

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5481. Wien, Sonntag, den 30. November
1879.

Eduard Hanslick, Musik. (Concerte. — „Johann von Paris“ im Hofoperntheater.).

1 *Musik.*

Ed. H. Am letzten Dienstag gab es zur selben Abend stunde zwei Concerte, das eine im Musikvereinssaale, das andere bei Bösendorfer. Beides Damenconcerte; hier die Sängerin Mary v. (genannt da *Preu* Ponte), dort die Pianistin Adele. Mir Beide gleich fremd, *Margulies* waren mir doch Beide gleich angelegentlich empfohlen. Was war zu thun? Zwei Wege führten aus dieser Collision von Concerten: entweder in keines von beiden gehen, um Nie manden zurückzusetzen (eine erprobte, aber nicht immer vor Gewissensbissen schützende Maßregel), oder jedes zur Hälfte anhören. Ich beschloß letzteren Weg, den der zweifachen Tugend, zu gehen, und befand mich Schlag halb Acht in dem Concert von Fräulein da Ponte. Das langsame Ein strömen einer sehr distinguirten Gesellschaft verzögerte den Anfang um mehr als eine Viertelstunde, und mit einer mir ganz neuen Aufregung zog ich wiederholt meine Taschenuhr. Endlich fing man an. Das erste Stück war zum Unglück eine ziemlich umständliche und wenig ergötzliche Sonate für von E. Clavier und Violine. Man kennt die *Grieg* skandien Manieren dieses geistreichen, aber monotonen Com navischponisten, von dem wir übrigens schon Originelleres gehört. Die Sonate — ein in Seehundsfelle eingnähter Mendels — wurde von einem jungen Mädchen, Fräulein sohn, und einem nicht viel älteren Professor, Herrn *Roboch* jun., ohne besondere Aufregung gespielt *Hellmesberger* und ebenso angehört. Hierauf erschien die Concertgeberin, eine vornehme, hochgewachsene Gestalt von freundlich bescheidenem Benehmen. Sie wurde den Zuhörern offenbar schnell sym pathisch und war es schon früher allen Jenen, welche um die ihr verbundenen glänzenden Namen und düsteren Schicksale wußten. Mit volltönender, umfangreicher Altstimme sang Fräulein da Ponte die bekannte Arie aus Rossi's „Mitrane“. Daß ihre Stimme merklich zitterte, müssen wir wol einer großen Befangenheit der an die Oeffentlichkeit nicht gewöhnten jungen Dame zuschreiben. Lauter Beifall folgte ihrem Gesange. Gewiß wird sie, dadurch ermuthigt, die nächste Nummer ihres Programms ruhiger und freier vortragen, sie wird — mein Gott, halb neun Uhr vorbei. Es ist höchste Zeit aufzubrechen fürs zweite Concert. Ich löse den kaumerst abgelegten Winterrock in der Garderobe wieder aus und eile von der Herrengasse zum Musikverein. Der Weg ist weder kurz noch geradling; in der Kärntnerstraße heißt es sich förmlich durchdrängen; man hält mich vielleicht für einen Arzt, der zum Patienten eilt. Beim Opernhause kommt mir ebenso eilig ein befreundeter Musikreferent entgegen, er macht die Doppelconcert-Tour umgekehrt. Noch ein zweiter und dritter stoßen auf diesem Kreuzwege zu uns, und rasch ent

