

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3053. Wien, Samstag, den 22. Februar 1873.

Eduard Hanslick, Musik.

1 *Musik.*

Ed. H. Der Carneval ist die Fastenzeit der Musik-Kritik. In dem Maße, als die Bälle an Pracht und Anzahl zu nehmen, werden die Concerte immer weniger und kleiner; genau bis zum Aschermittwoch repräsentiren wir Musik-Kritiker die armen Leute des Sprichworts, die „mit Wasser kochen“. Da nach Ansicht der verehrlichen Redactionen trotzdem hin und wieder gekocht werden muß, so gibt es an solchen Tagen unverzeihlich magere Kost. Bescheiden wir uns und beginnen rasch, bevor der kleine Proviant rettungslos veraltet. Da gab es zuerst ein Concert des Pianisten Sigismund aus *Blumner* Berlin in dem Foyer oder Nebenzimmer des Bösendorfer'schen Saales. Das Aussehen — nicht des Pianisten, der hierin zur Jaell'schen Schule gehört, aber des Concertes — hatte etwas Klösterliches, das Programm bestand ohne jegliche Abwechslung aus lauter Solonummern des Herrn Blumner. Das Spiel dieses Pianisten hat den Vorzug eines klangvollen, markigen Anschlags und durchwegs den Charakter gesunder Kraft und Frische. Schade, daß jener Vorzug mitunter in eine fast derbe Ueberkraft umschlug, welche bei der hallenden Resonanz des Locales wol über die Berechnung des Spielers hinausging. Für flüchtig hingleitendes zierliches Passagenwerk hat Herr Blumner eine etwas zu schwere Hand.

Den Maßstab modernster Bravour darf man überhaupt an Herrn Blumner nicht anlegen, dem es auch offenbar weniger darum zu thun scheint, sich als Virtuose, denn viel mehr als guter Musiker und solider Spieler hier einzu führen. Als gut musikalisch documentirte ihn nicht blos sein sachgemäßer, warmer Vortrag, sondern ebenso sehr sein geschicktes Arrangement zweier Perlen der vierhändigen Clavier-Literatur. Fürs erste im Jahre *Mozart's* 1791 componirte F-moll-Phantasie (Nr. 608 bei Köchel), eine der bedeutendsten Clavier-Compositionen des Meisters, ja nach der großen, Beethoven's Geist anticipirenden C-moll-Phantasie wol die bedeutendste. Sodann vierhändige *Schubert's* Variationen über ein Original-Thema, op. 35, ein liebenswürdiges Tonspiel, das wir schlechtweg geistreich nennen möchten, haftete an dem Wort nicht bereits ein so impotenter Beigeschmack. Die übrigen von Herrn Blumner vorgetragenen Stücke waren ein Präludium und eine Sarabande von Sebastian Bach, das B-moll-Scherzo von Chopin, endlich zwei recht gefällige Kleinigkeiten (Wiegenlied und Mazurka) eigener Composition — sie erfreuten sich sämmtlich einer bei fälligen Aufnahme.

„Unser thätiger und liebenswürdiger Musikverleger“ (Jedermann weiß, daß mit diesem stereotypen Kosenamen nur Herr gemeint ist) veranstaltete eine *Novi Gotthardt's* Matinée, in welcher ausschließlich neue, bei ihm erschienene Compositionen von Wiener Tonsetzern zur Aufführung kamen. Daß darunter zwei leibhaftige Grafen und ein Baron figuriren, sieht fast wie eine Privilegien-Verletzung des Herrn Adolph Bösendorfer aus, dessen Verlags-Katalog bekanntlich einem Auszug

aus dem Gotha'schen Kalender ähnelt und vom Herzog von Württemberg und der Gräfin Wurmbrand bis herab zum ganz gewöhnlichen Edlen v. Meyer alle Adelsstufen repräsentirt. Dem Concert konnte ich leider nicht selbst beiwohnen, darf aber glaubwürdigen Freunden nacherzählen, daß ein Lied vom Grafen Albert („*Amadei* Bitte“) so sehr gefiel, daß es wiederholt wer den mußte. Herr soll es ganz herzbewegend vor *Walter* getragen haben, desgleichen Lieder vom Grafen, *Nyary* von Hermann, Karl *Riedel* und Jacob *Goldmark*. Unermüdlich, wie Herr *Fischer* Walter für die Lieder, erwies sich Herr für die Clavierstücke des *Door* Gotthard' schen Verlags. Er spielte mehrere kleine Charakterstücke von, *Nawratil*, *Gotthard* und Robert *Gramman*, endlich mit dem jungen Cellisten *Fuchs* eine *Spitzer* Sonate von Julius. Diese Compositionen, so wie *Zellner* eine von den Herren und *Epstein* vorgetragene *Sturm* Partie Variationen von Baron fanden *Herzogenberg* sämmtlich lebhaften Beifall. Erwähnen wir noch einer Ma tinée des talentvollen Geigers W. und eines von *Junck* der beliebten Gesanglehrerin Frau mit *Passy-Cornet* ihren Schülerinnen veranstalteten Concertes, so dürften die kleinen Concert-Erlebnisse der letzten Woche aufgezählt sein.

