

Die musikalische Lage
und
der Volksunterricht
in
Frankreich.
Von
Johannes Weber.
Deutsch von E. Kamann.

I. Die Musik in den unteren Schulen. — II. Die Volksvereine; Liedertafeln (Orphéons), Harmonik- und Blechmusik-Chöre (Fanfares). — III. Die Konservatorien. — IV. Die Konzerte. — V. Das Theater. — VI. Die Militärmusik. — VII. Schluß.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.



61 u. 62.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich.

Von

Johannes Weber.

I.

Die Musik in den unteren Schulen.



In einem Bericht vom Jahre 1835 sagte Boulay de La Meurthe über die Einführung des Gesanges in den Kommunal Schulen zu Paris: „Die Musik als Erziehungsmittel fehlte in Frankreich. Wenn in den Elementarschulen gelehrt, wird sie sich unter seinem schönen Himmel acclimatiren, wird sie sein geistiges und moralisches Erbtheil mit um so größerer Schnelligkeit vermehren, je mehr sie sich dem glücklichen Charakter der Nation verbindet. Schon ist dieser moralische Einfluß, den sie ausübt, für uns kein Problem mehr: Bürge dafür sind die erzielten Resultate einiger Schulen, in welchen bis jetzt Gesangunterricht gegeben wurde.“ Etwas weiter fügt der Berichterstatter hinzu: „In Frankreich — der Wahrheit gemäß muß es gesagt werden — giebt es weder musikalisches Gehör noch Reinheit der Stimme. Diese Mißstände sind dem Mangel eines Gesangunterrichtes in den Elementarschulen zuzuschreiben.“

Vor drei Jahren sagte Prinz Leopold, Herzog von Albany, in einer zu Manchester gehaltenen und sich auf die bevorstehende Gründung des königlichen Musik-Colleges in London beziehenden Rede: „Die außerordentliche Entwicklung, welche die Musik in dem Zeitraum von hundert Jahren in Deutschland nahm, ist vor allem einestheils dem musikalischen Elementarunterricht, der 1745 eingeführt wurde, anderentheils aber den großen Schulen oder Conservatorien zu danken, welche eine nach der anderen in den Hauptstädten ins Leben traten. Die Schüler lernen die Elemente der Musik ganz naturgemäß zu gleicher Zeit und in gleicher Weise, wie sie die Elemente anderer Kenntnisse erlernen: in Folge dessen haben sie keine Schwierigkeiten, ihre Talente in den Specialschulen zu entwickeln. So hat sich stufenweise eine Nation gebildet, bei welcher die Liebe zur Musik nicht einer einzelnen Gesellschaftsklasse angehört, sondern eine aus sich wirkende Kraft ausmacht, die ohne Unterschied alle Klassen durchdringt und belebt.“

Freude an der Musik zu haben und sie wie saftige, aus fremden Ländern importirte Früchte zu genießen, sagt noch nicht Alles: eine Nation ist erst dann musikalisch, wenn der Sinn für Musik in den Massen lebt und die Kunst weder von den unteren Klassen, noch von der aristokratischen Gesellschaft vernachlässigt wird. Dahin jedoch können wir nur dann gelangen, wenn wir den obligatorischen Musikunterricht in den Elementarschulen einführen. Die Unbestimmtheit des Gesetzes über den Unterricht beweist, wie wenig wir bezüglich dieses Punktes vorwärts gekommen sind.

Das Gesetz vom 28. Juni 1833 setzte den Gesang unter die Zahl der obligatorischen Lehrgegenstände des höheren Elementarunterrichtes, im gleichen Range mit Geschichte und Geographie. Der Beschluß vom 28. Juni 1836 verlangte nicht von dem Elementarzeugnis der Lehrer, aber von dem der Lehrerinnen Kenntnisse im Gesang. Das Zeugnis höherer Befähigung der Lehrer forderte „theoretische und praktische Kenntnisse in der Musik und in dem Kirchengesang“, dem plain-chant. Ein Zeitraum von drei Jahren wurde bis zur Einführung dieses Theils des obligatorischen Examens festgesetzt.

Zwei Jahre später, am 15. Mai 1838, gestattete ein Beschluß des öffentlichen Unterrichtsrathes „den Kandidaten, welche der Stimme ermangelten, diese mittels Instrumentalmusik ersetzen zu dürfen, unbeschadet des theoretischen Examens über diesen Gegenstand“.

Der Gesetzentwurf vom 31. Mai 1847 wollte den Gesangunterricht ebensowohl in den unteren, als in den oberen Elementarschulen obligatorisch machen; aber die Februarrevolution verhinderte die Ausführung.

