

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3698. Wien, Freitag, den 11. December 1874.

Eduard Hanslick, Musik. (Pauline Lucca. —
Hofoperntheater. — Beethoven's Festmesse. —
Sing-Akademie. — Weihnachtsvorstellungen von Fräulein
Adaiewsky.).

1 Musik.

Ed. H. Das Gastspiel der Frau Lucca an der Komischen Oper ist zu Ende. Ein einziges Licht vermag einen recht großen düsteren Raum hell und freundlich zu machen. So wirkte die Lucca als vereinzelte bedeutende Kraft in der Komischen Oper, zog das Publicum in Schaaren herbei und hielt es fest von der ersten bis zur letzten Rolle. Frau Lucca sang je zweimal in fünf Opern und schließlich in einem Potpourri, über dessen glänzenden Erfolg ein anderer Refereent berichtet hat. Am wenigsten gefiel die Künstlerin in den zwei Mozart'schen Rollen, Zerline und Cherubin: sei es daß die einfache, getragene Cantilene Mozart's ihrer Gesangsweise nicht ganz zusagt, sei es daß sie und das Wiener Publicum einander noch gar zu fremd waren. Immerhin bot nicht nur Zerline (über die wir ausführlicher gesprochen haben), sondern auch der Page Cherubin viel schöne geistreiche Züge, bei consequent durchgeführtem Charakter. Viel leicht war es gerade der Verzicht auf manchen äußeren Effect, was diesen Cherubin fast effectlos erscheinen ließ. Man mochte hier von der Lucca einen Ausbund von Muthwillen erwarten und war überdies durch die landesübliche kokette Auffassung der Rolle beeinflusst. Der Page in „Figaro's Hoch“ ist ein schwärmerisch verliebtes junges Blut und kein zeitpariser Gamin. Wenn der Graf das Tuch wegzieht, das den Pagen versteckt, da kauert die Lucca regungslos in dem Fauteuil, wagt es kaum, einige scheue Blicke nach dem Grafen zu werfen, dessen Zorn der Page ja fürchten muß. Das ist viel richtiger, als der herausfordernde Uebermuth, mit welchem der beliebte Cherubin unseres Hofoperntheaters dem Grafen ins Gesicht schaut und lustig mit den Beinen schlenkert. Auch singt Frau Lucca die zweite Romanze viel einfacher, als sie im Hofoperntheater vorgetragen wird, wo dieses zarte Liebeslied in einem wahren Raffinement von Pianissimo und Tempo rubato seinen ursprünglichen Charakter verliert. Ueberhaupt bildet nicht Muthwille, sondern eine ruhige, herzliche Natürlichkeit, die auch einen Anfang von gutmüthiger Derbheit nicht scheut, den Grundton, auf welchem die Lustspielrollen der Lucca ruhen. Schon der tiefe Klang ihres Sprachorgans weist mehr auf ernsten Ausdruck. Vom Cherubin an stiegen die Leistungen der Lucca und ihr Erfolg stetig mit jedem Abend. Man wurde bald inne, daß von diesem naturwüchsigen, echten Talent immer etwas Eigenthümliches zu erwarten sei, daß die Lucca es gewiß anders machen werde, als Andere; das reizt den Antheil selbst des blasirten Opernbesuchers und läßt die Neu-