Im Hofoperntheater erwartet uns ein bedeutungsvoller Abend: die Wiederaufführung der'schen „*Gluck* Iphigenia“, welche bereits wiederholt angesetzt war, aber auf Tauris wegen Erkrankung der Frau Dustmann noch verschoben ist. Einige Aufführungen älterer Opern lockten nichtsdestoweniger zum Besuch des neuen Opernhauses. Da bot zum Beispiel „*Dom Sebastian*“ das Interesse an zwei Neubesetzungen. Herr sang zum erstenmal die *Müller* Titel mit jenem glücklichen Effect, den seine klangvolle, rolleleicht ansprechende Höhe voraussetzen ließ und welcher nach Abschleifung einiger harten Ecken sich künftig noch steigern dürfte. Der neue Camöens an seiner Seite, Herr v., brachte diese Rolle durch seelenvollen Vortrag *Bignio* und nobles Spiel unter allgemeinem Beifall zur Geltung. Mit aufrichtigem Antheil begrüßten wir auch unseren wackern Dr., welcher als *Schmid* Pogner in den „*Meistersingern*“ nach längerer Krankheit wieder zur regelmäßigen Thätigkeit zurückkehrte. Eine Vorstellung, die wir lieber mit Stillschweigen übergehen, war die letzte des „*Lohengrin*“. Fräulein, welche Rollen von hoher Stimmlage und anhaltend pathetischer Spannung, wie *Elsa*, überhaupt nur an nähernd gewachsen ist, war an diesem Abend obendrein nicht disponirt, wenigstens zum Reinsingen nicht. Das Gebet im ersten Act gerieth dadurch so sehr ins Schwanken, daß es der ganzen Geistesgegenwart bedurfte, um *Herbeck's* diesem Musikstücke doch zu einem gedeihlichen Ausgang zu verhelfen. Wie Fräulein *Ehnn* diese Scharte bald darauf als Mignon wieder auswetzte, weiß Jedermann, der diese Glanzpartie der Sängerin kennt.

Eine erquickende Vorstellung, auf welche wir ein Jahr lang vergebens gewartet, war die von reizender *Auber's* Oper: „*Der schwarze Domino*“. Die Ursache dieser unbegreiflich langen Unterbrechung lag, dem Vernehmen nach, in der Renitenz eines nicht allzu schön singenden schönen Manes, welcher sich gegen die Rolle des Grafen n *Juliano* sträubte. Nachdem er nämlich diese Rolle bereits ein dutzendmal mit Lust und Beifall gesungen hatte, entdeckte er plötzlich, daß sie eine Tenorpartie, er aber ein Bariton sei. Wie die meisten derartigen Künstlerbedenken, hatte auch dieses eine klingende Pointe und wurde auf metallurgischem Wege beschwichtigt. Es brauchte von dem Falle nicht weiter die Rede zu sein, wenn nicht Schiller's Wort: „Ein großes Beispiel weckt Nacheiferung“ für die Zukunft ähnliche Baritonerien befürchten ließe. Da scheint es doch nicht überflüssig, sich über die Natur solcher Rollen an der Quelle, das heißt an der Pariser Opéra Comique, Rath zu holen. Diese Oper hat in ihrem älteren und neueren Repertoire eine Anzahl kleinerer Männer-Rollen, welche, obgleich im Tenor- oder Violinschlüssel notirt, keineswegs ausgesprochene Tenorpartien sind, sondern ebenso gut von einem Bariton gesungen werden können und gesungen werden. Diese Rollen, in der Regel wichtiger durch ihre schauspielerische als durch ihre gesangliche Wirkung, sind die Domäne von Sängern, die wenig Stimme, aber das Talent geistreicher Phrasirung und charakteristischer Darstel-

