

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3092. Wien, Mittwoch, den 2. April 1873.

Eduard Hanslick, Concert und Oper. (Letztes
Philharmonisches Concert. A. Wilhelmj. Adelina Patti. „La
Sonnambula“ und „I Puritani“.).

1 *Concert und Oper.*

Ed. H. In dem poetischen Bilder-Cyklus „Faust“ führt Lenau seinen Helden eines Abends in eine Dorfschenke und läßt dort Mephisto eigenhändig auf einer Geige zum Tanz aufspielen.

Jetzt klingen im Dreigriff die lustigen Saiten, Wie wenn um ein Mädel zwei Buben sich streiten.

So sagt das Gedicht, in welchem eine krankhaft auf geregte Sinnlichkeit sich in verwegenster Bilderjagd außer Athem hetzt. Einen musikalischen Anempfinder von Liszt's Temperament mußte gerade diese Scene zur Nachbildung reizen. Man denke nur: die Geige in Teufelshand, die Musik als prickelnde Ruthe hinter Faust geschwungen, den sie der Sinneslust in die Arme jagen soll! Wozu Mephisto hier noch der Musik bedarf, ist freilich nach den früheren Strophen nicht recht begreiflich, introduciren sie doch diesen Faust bereits in einem Zustand von Liebesgluth, in welchem er von dem schönsten Walzer ebenso wenig vernehmen wird, als ein balzender Auerhahn. „Ich werde rasend, ich ver schmachte, wenn länger ich das Weib betrachte!“ ruft der Aermste beim Anblick einer Bauerndirne aus. Es schwingen ihre Locken „der Wolust rasche Sturmesglocken“, Mephisto schwingt den Bogen, Faust schwingt „seine Brünnette“ — welch unwiderstehliche Aufgabe für die erotische Flagellanten-Musik der Liszt- Wagner'schen Schule! Liszt illustriert die Lenau'sche „Dorfschenke“ in einem ausgeführten Orchester; dasselbe beginnt gleich mit so teuflischen Dissonanzen, stück daß dem Hörer eine Schlangenhaut über den Rücken läuft und die Zähne wehthun. (Die Bässe spielen durch 24 Tacte die leere Quinte, über welcher zuerst die Quinte (fis (cis, dann *zusammen* die beiden Quinten (fis (h und (a (d angeschlagen werden und schließlich in schneidendstem Sforzando wiederholt der gräßliche Quinten-Aufbau e h fis d a e sich erhebt!) Liszt stellt einfach die musikalischen Naturgesetze auf den Kopf, und unfähig, aus eigenen Mitteln Schönes zu schaffen, ersinnt er mit Absicht das Häßliche.

In dem ganzen Musikstück malt sich übrigens weit mehr die satanische Natur des Geigers, als der von Lenau geschilderte sinnberückende und herzentzückende Zauber seines Spiels; erst hart am Schlusse überrascht uns ein langes, schmachtendes Flöten trillern und ein confuses Reißen in den Harfensaiten, das nicht aus dem Tonstücke selbst, sondern nur durch dessen Vergleichung mit dem unzweideutigen Schluß des Gedichtes verständlich wird. Wir haben den Liszt'schen „Mephisto-Walzer“ bereits früher von Claviervirtuosen mit schrecklicher Wirkung spielen hören und gestehen

gerne, daß er in der pikanten Instrumentirung sich ungleich besser macht. Während diese impotente Liebesraserei im Clavierauszug nicht einmal amüsant ist, sieht man ihr doch wenigstens im Orchester allmählig Hörner, Schweif und Pferdefuß wachsen. Das ist recht unterhaltend, zumal da gleichzeitig die vielen Reminiscenzen an Meyerbeer, Berlioz, Mendelssohn und Weber auch das Gedächtniß des Hörers angenehm anregen. Für ein ernsthaftes Kunst-Institut von der Bedeutung unserer „Philharmonischen Concerte“ scheint uns aber dieses Genre von Ergötzlichkeit doch nicht schicklich, nicht würdig. Auf den Schlußaccord folgt im Publicum ein Augenblick lautloser Stille; die Novität schien schweigend abgefertigt, als plötzlich einige entrüstete Zischlaute ertönten. Natürlich erhob sich eine applaudirende Opposition und entbrannte ein heftiger Kampf zwischen beiden Parteien, der schließlich in allgemeiner Heiterkeit erlosch.