gierde nicht ruhen. Mitunter verleiht die sich bewußte Originalität auch zu irgend einem Wagniß, das uns mehr interessiert als befriedigt. Dahin gehört die aparte Auffassung der „Fra Diavolo“-Romanze, deren übermäßiges Detail im Vortrag der Lucca den Schwerpunkt des Ganzen willkürlich verrückt. Mit dieser einzigen Ausnahme, welche übrigens den Reiz der Neuheit und ein vollständiges Gelingen für sich hatte, war die Zerline in „Fra“ musterhaft, eine Figur von erquickender Frische Diavolo und Liebenswürdigkeit. Ebenso wahr und charakteristisch wie das Bauernmädchen aus den Abruzzen spielte die Lucca das vornehme Edelfräulein im „Schwarzen Domino“. Der feine, ruhige Anstand, mit dem sie anfangs auf dem Hofball sich bewegt, blickt noch aus der Verkleidung im zweiten Act und findet schließlich in der Maske der „alten“ Aebtissin eigentl. nur seine tiefere Octave. Bei dem Vortrag der Aragonaise vermißten wir ungern die Castagnetten in den Händen An's; sie verschönern das Bild und gewähren überdies gela. einen heilsamen rhythmischen Zügel. Frau Lucca sang das Lied mit großer sinnlicher Lebendigkeit, aber etwas zu rasch und stellenweise schleudernd. In der erzählenden Arie des dritten Actes glänzte die Künstlerin durch überraschend reich nuancirten Ausdruck bei vollkommener Deutlichkeit der hier so schwer zu bewältigenden Aussprache. Durch die Lucca ist ohne Frage ein neues lebhaftes Interesse, ein wohlthätiger Impuls in unser Opernwesen gekommen. Es ist nicht der Zauberklang einer ungewöhnlich süßen Stimme, nicht eine vollendete Gesangsbravour wie die der Patti oder Artôt, wo durch Pauline Lucca uns fesselt: ihre Stärke liegt in dem großen und ursprünglichen dramatischen Talent, das jede ihrer Leistungen, von der Auffassung des Ganzen bis herabins feinste Detail, leuchtend durchzieht. Sie ist eminent dramatische Sängerin, ist es mitunter auch dort, wo sie es nicht sein sollte: im Liedervortrage. Die dramatische Anschaulichkeit und der leidenschaftliche Nachdruck, womit sie Mo's „zart Veilchen“ vorträgt, fällt mir hier ein. Wer sie theilweise entschuldigt, ist allerdings Mozart selbst, der in seiner anteatralischen grenzenden Auffassung des einfachen Gedichtes (des einzigen Goethe'schen, das Mozart componirte) der Sängerin den falschen Weg gebahnt hat. Das klingt, als wenn nicht ein Veilchen, sondern die junge Schöne selbst zertreten worden wäre. Wie schön wirkte darauf die schlichte Anmuth, mit welcher Frau Lucca an demselben Abend Gordigiani's „Santissima vergine“ sang, eine goldene italienische Melodie, in welcher glücklicherweise keine dramatische Ader anschlägt. — Als Zerline, um auf die Oper zurückzukommen, fand Frau Lucca nur mittelmäßige Unterstützung. Herr ist wol der uninteressanteste *Ferenczy* Räuberhauptmann im Bereiche des Kirchenstaates und beider Sicilien. Seine kräftige, egale Tenorstimme klingt noch immer schön und verräth nur in den höchsten Chorden Spuren der Zeit; an Geist, Poesie und Empfindung fehlt es aber leider allerorten. Zum erstenmal sahen wir einen Fra Diavolo den ganzen ersten Act damit beschäftigt, das Monocle ins Auge zu zwicken und es dann wieder abzuputzen — schauerhafte Gewohnheit für einen Räuberhauptmann. Im zweiten Acte ersetzte er die reizende Barcarole Auber's durch Abt's „Gute Nacht, du herziges Kind!“ — dieselbe musikalische Bettelsuppe, welche Wachtel regelmäßig im „Postillon“ servirt. Gute Nacht, du herziger Fra Diavolo! Herrn *Tillmer* (Lord Kockburn) noch für einen ersten Baßbuffo zu halten, nachdem er als Marquis in „Der König hat's gesagt“ den gerichtsordnungsmäßigen Beweis des Gegentheils geliefert, sollte die Direction der Komischen Oper endlich aufgeben. Am besten verhielten sich die beiden Banditen, sie brachten wenigstens die Lacher auf ihre Seite. Herr ist *Frinke* ein guter Komiker im Nestroy'schen Styl, wie er jüngst als Gott Pan bewies; für die Oper wird er seine Komik jedenfalls verfeinern müssen. Herr paßt derzeit *Grübel* nur für sehr kleine und sehr chargirte Rollen. So lange er spricht, geht's noch an; wenn er aber lustig wird und das Singen kriegt, dann hört aller Spaß auf. Im „Schwarzen Domino“, wo das Sprechen und Spielen wichtiger ist als das Singen, zogen sich die Herren *Hallègo* (Massarena) und (*Tillmetz* Juliano) anständig aus der Affaire. Auch Fräulein sang die *Schmolek* Brigitta ganz gut und fühlte sich

glücklicherweise durch den Anblick ihrer rasenden Balltoilette nicht gestört. Herr, *Fischer* ein sehr tüchtiger Sänger und eine der werthvollsten Stützen der Komischen Oper (soweit es sich nicht um Komik handelt), verdiente als Gil Perez vollauf den Beifall, der ihm nach dem „Deo gratias“ gespendet wurde.

