

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5998. Wien, Dienstag, den 10. Mai 1881.

Eduard Hanslick, Italienische Oper.

1 Italienische Oper.

Ed. H. Wir haben die italienischen Sänger im Hof operntheater nunmehr ein halbdutzendmal gehört und dürfen eine erste Besprechung wol wagen. Keineswegs ein definitives Urtheil über die ganze Gesellschaft, denn das Beste soll ja, wie man versichert, erst nachkommen: die Primadonna, der Tenor *Durand* und Andere. Um so *Barberini* besser. Die bisherigen Vorstellungen sind stets bei gut besuchtem, meistens bei ausverkauftem Hause und unter lebhaftem Beifall vor sich gegangen. Freuen wir uns, daß wenigstens die Absicht der Intendanz, dem Publicum durch einige Wochen eine angenehme Abwechslung zu bieten, erreicht ist. Eine rigorose Kritik wird dieser italienischen Stagione allerdings kein überschwengliches Loblied singen. Sowol das Repertoire als die Sänger sind nicht so, wie wir sie erwartet haben. Als im vorigen Sommer das Project einer italienischen Opernsaison hier auftauchte, nahmen wir zu demselben sofort Stellung und hießen eine vier- bis sechs wöchentliche gute italienische Oper unter der ausdrücklichen Bedingung willkommen, daß ihr Repertoire größtentheils *Novitäten* enthalte. Für eine italienische Gesellschaft ohne Sterne erster Größe vermochten wir eine ausreichende Berechtigung nur darin zu erblicken, daß sie neben den besten dem deutschen Repertoire fremden älteren Opern uns jene Novitäten bringe, die seit zwanzig Jahren in Italien nachhaltige Erfolge errungen haben: „*Verdi's Don Carlos*“ und die (umgearbeitete) „*Forza del destino*“, *Boito's* „*Mefistofele*“, „*I promessi sposi*“ von, *Ponchielli* „*Ruy Blas*“ von, „*Marchetti I Guarani*“ von etc. Das große Ankündigungs-Placat der *Gomez* italienischen Stagione hat uns in diesem Punkte enttäuscht; es verkündigt nicht eine einzige Novität. Also wieder die guten und nicht guten alten Bekannten! Die Intendanz soll es an Bemühungen, einige hervorragende Novitäten zu erwerben, nicht haben fehlen lassen; sie scheiterten an dem bekannten Despotismus der großen italienischen Musikverleger. Das sind ganz seltsame Zustände. Nicht nur spannen die beiden Autokraten, welche das ganze Musikwesen Italiens, Sänger und Componisten, in ihrer Hand haben, ihre Preise abschreckend hoch (so daß z. B. eine in Prag mit geringen Kosten erworbene Oper wie „*Don Carlos*“ hier fast unerschwinglich wird), sie garniren diese Geldforderungen obendrein mit Bedingungen erschwerendster Art. Zuerst daß die Wiener Hofoper, wenn sie eine italienische Partitur erwerben will, bestimme vom Verleger dicirtre Sänger dafür engagiren müsse. Diese Sänger combiniren wiederum die Gelüste ihrer Habsucht und ihrer Eitelkeit, und wollen nur unterschreiben, wenn man sie zuvor ihre Paraderollen in gewissen todtgehetzten Opern singen läßt, die man gar nicht zu geben geillt war. Es würde uns kaum überraschen, wenn einer dieser Verlagspaschas auch noch einen Bräutigam für seine Tochter oder Ordens-Decorationen für seine Söhne als Nebenprovision von Wien verlangte. So zerschlugen sich denn verschiedene Unterhandlungen um neue Opern. Das hätte freilich nicht gehindert,

daß die Italiener *Cimarosa's* gegenwärtig wieder hochbeliebte „Astuccie femiline“, „*Per'sgolese* *Serva Padrona*“ und ähnliche in Wien unbekante ältere Meisterwerke aufführten.