Das Programm dieses achten und letzten Philharmonie-Concertes war überhaupt keines von den glücklichsten. Herr Ludovico spielte *Breitner* „*Mendelssohn's Sere*“ (Op. 43) für Clavier und Orchester und Allegro gioiosochester — eine Composition, welche bei all ihrer Sauberkeit doch mehr aus den Redensarten des Meisters zusammen gesetzt, als aus seinem Genius geboren ist. Nicht nur aus Respect für Mendelssohn, sondern auch im Interesse des jungen, größeren Aufgaben gewachsenen Virtuosen Breitner hätte die Concert-Direction besser eines der beiden Clavier von concerte Mendelssohn gewählt. Auch Herrn, *Walter* welcher Beethoven's „Liederkreis an die entfernte Geliebte“ sehr zart vortrug, hätten wir lieber ein Gesangstück mit Orchester vortragen hören, da die Gelegenheit einer trefflichen Orchesterbegleitung unseren Sängern doch nur selten zu statten kommt und dann nicht unbenützt bleiben sollte. Nachdem Beethoven in diesem Concert mit seiner Achten standesgemäß vertreten war, entfiel vollends Symphonie jeder Grund zu abermaligem Vortrag einer oftgehörten Gesangs-Composition, welche neben Beethoven's Instrumentalwerken und Schubert's besseren Liedern gleichmäßig im Schatten steht. Die Aufführung der F-dur-Symphonie glänzte durch Schwung und feine Ausarbeitung, so daß der Schluß-eindruck des diesjährigen Philharmonischen Cyklus ein günstiger und für ehrenvoller blieb. *Dessoff*

Nicht umsonst hatten wir uns auf die Bekanntschaft des Violin-Virtuosen August besonders gefreut. *Wilhelmj* Der noch junge Mann (er ist 1845 im Nassau'schen geboren) ist erst seit wenigen Jahren bekannt und sofort auch berühmt geworden. Die drei Cardinaltugenden der Violin-Virtuosität: Reinheit der Intonation, Schönheit des Tones und Bravour besitzt *Wilhelmj* in höchster Vollkommenheit. Reinheit der Intonation — das klingt wie ein selbstverständliches Ding und ist doch ein gar seltenes. Ich kann mich keines Violin-Virtuosen, mit Ausnahme *Joachim's*, erinnern, dem nicht bei irgend einer schwierigen Applicatur-Passage, im Flageolet oder im polyphonen Spiel doch ein oder der andere Ton mißglückt wäre. *Wilhelmj's* Intonation war in den schwierigsten, wie in den einfachsten Stücken unfehlbar rein. Ebenso ist die Kraft, Süßigkeit und Fülle seines Tones einzig in ihrer Art. Niemals, selbst bei der äußersten Kraftentfaltung, streift sein Ton jenen scharrenden, reißenden Bei-klang, durch welchen das Material des Instrumentes sich an Gewaltthätern rächt. *Wilhelmj's* Gesang auf der G-Saite klingt in seiner dunklen, gesättigten Fülle ebenso herrlich, wie seine E-Saite in ihrem feinen sonnenhellen Glanz. In dem Vortrag von Schumann's „Abendlied“, von Bach's „Arie“ bewies *Wilhelmj*, daß er der Bravour gar nicht bedürfe, um als großer Geiger dazustehen. Aber diese Bravour! Sie wird doch zur funkelnden Krone auf dem Haupt des Künstlers. In allen Künsten des Staccato und der Arpeggien, des Trillers und der Doppelgriffe ist er vollendet. Als erstaunlichste Specialität möchten wir sein Spiel in Terzen, Sexten und Octaven hervorheben. Der beste Pianist kann die Terzen- und Septengänge in Chopin's Des-dur-Nocturne (Op. 27) nicht sicherer und zarter verbunden bringen, als *Wilhelmj* auf seiner Geige. Ganze Cantilenen, ja rasche Scalengänge in Octaven spielte er so rein und sicher, daß man, wie zwei-