spinnt sich ein kurzes Fragen und Antworten, ungefähr wie ein Osterspaziergang im „Faust“: „Warum denn dort hinaus?“ — „Wir geh'n hinaus aufs Jägerhaus!“ — „Wir aber wollen nach der Mühle wandern“ u. s. w. Kurz, die Einen eilen verspätet zu Bösendorfer, die Anderen in den Musikverein. Irgend ein „überlustiger Gesell“ (juckt ihn zum drit tenmal das Trommelfell?) gedenkt nach den beiden Concerten noch den letzten Act der Oper zu hören. Endlich bin ich an Ort und Stelle. Schnell wieder den Winterrock in die Garderobe und hinauf die Treppe zum kleinen Musikvereinssaal. Soeben hat die Sängerin Fräulein ihre letzte Arie beendet, man *Alt* erblickt von ihr nur noch den Saum ihrer Schleppe. Doch kann ich, ganz rückwärts im Saale stehend, gerade noch das letzte Stück, Rubinstein's „Tarantella“, von Fräulein spielen hören. Wie schade! Fräulein *Margulies* Margulies soll zuvor in Chopin's B-moll-Sonate eine der häkelichsten Aufgaben bewunderungswürdig gelöst und mit ihren behenden, lockeren Fingern das sturmwindartige Finale prestissimo und doch in jeder Note deutlich herausgebracht haben. Die junge Pianistin machte mir in dem Wenigen, was ich von ihr ge hört, den Eindruck eines entschiedenen musikalischen Talentes. Anschlag, Rhythmik, Vortrag der Gesangstellen, Bravour — Alles wirkt echt und eigenthümlich zu diesem Eindruck zu sammen. Mag immerhin das Schlußspectakel der Rubin'schen „stein Tarantella“ — ein wahrer Faustkampf — die Muskelkraft der jungen Künstlerin überstiegen haben, sie ist darum nicht weniger Künstlerin. Das Concert im Musik vereinssaal war zu früh aus, jenes in der Herrengasse hatte zu spät begonnen. Die besten Stücke von beiden ver schlang der verwünschte Weg. Sollte vielleicht unser Concertsegen künftig noch mehr anschwellen und etwa vier bis fünf Productionen am selben Abend bescheeren, so würden in Wien neue, combinirte Localitäten kaum zu ent behren sein. Am besten eine Art Musik-Arsenal oder Concert-Kaserne mit einer Reihe von Sälen, neben einander wie die Verhandlungszimmer im Pariser Justizpalaste, sodaß man in den Zwischenpausen eines Concerts gleich ins zweite, dritte und so fort gelangen kann. Die Musik referenten des zwanzigsten Jahrhunderts werden darin be quem umherschwärmen, und wenn sie in der „Salle des Pas perdue“ zusammentreffen, werden sie sich vielleicht die Sage von der wilden Referentenjagd zwischen Herrengasse und Kärntnerring erzählen.

Die Opernvorstellung vom 28. d. M. verhinderte mich leider, das Concert der Pianistin Fräulein Caroline zu besuchen; sie ist die Enkelin *Geisler-Schubert* von Ferdinand Schubert, dem älteren Bruder Franz Schubert's, also „von Familie“. Eine Schülerin Professor, wie Fräulein *Door's* Margulies, und wie diese mit dem ersten Conservatoriums-Preise ausgezeichnet, steht Fräulein Geisler-Schubert bereits in dem Rufe einer vorzüglichen, insbesondere sehr feinfühlgigen Pianistin. Wie man uns be richtet, hat die junge Künstlerin in ihrem Concert *Schubert's* A-moll-Sonate Op. 42 nebst kleineren Stücken von und *Schumann* mit schönstem Gelingen vorgetragen. *Brahms* — Viel Lobendes wurde uns auch über das Concert der Sängerin Fräulein *Marie* berichtet, welche *Pfliger* unseren Musikfreunden aus früheren Productionen vortheilhaft bekannt ist.

Im Hofoperntheater ist komische Oper *Boieldieu's* „Johann von Paris“ aus langer Vergessenheit wieder herauf geholt worden. Wir erkennen dankbar den neuestens auf blühenden Respect vor classischen Opern und können Herrn Director Jauner in der edlen Regung, die ihn jüngst den „Idomeneo“ erwecken hieß, nur bestärken. Allein ein beson ders glücklicher Stern war es nicht, der ihn gerade zu „Jo“ geleitet hat. Weder verkennen wir die hann von Paris historische Bedeutung noch den absoluten ästhetischen Werth dieses für unsere Zeit allerdings stark abgeblühten Werkes. Aber gerade was seine reizende Eigenthümlichkeit bildet, kann in einem großen Opernhause nicht zur Geltung kommen, vollends heute nicht im Wiener Hofoperntheater. Man kennt den ungeheuren Erfolg, den „Johann von Paris“ bei seinem Erscheinen in Paris (1812) und hierauf in Deutschland hatte. Boieldieu war eben von einem mehrjährigen unbehag lichen Aufenthalt in Rußland nach Paris zurückgekehrt und wur-