Was die Gesangskräfte unserer *Stagione* betrifft, so bezeichnet man sie ungefähr als das Beste, was gegenwärtig in Italien florirt; in Italien selbst, nicht einbegriffen die wälschen Opernbühnen von Petersburg, Paris und London, welche alljährlich den Rahm abschöpfen und mit Gold auf wiegen. Musikkundige Freunde, die eben aus Rom, Florenz, Neapel zurückgekehrt sind, schildern uns den Zustand der dortigen Opernbühne als trostlos. Ihnen erschien, unmittelbar nach diesen Reise-Eindrücken, die jüngste „*Cenerentola*“-Vorstellung im Hofoperntheater als eine Musteraufführung. Für uns hingegen steht diese „*Cenerentola*“ im Schatten einer unvergeßlichen schöneren Vergangenheit. Wie oft haben wir mit fröhlichem Behagen diese süßen Melodien aus dem Munde der *Artôt*, *Calzolari's*, *Everardi's* und *Zucchini's* eingesogen! Mit dem Ensemble dieser glänzenden Talente können sich die gegenwärtigen Gäste des Hofoperntheaters nicht messen. Der Anblick der Signora *Biancolini* hat uns sehr überrascht, um nicht zu sagen: umgeworfen. Eine gewaltige Frau in den besten und dicksten Jahren, mit einer derbsinnlichen, überaus populären Physiognomie. Wie sie als *Cenerentola*, mit kühn unterschlagenen Armen, im braunen Hauskleid, mit Schürze und Haube, vor der Kaffeemaschine dastand, glaubten wir die leibhaftige *Mère Angôt* zu sehen. Sie öffnet den Mund, wir hören einige dragonerhaft tiefe und starke Töne — nein, das muß der *Père Angôt* sein! Erholt man sich von der Ueberraschung und findet sich ab mit dieser Folio-Ausgabe des schüchternen *Aschenbrödel*, so zieht man alsbald den Hut vor der ausgezeichneten Gesangskünstlerin. Der Umfang ihrer Stimme ist ungewöhnlich, die tiefere Lage von jener dröhnenden Kraft und Fülle, die nur italienischen Altistinnen eigen. Mittellage und Höhe klingen etwas verbraucht, letztere neigt im *Forte* leicht zum *Distoniren*. Die Stimme der *Biancolini* ist überraschend, merkwürdig — wir könnten sie schön nennen, zerfiele sie nicht in zwei ganz verschiedene Register, die sich scharf contrastirend von einander abheben. Die virtuose Schulung dieser Stimme erregt Bewunderung. Eine Oper mit einer *Bravour-Arie* zu schließen, ist ein gewagter Einfall, dem wir in drei *Rossini'schen* Opern begegnen: in der verschollenen „*Sigil*“, in der „*Italienerin in Algier*“, endlich in „*Ceneren*“. Man höre die Schlußarie in letzterer Oper von der *tola Biancolini* — das ist *Bravour* in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes, herausfordernde, unfehlbare Virtuosität, mit der siegesgewissen Freude des Könnens und Gelingens. In manchen Eigenheiten erinnerte uns die *Biancolini* an die *Borghi-Mamo* und die *Brambilla*. Die echten *Contra-Altistinnen* des Südens haben alle, nicht bloß im Tone, sondern auch in Haltung und Erscheinung etwas Männliches, Gewaltiges. Die, eine *Coloratur-Borghi-Mamo* Sängerin ersten Ranges, war eckig und unliebenswürdig; wenn sie als *Rosina* im „*Barbier*“ den Finger scherzhaft drohend erhob, glaubte man eine verkleidete *Lady Macbeth* zu sehen. Auch die imponirte durch das gewaltige Erz ihrer Stimme und den heroischen Wurf ihres Vortrages selbst in heiteren *Coloratur-Partien*, aber der eigenthümlich hyänenhafte Ausdruck ihrer *Koketterie* hat sich uns tief eingeprägt. Die *Grazien*, die bei der *Borghi-Mamo* und der *Brambilla* ausgeblieben waren, hatten sich bei der nächsten *Cenerentola*, *Désirée*, bereitwilligst eingefunden. *Artôt* Weniger stimmungsgewaltig, war sie desto feiner und liebenswürdiger; sie ließ auch keine der spärlichen Gelegenheiten vorübergehen, in welchen *Rossini's* „*Aschenbrödel*“ auf die *Bravoursängerin* vergißt und einen innigeren Ausdruck wenigstens zuläßt. In jenen „*Cenerentola*“-Vorstellungen der Sechziger-Jahre standen alle Hauptdarsteller auf gleicher Höhe; sie waren der letzte Nachhall einer verloren gegangenen großen Gesangkunst; gegenwärtig überragt die *Biancolini* ihre ganze Umgebung. Wer mag wol das trockene Stimmchen des Tenoristen und seinen leblosen Vortrag *Piazza* hören, ohne mit Wehmuth an die früheren „*Prinzen*“ und *Carrion* zu denken? Sie zählten *Calzolari* damals schon zu den älteren Her-

