wie z. B. die Licitations-Szene (wo wirklich Einer den Andern überbot an Schreien und Falsch singen) zum Charivari werden, dann hat der musikalische Genuß trotz Roger ein Ende. Nur Fräulein hob sich *Ulrichsvorteilhafter* heraus, behandelte ihre kleine Stimme mit viel Zierlichkeit und bewies dramatisches Talent. Letzteres zum mindesten hatten wir auch von Fräulein erwartete, die bei ihrem ersten Debut als jugendlicher Tambour einen so hübschen Erfolg vom Zaun gebrochen hatte. Aber es schien, als wollte sich ihr übereiltes Aufsteigen vom Liederspiel zur Oper nach jeder Seite rächen, es stellte gleichmäßig den grellen Naturalismus der Sängerin *außer* und das Talent der Schauspielerin in Frage. Die dankbare Partie des Pagen Olivier zersplitterte wirkungslos unter Fräulein Händen. Bei alledem bleibt sie ein sehr *Edelsberg's* hübsches Mädchen, was man leider von Herrn nicht *Görlich* sagen kann. Herr Görlich wirkt nur durch das Naturgeschenk einer schwarzen, rauhen Baßstimme von etwas bärenhaftem Timbre, den die Cultur nur wenig beleckte. Für Personification von Tyrannen und Räubern verräth dieser Künstler eine merkwürdige Anlage und Vorliebe; er hielt auch die feinkomische Rolle des Seneschalls in diesem Styl. Wir machten uns mit dem Gedanken vertraut, das weiße Batisttuch, das dieser Seneschall so consequent in der Rechten hielt, werde sich unter dem Gesang in einen blutrothen Matadorlappen verwandeln. Von den zwei anderen Bassisten war der eine (Herr) meist überlaut, der andere (Herr *Rethwisch*) unhörbar. Ueber den Chor und das Orchester *Winter* schweigen wir; von ihren Leistungen darf das Theater in der Wasagasse seinen harmonischen Namen nicht herleiten.

Ueber die italienische Vorstellung des „Barbiere di“ haben wir bereits mit wenig Zeilen, aber vielem *Siviglia* Lobe berichtet. Nachdem die virtuoson Leistungen der *Artôt* und in dieser Oper durch eine Reihe von *Jah Everardi's*ren bekannt und von uns auch wiederholt besprochen sind, so bleibt nur wenig nachzutragen. Herr, dessen *Calzolari* *Almaviva* einen so großen und verdienten Erfolg errungen, ist in Wien eigentlich keine neue, sondern nur eine halbvergessene Erscheinung. Im Frühjahr 1845 sang der junge Parmesane hier (unter) mit Beifall in „*Merelli Due Foscari*“, „*Sonnambula*“, „*Italiana*“ und „*Maria di Rohan*“. Sein langer Aufenthalt in Petersburg, wo *Calzolari* seit fünfzehn bis sechzehn Jahren engagirt und gefeiert ist, hat ihn ein wenig außerhalb des europäischen Gesichtskreises gerückt. Cal hat während dieser Zeit den Jugendschmelz seiner *Calzolari* Stimme eingebüßt, dafür aber einen außerordentlichen Erwerb an Kunstfertigkeit eingetauscht. Seine Kehrlängeligkeit, Vocalisation, Registerverbindung und Aussprache sind bewunderungswürdig; er dürfte mit das letzte Paar der *Carrion* strenggeschulten echten *Rossini*-Tenoristen bilden. An *Carrion* erinnert er zumeist, nur hatte dieser mehr Temperament und Sinnlichkeit vor dem ernsteren, ruhigeren, mitunter trockeneren *Calzolari* voraus. Sein Vortrag ist leicht und elegant; ob er auch den Ausdruck inniger oder leidenschaftlicher Empfindung in seiner Macht habe, müssen andere Rollen als *Alma* zeigen. Unter den Proben seiner Gesangstechnik standen viva die Passagen der ersten Arie und der Triller auf dem hohen h (in der Serenade „*lo son Lindoro*“) obenan; sein Spiel fanden wir richtig und angemessen, von vornehmer und manchmal etwas nüchterner Gefäßtheit., ein guter *Be Zucchin*kanter aus früherer Zeit, während der letzten Jahre meistens am Coventgarden-Theater in London engagirt, ist der ergötzlichste Baßbuffo, dessen wir uns erinnern. Ohne Zweifel hatte die Natur ausdrücklich einen Komiker beabsichtigt, als sie diese übertriebene, grotesk-intelligente Physiognomie schuf. Und hat seinen Beruf wahrlich nicht verfehlt. Herrn *Zucchini* Baß war eine ausgiebige Stütze der *En Rokitansky's*semble-Nummern, seine verwandte Gesangsmethode fügte sich meist glücklich, nur mitunter zu derb, zu den übrigen Stimmen. Ueber Einzelheiten ließe sich rechten, darüber z. B., daß Herr *Rokitansky* in der Verleumdungs-Arie die Phrase „*come un colpo di cannone*“ ganz leise beginnt und erst das letzte Wort fortissimo herauswirft. Kein Declamator dürfte „*Kanonenschuß*“ auf diese Wei-

se halbiren. Daß Signora die kleine Rolle der *Scalese* Berta übernahm und sorgfältig durchführte, kam dem Ganzen sehr zu statten; es ist immer besser, das Kunstvermögen des Sängers überragt die Rolle, als umgekehrt. So griff denn Alles ineinander, um die Eröffnungs-Vorstellung der Italiener zu einer vorzüglichen zu gestalten und im Publicum das Vorgefühl einer vergnügten Reihe von Abenden zu erwecken.