de hier durch seinen „Jean de Paris“ der Liebling seiner Landsleute. Denn was er vordem in Paris zur Aufführung gebracht, war von geringerer Bedeutung und lebte fast nur durch eine und die andere Romanze fort. Die Romanze, die musikalische Lieblingsform der Franzosen, spielt in allen Opern Boieldieu's eine bevorzugte Rolle; der ganze „Johann von Paris“ ist eine Art Romanze unter den Opern. Die Töne, welche später die „Weiße Frau“ (1825) so entzückend voll und reich anschlug, klingen hier schon sehr bestimmt an; aber alle Formen sind knapper, Erfindung und Combination viel einfacher, der Ausdruck oberflächlicher, die Effecte schüchterner. Vom musikalischen Standpunkte bildet „Johann“ ein Präludium, ein reizendes allerdings, zur „Weißen Frau“. Der schwache Punkt Boieldieu's wie der 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 vom Hauche der Empfindung beseelt und er wärmt wird. „Johann von Paris“ ist schon vom Textdichter nur auf eine heitere oder galante Conversations-Musik an gelegt; wo der Componist den Ausdruck von Gefühlen wünschen möchte, da bringt die Handlung nur äußerliche Schilderungen oder witzige Discussionen. Selbst der neueste französische Biograph Boieldieu's, Herr A., gesteht *Pougin* dies zu. Gleich die erste Arie der Prinzessin — ursprünglich eine Arie der in *Calypso* Boieldieu's älterer Oper „Telemach“! — enthält nur eine kühle Beschreibung des Reisevergnügens. Das Duett Johann's mit dem Pagen ist eine kleine Abhandlung von den Pflichten der Ritterlichkeit, die Arie des Pagen eine genaue Schilderung der Reise-Ausstattung seines Herrn, die Arie Johann's eine Dissertation über die Freuden der Tafel. Graziös, aber gleichfalls äußerlich und frostig behandelt das Duett zwischen dem Pagen und der Wirthstochter ein seither stark abgenütztes Motiv: den Gegensatz zwischen städtischem und ländlichem Wesen in Gesang und Tanz. Die erste und einzige Situation, wo nach lauter Masken- und Intriguenspiel das Herz in seine Rechte tritt, ist — erst ganz am Schluß der Oper — das Geständniß Johann's mit dem sich anschließenden Liebesduett. Aber gerade hier bleibt uns die Musik an Zärtlichkeit und Gluth so gut wie Alles schuldig. Als die beste Nummer der Partitur schätzen wir das erste Finale, das mit seinem bunten und doch zierlichen Durcheinander und dem so wirkungsvoll verwendeten Refrain („Cette auberge est à mon gré, m'y voici, j'y resterai“) ein Musterstück lustspielmäßiger Behandlung größerer musikalischer Form bleibt. Hier verräth Boiel, was er bei aller Selbstständigkeit von dieu Mozart gelernt hat und was er noch blühender und reicher in der meisterhaften Licitations-Scene der „Weißen Frau“ zu entfalten vorhatte.

Wer dürfte sich verhehlen, daß der graziöse „Johann von“ heute viel von seinem ursprünglichen Reiz eingebüßt Paris hat? Die Musik klingt uns stellenweise recht trocken und nüchtern, von der großen Einfachheit ihrer instrumentalen Ausstattung ganz abgesehen. Diese Mängel scheinen zu wachsen mit der Größe der Bühne, auf der „Johann“ ge spielt wird, während im Gegentheil seine eigenthümlichsten Vorzüge hier undeutlich zurücktreten. Der rechte Boden, auf dem allein Conversations-Opern wie „Johann von Paris“ gedeihen, bleibt jederzeit der kleine Raum einer Opéra comique, wo Zuschauer und Darsteller in intimerem Rapport stehen, keine Wendung des Dialogs, keine Feinheit des Accompagnements, kein Zug des Mienenspiels verloren geht. „Johann von“ wirkt nicht im großen Opernhause. Wir wüßten nur Paris Einen ausreichenden Grund, welcher dies Unternehmen veranlassen und rechtfertigen könnte: eine eben zur Verfügung stehende ausgezeichnete Besetzung dieser Oper. Damit meinen wir nicht schlechtweg ausgezeichnete Künstler, sondern Künstler, die gerade in *diesem* Genre ausgezeichnet sind, Specialitäten oder doch entschiedene Talente für die französische Spieloper. Solche besitzt derzeit unsere Bühne nicht; sie konnte daher für „Johann von Paris“ nur einen sehr schwachen Erfolg hoffen. Für ein Werk, das schon seiner Gattung nach dem großen Opernhause fremd, obendrein stark im Veralten begriffen ist, reicht eine „anständige“ Aufführung nicht mehr hin.