Im *Hofoperntheater* gingen zwei Opern, die wir seit längerer Zeit vermißten, mit theilweise neuer Besetzung wieder in Scene: „Hanns Heiling“ und „Die“. Stumme von Portici Marschner's „Heiling“, eine Oper, die neben manchen schwülstigen und verbrauchten Phrasen einen Schatz von Poesie, Empfindung und dramatischer Charakteristik birgt, hat uns neuerdings herzlich erquickt. Fräulein sang zum erstenmale die *Dillner* Anna, Herr zum erstenmale den *Müller* Konrad — Beide wirkten mit aller Hingebung und vollständigem Gelingen. Meisterhaft war in der *Beck* Titelrolle, imposant Frau als *Materna* Königin der Erdgeister. Die ganze Oper gehört zu den bestscenirten und lebendigsten Vorstellungen des Hofoperntheaters. Ueber die „Stumme von Portici“ können wir vorläufig nur vom Hörensagen berichten. Herr *Müller* soll als Masaniello sein Bestes geleistet, Fräulein *Tagliana* die Elvira sehr lobenswerth gesungen haben. Effect machen läßt sich mit dieser spanischen Prinzessin nicht, sie ist viel häkeliger und ebenso undankbar, als ihr herzoglicher Bräutigam. Für diese wenig lohnende Mühe ward Fräulein am nächsten Abend reichlich entschädigt durch *Tagliana* den wahrhaft glänzenden Erfolg, den sie als Chloë in der Singer'schen Akademie errang.

Als hervorragendste Musikproduction der letzten Woche verzeichnen wir die Aufführung von „*Beethoven's Fest*“ durch die Gesellschaft der Musikfreunde. Ueber messe in D diese gigantische Schöpfung mit ihren erhabenen Schönheiten, tief sinnigen Intentionen und echt Beethoven'schen Gewaltthatigkeiten ist hinreichend viel geschrieben. Ein einziges Moment von Wichtigkeit haben wir diesmal beizufügen. Der letzte Satz (Dona nobis pacem), wol der genialste von allen, ist jetzt durch zum erstenmal ganz richtig *Brahms* aufgeführt worden. Im neunundzwanzigsten Tact vom Ende (S. 296 der B. Schott'schen Partitur) und weiter ließ man die Pauke consequent das A schlagen, offenbar in der irrigen Meinung, die anfangs in B—F stehenden Pauken müßten in dem D-dur-Satz nach D—A umstimmen, und das B in den letzten neunundzwanzig Tacten der Messe sei ein Druckfehler für A. Nun steht am Eingange des Agnus „Tympani in B—F“, und diese Bezeichnung ist im ganzen Verlauf des Stückes nirgends aufgehoben oder verändert; das B auf S. 296 ff. bedeutet also keinen Druckfehler. Ist es nicht wunderlich, wie ein so erheblicher Irrthum sich Jahrzehnte hindurch fortschleppen und selbst von Musikern wie Notte und Julius böhm Stern adoptirt werden kann, in deren Clavier-Arrangements der D-Messe sich im Basse das falsche A findet? hat nun den Urtext hergestellt, wenn *Brahms* dieser Ausdruck zulässig ist, wo bloß richtig gelesen und gespielt zu werden braucht, was in der Partitur steht. Die Kühnheit, mit welcher das B der Pauke eintritt und das Fundament der folgenden Accorde bildet, ist von großartiger Wirkung. *Brahms* hat sie noch gehoben, indem er das B der Pauke durch pizzikirende Contrabässe verstärkt. Hoffentlich wird sein Vorgang fernerhin mustergiltig bleiben. Durch die gelungene Aufführung dieses schwierigen Werkes hat sich *Brahms* als Dirigent ein neues Verdienst erworben; mit ihm theilten sich die Sänger der Solopartien, Frau, *Wilt* Frau, die Herren *Gomperz-Bettelheim* *Walter* und, in die Ehren des Tages. Der „Sing *Rokitansky*verein“ und das Orchester arbeiteten unerschütterlich; die Tapferkeit der „sangbaren Frauen“ (um einen Ausdruck *Gottfried Keller's* zu brauchen) verdient ganz eigens gerühmt zu werden.

Ein gut besuchtes und stark applaudirtes Concert gab die von Herrn R. dirigirte „Sing-Aka *Weinwurmdemie*“ im kleinen Musikvereinssaale. Es wurde mit einer vierstimmigen Hymne von *W. Friedemann Bach* (D-moll, „Cantate Domino“) eröffnet, welche bisher unge druckt und im Besitze der Wiener Hofbibliothek, von *Weinwurm* der Vergessenheit entzogen wurde. *Friedemann Bach*, der älteste Sohn *Sebastian's*, war