felnd, mit geschärftem Ohre hinhorcht, ob man das Unglaubliche denn wirklich gehört habe. In Wilhelmj's Spiel und Haltung herrscht der Ausdruck einer unerschütterlichen, fast stolzen Ruhe, die mit der kraftvollen, männlich-schönen Erscheinung des Künstlers wohl harmonirt und an den Jüngling Spohr erinnern mag. Mit Einem Wort — und es ist ein vielsagendes — Wil steht jetzt schon in der vordersten Reihe der größten Violin-Virtuosen der Gegenwart. Dennoch widerstrebt mir der hie und da laut werdende Eifer, mit dem neu auf gehenden Gestirn unsern Joachim verdunkeln zu wollen. Wilhelmj mag Joachim an Virtuosität gleichstehen, ihn vielleicht in irgend einer technischen Specialität noch über treffen — was Joachim zu dem unvergleichlichen Musiker, zu dem classischen Poeten des Violinspielles und zu der idealen Künstlernatur macht, die wir an ihm verehren, das ist aus Wilhelmj's Spiel, für mich wenigstens, noch nicht sprechend hervorgetreten. In seinen bisherigen Vorträgen, so glänzend sie in der Bravour, so einschmeichelnd sie im Gesange waren, hat uns Wilhelmj durchaus keinen Anhaltspunkt gegeben, die eigentliche Seele seiner Kunst Joachim ebenbürtig zu erklären. Niemand läßt sich ruhig seine Ideale antasten oder gar vom Sockel stürzen, und zu diesen Idealen gehört mir Joachim. Noch hat uns Wilhelmj kein Concert, kein Quartett von Beethoven, Mendelssohn, Spohr vorgetragen, die eigentlichen Prüfsteine des Goldgehaltes, des künstlerischen Adels eines Violinisten. Sein Programm wollte uns nicht recht gefallen. Ein einziges Concert mit Orchester (eine ungesunde, nüchterne und gespreizte Composition Raff's) — alles Uebrige kleine Stücke, anmuthige Genrebildchen, die mehr für den Gesellschaftsalon als für den Concertsaal passen. Wagner's sehr unbedeutendes „Albumblatt“, zwei Chopin'sche Nocturnen, endlich eine Bach'sche „Arie“, die in ihrer schlichten Einfachheit keine geeignete Schlußnummer ist. Das Uebertragen Chopin'scher Compositionen hat immer etwas Bedenkliches, da diese mit allen Fasern im Clavierton und in der Claviertechnik wurzeln. Wilhelmj's vollendeter Vortrag des ersten Notturmo in Des-dur ließ dieses Bedenken nicht aufkommen, es erwachte aber bei dem zweiten in Es-dur (Op. 9), welches durch Wilhelmj's fast mazurka-artig rasches Tempo und fremd artig heitere Auffassung seinen eigenthümlichen, poetischen Schmelz einbüßte. Wir bedauerten, daß ein so großer Virtuose nicht in mehr großen Aufgaben sich zeigte und das Orchester meistens müßig hinter sich stehen ließ. Vielleicht bringt uns Wilhelmj das Versäumte in seinem nächsten Concerte ein, dem wir mit freudig gespannter Erwartung entgegensetzen. Erscheinen in *Wilhelmj's* Wien bleibt epochemachend, und der Glanz, den sein Spiel hier ausströmte, wird lange nachleuchten.

Die'sche Gesellschaft ließ in verflossener *Merelli* Woche zwei'sche Opern aufeinander folgen: „*Bellini* Die“ und „*Nachtwandlerin* Die Puritaner.“ Zum Glück leuchtete über dem monotonen Dämmerlicht dieser Opern Adelina als „Stern“. Ohne *Patti* ihre bewunderungswürdige Gesangsleistung in der *Somnambule* wäre es uns schwer geworden, den langwierigen und übersüßen Empfindungen dieser mondbeglänzten Landleute auch nur die von der strictesten Höflichkeit gebotene Aufmerksamkeit zuzuwenden. Da weder *Graziani* noch die *Marchisio* mitwirkten, diese einzigen Edelleute in dem singenden Hofstaate der *Patti*, so fesselte diese als *Amina* ganz allein das Interesse der Zuhörer. *Signor*, der aus seiner *Vidal* Haushofmeister-Stellung beim Grafen *Luna* nie hätte heraustreten sollen, um selbst einen Grafen zu spielen, gab den *Conte Rodolfo* mit der burschikosen Nachlässigkeit eines Hallenser Studenten, der auf Ferien in seinem Heimatdorfe bummelt. Zu dem ungehobelten Spiel stimmte vortrefflich der unpolirte Gesang. *Vidal's* Organ, ein kräftiger Baß, doch ohne sonderlichen Ausdruck und, was noch schlimmer ist, ohne die edle Rundung der Tonwelle, die das rohe Material zum künstlerischen macht, scheint noch wenig geschult. Es ist ein Zeichen der Anfänger, daß sie nicht in der Tonmasse schattiren, sondern fast immer mit voller Stimmkraft singen: Herr *Vidal* verfällt bei jeder Steigerung in ein Uebermaß von roher Kraft und bei dieser Gelegenheit auch leicht dem Disoni-