Sie muß durch glänzende Talente wiederbelebt werden, oder gar nicht. Ein solch glänzendes Talent, eine solche vollendete Verkörperung oder auch Vergeistigung der Opéra comique war, der unersetzliche, uns unvergeßliche Gustave *Roger* Roger. Im Jahre 1866 sang er zum letztenmal den Johann von Paris in dem kleinen Harmonie-Theater; diesem un glücklichen Vorspiel unserer nicht viel glücklicheren Komischen Oper. Roger war bereits bei Jahren und besaß nur Einen Arm, er sang mit den Resten seiner Stimme und in einer fremden Sprache. Und trotzdem hat jede von ihm gespielte Scene den Hörern ein richtigeres Verständniß und ungleich höheren Genuß gebracht, als die ganze gestrige Aufführung des „Johann von Paris“ im Hofoperntheater. Roger's ent zückender Vortrag strahlte auf die armselige Ausstattung im Harmonie-Theater mehr vergoldenden Glanz aus, als die prachtvollen Costüme im Hofoperntheater auf die Leistungen der Sänger. Nun, ein Roger kommt nicht alle Tage, nicht einmal in Frankreich, wo sie weder an der Großen noch an der Komischen Oper einen Tenoristen be sitzen, der Roger's Talent und Kunst annäherungsweise erreicht. So sei es denn auch fern von uns, irgend einen deutschen Tenor in einer specifisch französischen Aufgabe wie Johann von Paris mit Roger vergleichen zu wollen. Man kann ein ganz vortrefflicher Elvino, Ernani oder Raoul sein, ohne für das leichte Geplauder der Spieloper eine besondere Begabung zu besitzen. Unser vortrefflicher gab sich damit die redlichste Mühe, aber es war *Müller* doch Mühe, die man merkte. Die im Deutschen überaus holprigen schnellen Sätze, welche Johann Sylbe auf Note zu singen hat, machen jedem deutschen Sänger zu schaffen; der Franzose streift sie gleichsam von den Lippen; Herr Müller zwingt sie dem Kehlkopf ab. Als eine Leistung auf unge wohntem Feld verdiente Herrn Müller's Johann aufrichtigen Respect; vom rein gesanglichen Standpunkt überragte sie wol alle übrigen. Heimischer fühlte sich Herr, *Scaria* der für die Rolle des Seneschall den Vorzug sehr deutlicher Aussprache und natürlicher phlegmatischer Gravität mitbringt. Mit seiner Arie erzielte er nicht jene große Wirkung, die sie berühmten Gesangskünstlern (z. B. Stockhausen) so lieb macht; Herr Scaria mußte oft zu jenen behutsam gedämpften hohen Tönen seine Zuflucht nehmen, welche von seiner kräftigen Mittellage und Tiefe klanglos ab stechen.

Frau als *Kupfer* Prinzessin von Navarra ist eine prächtige Erscheinung. Fürwahr eine Prinzessin, die sich sehen lassen kann! Aber auch nur das. Selbst in den nichtcolorirten einfachen Stücken, wie in der Romanze vom Trou badour, war ihr Gesang der pure Naturalismus. Fräulein entwickelte als *Braga* Page viel Gewandtheit und half sich auch als Sängerin über die Schwierigkeiten ihrer Entrée- Arie nicht übel hinweg. Zu bedauern ist nur die unruhige und unschöne Absichtlichkeit, womit sie ihr unleugbares Spiel talent stets ins rechte Licht zu rücken strebt und es gerade dadurch nur im Hohlspiegel zeigt. Fräulein Braga übertreibt in den dramatischen Accenten, in der Lebhaftigkeit der Bewegungen, vor Allem im Mienenspiel. Sie liebt es, jeden Tact mit einem andern, neuen Blick zu accompagniren. Mit etwas mehr Natürlichkeit und Einfachheit wird sie gewiß echtere Wirkungen erzielen. Den genannten Hauptdarstellern, welche nach dem Fallen des Vorhanges wiederholt gerufen wurden, schlossen sich sehr verdienstlich Fräulein *Kraus* (Lorenza) und Herr (*Lay* Pedri-go) an. Die Oper ist so wirksam als möglich scenirt, insbesondere gehören die neuen Costüme durch ihre Pracht und historische Treue zu den Sehenswürdigkeiten dieser Bühne.