ren, aber wie verjüngten sie sich im Gesange! Und der treffliche Bariton, *Everardi* wie köstlich sang und spielte er den Stallmeister Dandini; wie verstand er es, diese Figur in eine feinere Bildungsschicht zu ziehen, ohne die komische Wirkung abzuschwächen! Der gegenwärtige Vertreter dieser Rolle, Signor, *Verger* verhält sich zu *Everardi*, wie Herr *Piazza* zu *Calzolari*. Er hat eine jener trockenen, phantasielosen Stimmen, denen es schwer gemacht ist, die Herzen zu gewinnen. Jetzt ist dieser Stimme auch der letzte Schmelz abgestreift, und von dem Humor, den die Rolle erfordert, hat ihr Besitzer keine Ahnung. Bleibt noch der Baßbuffo Signor, eine *Bottero* alte künstlerische Reputation in seinem Vaterlande. Wahr scheinlich würde man sie hier für bar angenommen haben, hätte man *Bottero* in seinen guten Tagen gekannt, wie seinen Kollegen *Zucchini*. Zur Stunde reicht er für die Rolle des Don Magnifico nicht mehr aus und erfüllt auch als Schauspieler keineswegs die gehegten Erwartungen. Die für die Ensemble-Nummern so wichtigen Schwestern *Cene's* wirken heute nicht, wie ehemals, durch wohlgeschulte *rentola* schöne Stimmen; insbesondere der Gesang der Signora hat mit der Böartigkeit und Falschheit des dar *Cesarig*gestellten Fräuleins mehr als die nöthige Aehnlichkeit. *Diri gent* der Vorstellung war Signor *Raphael*, dessen *Kuon* Name uns wie eine aus *Kuh* und *Kohn* gebildete große Terz klingt. Wäre dieser *Raphael* ohne Hände geboren, er würde vielleicht ein großer Capellmeister geworden sein; vor läufig scheint er zwei Hände zu viel zu haben, mit welchen er mancherlei Confusion zu Stande bringt.

Von tragischen Opern hörten wir *Donizetti's* „*Lucia*“ und „*Verdi's* *Rigoletto*“. Zwei gute Deutsche mititalienisirten Namen sangen die Hauptpartien: unsere und Herr *Bianchi*. Wie in den *Perotti* deutschen Vorstellungen, so entfesselt Fräulein *Bianchi* auch in den italienischen den stürmischesten Beifall. Diese mit so schätz baren Vorzügen und echt künstlerischem Geiste ausgestattete Sängerin besitzt die Sympathien des Wiener Publicums in einem Maße, wie sie kaum einer ihrer Vorgängerinnen zu Theil geworden. Ueber dem zauberhaften Klang ihrer Kopf stimme, über ihrem virtuoson Triller- und Passagenschmuck scheint man die Schwächen dieser Künstlerin völlig zu über sehen, Schwächen, welche eher zu- als abnehmen und die wir darum in warnender Absicht erwähnen. Wir meinen das Zittern der Stimme in der tieferen und Mittellage, das bei der *Bianchi* allerdings nicht aus Unart und Geschmack losigkeit entspringt, wie bei so vielen Sängerinnen kräftigster Constitution, sondern aus einer Schwäche des Organs. Fräulein *Bianchi* gelingt es kaum mehr, eine ruhige *Canti lene* plastisch hinzustellen; was nicht in die Region der Kopfstimme hinaufreicht, erscheint in zitternden Linien, dabei matt und farblos. Bei ihrem ersten Gastspiel erschien uns diese Schwäche weit geringer, als in ihren jüngsten Leistungen: *Lucia* und *Gilda*; die Stimme klang damals frischer, der Ansatz fester. Die weiten Räume unseres Opernhauses scheinen diesem zarten Organismus weniger gut anzuschlagen, als das kleinere Theater in Karlsruhe; sie legen ihm die Pflicht größerer Schonung auf. Theilweise liegt es wol an derselben physischen Ermüdung, daß Fräulein *Bianchi* auch die volle Entschiedenheit und Mannichfalt des dramatischen Ausdruckes nur selten erreicht. Ihrer *Lucia* und *Gilda* man gelte die Lebendigkeit, der rasche Pulsschlag, die Blutwärme. Fast alle Rollen der *Bianchi* gleichen einander, weil sie in dasselbe blasse, zitternde Mondlicht getaucht, von denselben klagenden Accenten durchweht sind. *Gilda* und *Lucia* sind allerdings keine dramatisch scharf geprägten Charaktere, sie bringen der Darstellerin keine frappanten geistreichen Nuan cen fertig entgegen, man kann sie höchstens hineinlegen., der unvergleichliche dramatische Sänger, erzählt in *Roger* seinen Memoiren, wie sehr *Jenny* als *Lind* *Lucia* ihn durch einen neuen dramatischen Zug überrascht habe. „In der Scene nach *Edgar's* Fluch schleppt sie sich nicht zu den Füßen des Geliebten fort, wie dies alle übrigen *Lucias* bis zum Schlusse des Actes thun; sobald *Edgard* sie zurück gestoßen, bleibt sie unbeweglich. Eine Bildsäule! Ein schwaches Lächeln zieht eisig über ihre Gesichtszüge; sie heftet das stiere Auge auf den Tisch, wo sie den unheilvollen Heirats contract un-