ren. In letzterer Kunst leistete er so Außerordentliches als Graf Rudolph, daß er sogar mit der so dankbaren Eingangs-Arie vollständig durchfiel. Schreiten wir muthig über den Leib einer entsetzlichen „Wirthin Lisa“ hinweg zu Elvino. Herr Emil betrat in *Naudin* dieser Rolle zum erstenmale die heißen Bretter eines Wiener Theaters. Zwischen dem Rufe dieses berühmten Tenors und seiner Leistung als Elvino fühlte ich eine Kluft, die mir heute meine Aufgabe fast peinlich macht; genug, daß Herr Naudin mir gar nicht gefallen hat. Da ich nicht zu den Glücklichen gehöre, die Naudin in seiner „guten Zeit“ ge hört haben, so vermag keine verklärende Erinnerung mir den ungünstigen Eindruck dieser trockenen, klanglosen Stimme und dieses aus lauter Nothbehelfen und raffinirten Effectchen zu sammengesetzten Vortrages zu mildern. Daß Naudin der beste Vasco de Gama gewesen, nehme ich gern auf Treu' und Glauben an; ich wünschte, sein Elvino wäre mir auch nur aus derselben Quelle bekannt. Naudin's Stimme klingt nicht bloß verblüht und unzureichend, sondern (für mich wenigstens) positiv unangenehm; anstatt uns durch seelenvolle Innigkeit und feinen Geschmack zu entschädigen, sucht Naudin sein Heil zumeist in gewaltsamem Loslegen und einem *affec tirten*, gern vom *pianissimo* unmittelbar ins *fortissimo* überspringenden Vortrag. Sein Gesang im zweiten Acte war unausgesetztes Schreien, sein Spiel die routinirte Ausfüllung der gewöhnlichsten Theaterschablone. Möglich, daß Herr Naudin in Rollen von weniger jugendlichen Ansprüchen und von schärfer contrastirenden Elementen sich vortheilhafter auszeichnen wird; ich wünsche nichts aufrichtiger, als mein aus dem ersten Eindruck geschöpftes Urtheil dann corrigiren zu können.

Die „Puritaner“ haben bekanntlich bei ihrer ersten Aufführung im Pariser Théâtre Italien (Januar 1835) durch das berühmte Gesangsquartett Grisi, Rubini, Tam und burini Lablache einen außerordentlichen Erfolg errungen. Bellini's früher Tod breitete über dieses sein letztes Werk obendrein den Schimmer einer verklärenden Pietät. Der gefeierte und persönlich so beliebte Maestro starb im September desselben Jahres in Puteaux nächst Paris; bei der Trauerfeierlichkeit sangen Rubini, Ivanoff, Tamburini und Lablache die als Quartett arrangirte Tenor-Arie aus dem dritten Acte der „Puritaner“ auf den lateinischen Text „*Lacrymosa*“. Seither sind die „Puritaner“ rasch verblaßt, in Deutschland und Frankreich beinahe vergessen, woran das ungeschickte Textbuch zweifellos mitschuldig ist. Die Partitur enthält neben vielem Langweiligen und Trivialen manchen glücklichen dramatischen Anlauf (bei dem es freilich stets sein Bewenden hat), auch manche schöne Melodie von dem Wohl laut und der süßen Schwermuth, welche Bellini's Gesänge charakterisiren. Trotzdem gehören die „Puritaner“ heute schon unwiderruflich zu jenen reizlos gewordenen Opern, die nur durch die Gesangkunst außerordentlicher Sänger für einzelne Abende wieder aufleben. Die Elvira der steht als unübertreffliche Gesangsleistung den virtuo *Pattisesten* Rollen dieser Meisterin ebenbürtig zur Seite. Von der Polacca im ersten Acte an bis zu der großen psychologischen Heilungsscene im dritten Acte war Alles so trefflich abgerundet, so effectvoll und zugleich von dem Bellini eigen thümlichen schwermüthigen Geiste angehaucht, daß nach keiner Seite ein Wunsch übrig blieb. Glänzenderes als ihr Vortrag der Polacca im ersten Acte ist uns nicht vorgekommen, und Zarteres, Weicheres, ein bewegtes Gemüth rührender Aus sprechendes kann man auch kaum hören, als Adelina Patti in der großen Scene des zweiten Actes leistet. Das Publicum ruhte nicht mit Applaudiren und Rufen, bis die Patti die Bravour-Polonaise wiederholte. Herr sang *Graziani* die erste Arie des Sir Richard mit edler Empfindung; im Uebrigen war er matter als gewöhnlich, im Spiel beinahe gleichgiltig. Herr (Sir Vidal George) freute sich sichtlich über sein Starksingen, und schien nur zu bedauern, daß er in dem berühmten Trompetenduett nicht beide Stimmen übernehmen könne. Ein neuer Tenor, Signor, *Marini* entfaltete in der schwierigen, für Rubini geschriebenen Rolle des Arthur eine jugendlich frische, gesunde, in hoher Lage leicht ansprechende Stimme, der es aber noch an technischer Durchbildung und poetischem Ausdruck fehlt. Auch sein Spiel ist das eines Anfängers und beschränkte sich in den Scenen mit

Elvira auf ein periodisch wiederkehrendes Handküssen. Die Leistung Herrn Marini's war übrigens ungleich und dem entsprechend auch ihr Erfolg beim Publicum. Die unglückliche Königin Henriette war in einer Weise besetzt, welche uns das reißend zunehmende Anwachsen der republikanischen Partei vollständig erklärte.