sprudelnde Musik zum „*Rossini's* Barbier von Se“ — sie ist nicht weniger als 54 Jahre alt — wirkte villa auf das ganze Publicum so erfrischend und erheiternd, wie in ihrer Jugendzeit. In wenig Tagen soll uns der geniale und liebenswürdige Componist noch näher treten, unter Umständen, die, ganz einzig in ihrer Art, den lebhaftesten Antheil in Wien hervorrufen müssen.

soll nämlich ein Denkmal erhalten, und zwar *Mozart* auf dem nach ihm benannten Platze der Vorstadt Wieden. Der dortigen Bezirksvertretung, insbesondere ihrem thätigen Vorstande, Herrn Anton, gebührt das Verdienst, die *Burg* Errichtung des Monumentes angeregt und thatkräftig eingeleitet zu haben. Die Deckung der Kosten hofft man zunächst von dem großen Festconcerte, das am nächsten Sonntag zur Mittagsstunde im großen Redoutensaale stattfindet. Die Zusammenstellung und Direction des Concertes hat Herr Hofcapellmeister übernommen, durch dessen energische *Herbeck* und erfolgreiche Anstrengung dasselbe die Dimensionen eines wahrhaften Musikfestes erreichen und ohne Zweifel der unvergeßlichen Aufführung beim Universitäts-Jubiläum sich würdig anreihen wird. Herrn *Herbeck* ist es gelungen, das gesammte Orchester des Hofopertheaters und das der Gesellschafts-Concerte, den Singverein und den Männergesang-Verein, ferner von deutschen Sängern Frau, die Herren *Dustmann*, *Draxler*, *Hrabanek* und *Rokitansky* dafür *Panzer* zu gewinnen. Mit echt künstlerischem Eifer haben die Zierden der italienischen Oper: *Artôt* und *Everardi*, *Calzolari* sich unaufgefordert erboten, zu Ehren *Mozart's* mitzuwirken. So bilden denn die Kräfte dieses Festconcertes ein wahres Elitecorps, siegreich genug auch ohne das Hinzutreten des ruhmbedeckten alten Kämpen, dessen wir noch zu gedenken haben. Ist es, der sich an unserem Festconcerte betheiligte: der Gedanke an hat sein jahrelanges *Mozart* Schweigen gebrochen. Seit Decennien unerbittlich taub gegen alle musikalischen Ansuchen und Anerbieten, hat der Maestro auf Ersuchen des Wiener Comités zwei neue größere Vocal-Compositionen: „*„* und „*Weihnacht*“ zur ersten und einzigen Aufführung in dem *Gesang der Titanen* *Mozart*-Concerte hiehergesendet. Den Werth dieses Geschenkes erhöht noch die liebenswürdige Weise, in welcher es dargebracht ist. „Ich erkläre mich stolz und glücklich,“ schreibt, „eine kleine Huldigung zollen zu können dem Gedächtnisse des wahren Titanen der Musik, den *Mozart* ich zu bewundern anfang als Jüngling, und der heute noch mein Abgott und mein Vorbild geblieben ist! Mögen die Wiener (welche mir während meines Aufenthaltes im Jahre 1822 so überaus freundlich gewesen sind) genehmigend den Beweis höchster Bewunderung empfangen, welchen ich ihrem unsterblichen Mitbürger darbringe, und noch einmal Nachsicht üben an meinen beiden bescheidenen Schöpfungen, welche nur das Verdienst haben, von einem Greise zu kommen, der stets ein Anbeter *Mozart's* gewesen ist.“

Außer diesen beiden Novitäten (von denen *Rossini's* weder eine Abschrift genommen, noch eine Wiederholung veranstaltet werden darf) bringt das Festconcert: *Mozart's* C-dur-Symphonie (Jupiter), Ave verum, Arie aus „*Fi*“ und Quintett aus „*garo's* Hochzeit *Così fan tutte*“, einen Männerchor von, endlich die „*Schubert* *Egmont*“-Ouverture und den Festmarsch mit Chor aus den „*Ruinen von Athen*“ von. Ein solches Zusammenwirken zu solchem *Beethoven* Zwecke darf wol ein seltenes musikalisches Ereigniß heißen. Wer auch nur ahnungsweise begreift, was wir *Mozart* danken, der muß mit uns wünschen und hoffen, daß das Denkmalsconcert seinen schönen Zweck reichlich fördere. Nach dem rühmlichen Vorgange der Künstlerschaft wird ohne Zweifel auch das kunstsinnige Wiener Publicum seine Schuldigkeit erkennen. Die unsere thun wir mit diesen Zeilen.