terzeichnet hat, und wie der Vorhang herabsinkt, sieht man den Wahnsinn in ihr aufsteigen. Es lief mir kalt über den Rücken.“

Herr (*Perotti* Prott) sang den Edgardo in „Lucia“ und den Herzog in „Rigoletto“ mit großer Sorgfalt und gutem Gelingen. Eine starke, hinreißende Wirkung hindert sein ge preßtes Organ, das trotz einzelner kräftig herausgeschleuderter hoher Töne doch zu den sogenannten Halsstimmen gehört. Von den Italienern hat er mehr und Besseres angenommen, als den Namen: eine sorgfältige Phrasirung und correcte, deutliche Aussprache des Italienischen. An zierlicher, geschmack voller Malerei ließ es *Perotti* namentlich als Edgardo nicht fehlen; leider hat er wenig Farben auf der Palette. Als Herzog von Mantua elegant in Spiel und Erscheinung, wurde er durch seinen Hofnarren zu gefährlichem „Loslegen“ verführt, was sich bei so gearteten lyrischen Tenoren fast immer durch Distoniren rächt. — Eine neue, vom Publicum mit lauter Acclamation begrüßte Erscheinung ist der Bariton. Er überragte als Lord *Aldighieri* Asthon und Rigo seine ganze Umgebung an Stimme und südlicher letto Leidenschaftlichkeit, wie an heroischer Stattlichkeit des Wuchses. Seine Stimme hat Mark und Fülle, wenn gleich nicht mehr den Schmelz der Jugend; sie erhebt sich mit Leichtigkeit in die Tenorlage und ist großer Kraftentwicklung, ebenso sehr aber zarter Nuancen fähig. Mit diesen Vorzügen muß man allerdings auch die unvermeidlichen Gewohnheiten echt italienischer Baritone in Kauf nehmen: das Losarbeiten auf den Effect, sei es durch Entfesselung eines Fortissimo- Donners, dem oft ein unmotivirtes Pianissimo als contra stirendes Schweifchen angehängt wird, sei es durch manierirte und übertriebene Phrasirung, sei es endlich durch das leidige Tremoliren, welches dem leidenschaftlichen Zorne wie der sentimental Zärtlichkeit erst das rechte Salz geben soll. In seinen ausgesuchtesten und selbstgefälligsten Effecten mahnt er ein wenig an, dessen sich gewiß viele *Beneventan* unserer Leser noch erinnern. Er war ein Sänger von pracht voller Stimme und außerordentlicher Schulung, dabei aber so potenzirter Italiener und „schöner Mann“, daß er zum unfreiwilligen Komiker wurde. So weit geht der verständi gere *Aldighieri* glücklicherweise nicht, aber doch hatte er in der „Lucia“ Kraftmomente, wo der Geist *Beneventano's* sicht bar in Pfauengestalt über ihm schwebte.