lung besitzen. Der Ahnherr dieser echt französischen, für die komische Oper ganz unentbehrlichen Sängerclassen war der bekannte, ebenso unglückliche als talentvolle, welcher, *Trial* ob seines politischen Gesinnungswechsels verfolgt und geächtet, sich 1795 selbst den Tod gab. Rollen von der Art, wie sie für *Trial* geschrieben, also weder der Tenor-, noch der Baritonstimme ausschließlich zugedacht waren, sondern einem musikalisch geschulten guten Schauspieler, sind noch heutzutage in den französischen Partituren als „*Trial*“ bezeichnet. Das weibliche Seitenstück zu *Trial* war seine berühmte Collegin *Madame*, nach welcher man *Dugazon* noch immer Spielpartien, namentlich ältere Frauencharaktere in der komischen Oper bloß mit dem Namen „*Dugazon*“ benennt. Besitzt eine Opern-Direction in Frankreich für die mitunter sehr wichtigen *Trial*-Rollen einen dafür passenden Künstler, so theilt sie ihm dieselben zu, ohne zu fragen, ob er sich für einen Tenor oder für einen Bariton halte. Die Notirung im Violinschlüssel entscheidet da gar nicht, selbst nicht die Bezeichnung „*deuxième ténor*“. So ist zum Beispiel *Laertes* in „*Mignon*“ als *deuxième ténor* bezeichnet: es war aber, der diese Rolle geschaffen, derselbe *Couderc* berühmte *Couderc*, der in Baritonpartien wie *Simeon* in „*Joseph*“ excellirt und zugleich der erste Künstler in allen feinkomischen Rollen der *Opéra Comique* ist.

In der angeblichen Tenorpartie des Grafen *Juliano* im „*Domino noir*“ hörte ich in Paris den Bariton *Potel* und einige Tage später denselben *Potel* als *Laertes* in „*Mignon*“, also in der Rolle unseres, *Mayerhofer* dem man gewiß keine „Tenorpartien“ zumuthet. Um beim Grafen *Juliano* zu bleiben, so läßt ihn schon der natürliche Contrast zu dem Tenor *Massarena* als Bariton erscheinen, und ich habe die Rolle an verschiedenen Bühnen stets von Baritonisten singen gehört, mitunter von trefflichen Darstellern des *Don Juan*, *Hanns Heiling*, *Tell* u. s. w. — Wie für, so gibt es auch für seinen unübertrefflichen *Couderc* Collegin in *Sainte-Foy* Paris keinen Unterschied zwischen Tenor- und Baritonpartien in seinem Fache. Er singt heute den (überall von Bassisten dargestellten) *Lord Kock* und morgen die Tenorpartie des *burn Corentin* in der „*Dinorah*“. Ins Unzählige ließen sich diese Beispiele vermehren, welche beweisen, daß in den zweiten Rollen, komischen und Spielpartien der *Opéra Comique* jene strenge Scheidung nicht existirt. Wer dort eine seinem Talente und Rollenfache entsprechende Partie singen kann, der singt sie auch ohne Widerrede. Wo dies nicht zu erwarten steht, da wird man nach englischem oder amerikanischem Muster in allen neuen Contracten die Verpflichtungen des Sängers nicht weit genug definiren und in der Praxis nicht streng genug auslegen können. Auf den „Schwarzen Domino“ im neuen Opernhause zurückzukommen, er hat das Publicum entzückt durch die Anmuth und Frische der Musik und durch die trefflichen Leistungen, *Walter's* und *Rokitan-sky's* der *Minnie*. Die letztgenannte Künstlerin gibt *Hauck* die Titelrolle in Spiel und Gesang unübertrefflich. Die Direction würde sich den Dank des Publicums verdienen, wenn sie während des nur noch kurzen Engagements von *Minnie Hauck* den „Schwarzen Domino“ und den gleich falls lange zurückgesetzten „*Fra Diavolo*“ häufiger zur Auf führung brächte.