zugleich derjenige, auf dessen Compositions-Talent der Vater die größten Hoffnungen baute. Bekanntlich sind die Keime dieser genialen Begabung in dem Sturme eines wüsten, leidenschaftlich zerwühlten Lebens frühzeitig untergegangen. Nur sehr wenige Compositionen von Fr. Bach wurden veröffentlicht, darunter ein Heft Polonaisen für Clavier, deren melodioser freier Styl und kühne Modulation uns ganz modern anmuthet, an manchen Stellen fast wie eine Vorahnung Beethoven's. Das können wir von der Hymne nicht sagen; sie erreicht weder die strenge Größe und polyphone Kunst von Friede's mann Vater, noch die reizvolle Lebendigkeit der Neueren. Das Stück klingt eben wie die Arbeit, vielleicht Gelegenheitsarbeit, eines routinirten Musikers. Ein gemischter Chor von *Karl* („*Loewe* Bald wenn die Biene“ aus Op. 81) bestätigte abermals die leidige Erfahrung, daß dieser geist volle, in seiner Art einzige Balladen-Componist ein sehr all täglicher Erfinder wird, sobald er den Boden der Ballade verläßt. Der Chor ist unbedeutend und zopfig, überdies ganz fehlerhaft declamirt. Ebenso wenig dankbar können wir uns für die Wiederaufwärmung von „*Spohr's* Vaterunser“ erweisen. Die ermattende Weichheit und Süßigkeit dieser sehr ausgedehnten Composition findet im Original hin und wieder an der Instrumentirung ein wohlthuendes Gegengewicht; bei Clavierbegleitung ist dieses Vaterunser ermüdend oder, „humanamente parlante“, sehr langweilig. Den lebhaftesten Beifall von allen Stücken des Concert-Programms fanden zwei von gesetzte, sehr wohlklingende *Weinwurm* Volkslieder, dann die Solovorträge des Cellisten Herrn und des Clavier-Virtuosen Herrn *Hummer*. *Smietansky*

Im kleinen Musikvereinssaale haben die „musikalisch-artistischen Weihnachtsvorstellungen“ der russischen Compositistin Fräulein Ella Adaiewsky begonnen. Auf einem viel zu niedrigen Podium (der untere Theil der Bilder ist nur für die ganz vorne Sitzenden sichtbar) erhebt sich eine kleine, verdeckte Bühne. Der Vorhang theilt sich von Zeit zu Zeit und läßt nacheinander eine Reihe von Transparentbildern sehen, ungefähr in der Breite des mittleren Bühnendrittheils. Dazu wird hinter den Gemälden Musik gemacht. Ueber die ästhetische Fehlerhaftigkeit einer solchen Verkopplung von Musik und Gemälden ist kaum mehr nöthig zu sprechen, es ist der blanke Dilettantismus. Otto hat *Jahn* bekanntlich eine Aufführung von Beethoven's Pastoral- „mit Decorationen und lebenden Bildern“ scharf Symphonie kritisirt und als eine Versündigung an Beethoven's Meisterwerk gebrandmarkt. Nun, gegenüber der „Weihnachts-“ von Fräulein Cantate Adaiewsky braucht man nicht so wehleidig zu sein. Es ist eine Damenarbeit ohne jegliche Kraft und Originalität, insbesondere von einer rhythmischen Lahmheit, welche alsbald einschläfernd wirkt. Eine einzige ganz einfache Nummer in langsamen Dreiviertel-Tact (Chor der Hirtenknaben) wirkte durch hübschen Klang und einen Hauch von Empfindung; wo aber die Aufgabe complicirter wird und musikalische Prätensionen erhebt, wie in dem großen Schlußchor, da liegt der Bankerott zu Tage. Ueber den Kunstwerth der vorgeführten Bilder (von denen namentlich die der'schen *Eisenmenger* Schüler: *Ambros* und *Wieser* ge *Schlimarzik* fielen) steht mir kein Urtheil zu, höchstens die Bemerkung, daß ihr Zusammenhang mit den betreffenden Musikstücken ein äußerst lockerer ist. Vom Standpunkte der Unterhaltung, dem einzig berechtigten bei solchem Kunstmischmasch, scheint es mir, daß für Auge und Ohr doch mehr geboten werden könnte. Ich erinnere mich einer Aufführung von Mendels's „sohn Paulus“ in Düsseldorf, wo die besten Künstler, Oswald an der Spitze, die Decorationen dazu *Achenbach* gemalt und die „lebenden Bilder“ arrangirt hatten. Da genoß man wenigstens zu trefflicher Musik eine unvergleichliche Augenweide an der Plastik dieser lebenden Bilder, welche die Hauptmomente des Oratoriums prachtvoll ver sinnlichten. In den Weihnachts-Productionen von Fräulein Adaiewsky vermag ich nicht viel mehr zu sehen, als eine Art noblen Krippenspiels für erwachsene Dilettanten. Und da gestehe ich unverblümt, daß ich in dem gemeinen Krippenspiel mit seinen ernsthaft-drolligen Figuren, mit seiner dramatischen Einfalt und seinem naiven kleinen Publicum mehr echte

Poesie, mehr Wahrheit und seligen Kinderglauben wiederfinde, als in den vornehmen „musikalisch-artistischen Weihnachtsvorstellungen“ des Musikvereines.