Außer den genannten Opern brachten die Italiener eine Art Potpourri von abenteuerlicher Mischung; es enthielt zwei Soloscenen des Buffo, ein Ballet von *Bottero* („*Frappart* Margot“) und als traurigen Schluß die Gruftscene aus „*Vaccaj's* Montecchi und Capuletti“. Be kanntlich lebt diese Oper des sonst gänzlich verschollenen Componisten nur noch stückweise, nämlich in ihrem vierten Acte, fort, welcher als Kukuks-Ei in die'sche *Bellini* Oper gleichen Namens gelegt zu werden pflegt. Heute ist der'sche *Bellini* Romeo, mit oder ohne *Vaccaj's*chen Schlußact, freilich selber so gut wie verschollen. Nur selten nimmt sich irgend eine italiese Altistin noch seiner an, um an seinen Liebesklagen und nisch Todesseufzern ihre Stimme im ganzen Umfang auszu hängen. Das that denn auch Signora mit *Biancolini* großem Effect und vielem Beifall. Uns hat sie als Cene weit besser gefallen; offenbar ist sie mehr für das rentola heitere als für das tragische Fach geschaffen. Als Romeo vermochte sie selbst am Grabe der Julia die lächelnde Miene nicht abzulegen und schien weit weniger vom Schmerz um die Geliebte erfüllt, als von dem Verlangen, ihre Stimme ins schönste Licht zu stellen. Jedenfalls ein natürlicheres Gelüste, als das des Signor, sich als brillanten *Bottero* Clavierspieler zu produciren. Denn einen andern Sinn können wir in den ersten der beiden von *Bottero* gespielten Scenen aus „*Don Bucefalo*“ nicht entdecken. Mit dieser vielgenannten, in Deutschland gar nicht gekannten komischen Oper des Maestro Antonio hat es folgende *Cagnoni* Bewandtniß. *Don Bucefalo* ist ein passionirter Dilettant und Componist, ein „Musik-Fex“ auf gut Wienerisch. Er hält einen Trupp Landleute, die singend vor seinem Fenster in Frascati vorbeiziehen, auf und macht Opern-Choristen aus ihnen. Zur Primadonna wählt er eine junge Frau, Namens Rosa, welche, an einen Soldaten verheiratet, sich füreine Witwe ausgibt, um sich an den Be-

werbungen alter und junger Anbeter zu ergötzen. Don Bucefalo probirt seine Oper, von der er sich die größten Triumphe verspricht, zuerst am Clavier mit der Primadonna, dann mit den Choristen, die er als römische Krieger costumirt. Während dieser Probe erscheint unerwartet der Gatte Rosa's und führt die improvisirte Primadonna zur großen Verzweiflung Bucefalo's mit sich fort. Dies ist der wesentliche Inhalt der Oper, welche (1847 zum erstenmale in Mailand gegeben) nunmehr seit dreißig Jahren eines der beliebtesten Repertoirestücke aller kleineren Opernbühnen in Italien bildet. Von den zahlreichen übrigen Opern des Maestro (geboren *Cagnoni* 1828 in Gadiasco) hat keine einzige den Erfolg seines „Bucefalo“ auch nur entfernt erreicht. Wir sind von diesem wenig entzückt, somit nicht allzu begierig nach der Bekanntschaft der übrigen. An der Musik zum „Bucefalo“ ist kaum etwas zu rühmen, als ihre natürliche Heiterkeit und Anspruchslosigkeit; Geist und Originalität wird man schwerlich darin finden. Aber ihr Ton ist echt italienisch und die Komik des Stückes gleichfalls; ein Buffo von kecker Laune, der als Don Buce das ganze Stück trägt, wird somit ein lachlustiges falo itaes Opernpublicum leicht ergötzen. Die beiden Scenen, lienisch welche uns im Hofoperntheater ganz allein vor *Botterospiele*, zeigen uns den musiktollen Don Bucefalo zuerst in der Arbeit des Componirens, dann des Dirigirens. Er sucht am Clavier Melodien und geräth also probirend in die aller bekanntesten Opernthesen. Herr erwies sich in *Bottero* dieser langausgesponnenen Scene, wie gesagt, als fertiger Pianist, aber als ziemlich gewöhnlicher Komiker. Herr als Richard *Tewe* Faust am Clavier ist ungleich er götzlicher. Die zweite Scene, Bucefalo vor dem Orchester seine „Symphonie“ dirigirend und alle möglichen Instrumente nachahmend, ist hier bereits durch bekannt. *Zucchini* hat den „*Bottero* Bucefalo“ creirt, wird aber von, den der liebe *Zucchini* Gott dafür creirt hat, entschieden übertroffen. Eine namhafte Wirkung hat weder der Eine noch der Andere mit dieser Buffomusik hervorgebracht, welche nur in der Luft Italiens gedeiht und in den Räumen des Wiener Hofoperntheaters vollends verathmet, wie ein Vogel unter der Luftpumpe.