In der „*Stummen von Portici*“ sang jüngst Herr als Gast den *Scaria Pietro*. Einige Momente von Unsicherheit und sein am Tactstab des Dirigenten haftender Blick ließen vermuthen, daß Herr *Scaria* diese Rolle lange nicht gesungen habe. Angelegt war sie wirksam, mitunter eigenthümlich. Herr *Scaria* faßt den *Pietro*, der gewöhnlich verschlossen, kalt, heimtückisch gespielt wird, viel jugendlicher und lebhafter. Die Rolle gewinnt dadurch eine ungewöhnliche Energie; besonders in dem Zusammentreffen mit dem flüchtigen Herzog im vierten Act gibt Herr *Scaria* dem *Zorn Pietro's* über den *Edelmuth Masaniello's* den lebendigsten Ausdruck. So weit konnte man an seiner Leistung Freude haben. Die *Barcarole* im fünften Act hin gegen war verfehlt, das schöne Musikstück fiel einer neuen, vielleicht pikanten Auffassung zum Opfer. Herr *Scaria* singt die *Barcarole* in beschleunigtem Tempo, mit dem Ausdruck schadenfroh-triumphirender Rachsucht, den er bis zu Tanzbewegungen im

Ritornell steigert, ähnlich wie sie Caspar nach dem Trinkliede zu machen pflegt. Das widerspricht sowol dem Text, einer Anrufung der Madonna in den Gefahren des Seesturmes, als dem Charakter der Melodie, deren stimmungsvoller Reiz gerade in ihrem schwermüthigen Ernste liegt. Uebrigens versagte der sichtlich angestrebte große Effect in der Schlußphrase; nach der ziemlich schwer fällig herabgerollten Scala schwang sich nämlich Herr Scaria mit aller Macht auf das hohe E hinauf, eine ihm sehr un günstige, weil hohl und trocken klingende Note, welche, so herausfordernd ausgestellt, den Eindruck der pracht vollen Mittellage Scaria's verwischt. In Maske und Kleidung sollte sich Herr Scaria mehr den Herren Adams und Neumann nähern, weder seine Coiffüre noch die ballet mäßig lichten Tricots stimmten zu dem Charakterbild des neapolitanischen Fischers. Von großem Vortheil für das Verständniß der Handlung war auch in dieser Oper Scaria's deutliche Aussprache. Wir hätten etwas davon den Darstellern Alfonso's, Borella's und Elvirens gewünscht, aus deren rasch aufeinanderfolgenden Erzählungen im letzten Act wir den ganzen Ausgang der Handlung erfahren sollen, was aber nicht möglich ist, wenn man kein Wort von dem Gesungenen versteht. Frau sang die wenig dankbare *Koch* Rolle der Elvira zum erstenmale und recht befriedigend. In Masaniello's Partie sollten sich eigentlich zwei Tenoristen, ein lyrischer und ein heroischer, act- oder scenenweise theilen. Herr ist im Grunde doch nur ein anständiges *Adams* Surrogat für jeden dieser beiden Typen; er verdirbt weder die lyrischen noch die heroischen Stellen, aber er entflammt nicht mit diesen, rührt nicht mit jenen. Am besten gelang ihm die Barcarole im zweiten Act, am schlechtesten das Schlummerlied, welches spurlos vorüberging. Herr *Pirk* (Herzog Alfonso) ist der beste Schusterlehrling, den sich Hanns Sachs nur wünschen kann; kein Wunder, wenn seine verschiedenen Don Alfonsos an das Lustspiel: „Der ver“ erinnern. Uebrigens ist die Rolle des wünschene Prinz Herzogs, welche im Original eine große Arie und ein Duett mit Elvira hat, hier auf die bescheidenste Mitwirkung reducirt. Neu war Fräulein in der Rolle der *Mauthner* Fenella. Abgesehen von dem unausweichlichen Rest heftiger Rhythmik und conventioneller Zeichensprache, welcher jeder Ballettänzerin in dieser Rolle anhaften bleibt, hat uns die Leistung Fräulein Mauthner's auf das angenehmste über rascht. Ihr Spiel war nicht nur voll leidenschaftlichen Ausdrucks, wo Fenella thätig in die Handlung eingreift oder ihre Erlebnisse schildert, sondern auch wahr und empfunden in den Scenen stummen Spiels. Denn so kann man in dieser vollständigen stummen Rolle speciell jene (von den Tänzerinnen meist vernachlässigten) Momente nennen, in welchen Fenella unbeachtet und nur mit sich beschäftigt bei Seite steht. Die gewöhnliche, treffliche Darstellerin der Fenella, Fräulein, ist durch ihre ausdrucksvolle leidenschaftliche Physiognomie vor Fräulein Mauthner begünstigt; um so ehrenvoller für Letztere, daß sie an Wirkung nur wenig hinter der Salvioni zurückstand und ihre Colleginnen *Jacksch* und in der *Schuller* Fenella-Rolle weit überflügelte.