Mit dem Gesetz vom 15. März 1850 machen wir eine Bewegung nach rückwärts. Der Gesang ist mit der Gymnastik auf die unterste Rangstufe der Kenntnisse gesetzt, welche auch fernerhin im Elementarunterricht, der in obligatorische und fakultative Gegenstände eingetheilt ist, „mit inbegriffen sein können“. Der Gesang ist bei den Prüfungen für das Elementarlehrerzeugniß ausgeschlossen und es wird ihm selbst für das höhere Lehrerzeugniß wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Fünfzehn Jahre später macht ein Beschluß vom 30. Januar 1865 den Gesangunterricht für alle Normalschulen obligatorisch und bestimmt für denselben wöchentlich fünf Stunden, welche den Kirchengesang, le plain-chant, für die Katholiken und Kirchenlieder, le chant religieux, für die anderen Konfessionen mit umfassen. Nach Verlauf von zwei Jahren jedoch entfernen wir uns abermals vom Ziele: das Gesetz vom 10. April 1867 fügt den obligatorischen Fächern des ersten Unterrichtes die Elemente der Geschichte und Geographie Frankreichs bei, ohne den Gesangunterricht mit einem Wort zu erwähnen.

Im Jahre 1881 nahm Jules Ferry, Minister des öffentlichen Unterrichtes, den Plan, den musikalischen Unterricht in den Elementarschulen einzuführen, wieder auf. Er wandte sich an verschiedene Personen, um ihren Rath einzuholen; eine Sammlung von acht Berichten wurde veröffentlicht; einige derselben behandelten den Gegenstand mit Kompetenz und im Einzelnen. Folgende Zeilen entnehme ich ihnen: „In den Ländern, in welchen musikalische Bildung von allen Lehrern gefordert wird, in welchen sie obligatorisch in ihre normale Bildung und in die Examina der untersten Grade eingeführt ist, bildet der Gesang thatsächlich einen integrierenden Bestandtheil des Elementarunterrichtes. So ist es in Deutschland, in Oesterreich-Ungarn, in der Schweiz, in Dänemark, in Schweden, in Norwegen, in den städtischen Schulen Rußlands, in den Vereinigten Staaten. Das Resultat ist, daß die ganze Bevölkerung musikalisch wird und eine wirklich künstlerische chorische Ausführung, die bei uns selten ist, eine gewöhnliche Sache ist,

und zwar nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Lande. Die Vereinigten Staaten geben uns hiefür das frappanteste Beispiel, weil von einem Volke kommend, das die Reformen, die wir noch zu vollziehen haben, kürzlich durchgeführt hat. In den Schulen Amerikas wird der Gesang den Kindern von ihrem sechsten Lebensjahre an gelehrt, lange bevor von Solfeggien die Rede ist. Die Kinder lernen kleine, in sehr kurze Strophen getheilte Stücke auswendig, deren Worte sich leicht in das Gedächtniß einprägen. Die ärmsten Schulen, beispielsweise die der elendsten Stadtviertel New-Yorks, wo es von kleinen barfüßigen Irländern wimmelt, stehen in dieser Hinsicht auf gleicher Stufe mit denen der reichen Stadtviertel. Die mehrstimmige Ausführung fängt erst in den höheren Klassen an, wenn die Kinder aus den Solfeggien-Übungen bereits Nutzen gezogen haben“

„Der auf die Kinder hervorbrachte Eindruck ist tief und heilsam. Die neu hinzugekommenen Schüler scheinen entzückt, und die fremden Besucher bezeugen einstimmig ihr Interesse an diesem Schauspiel. Sowohl der musikalische Unterricht für die größten, als auch der Unterricht im Elementargesang für die kleinsten Schüler wird von den Lehrern selbst gegeben. Von hundert Kindern, die jung genug angefangen haben, bleiben kaum zwei bis drei der musikalischen Bildung unzugänglich. Die im Jahre 1876 von dem französischen Ministerium des öffentlichen Unterrichtes nach Philadelphia zur Ausstellung gesandte Kommission hat konstatiert, daß überall, wo der musikalische Unterricht entwickelt und blühend ist, auch die anderen Unterrichtszweige auffallend höher stehen.“

Die guten Absichten Jules Ferry's sind, obwohl sie nicht alle gewünschten Resultate erreichten, darum doch nicht unfruchtbar geblieben. Ehe wir aber davon sprechen, was zu thun bleibt, werfen wir einen Blick auf das, was bis jetzt erreicht worden ist.

Vor 1789 existirte in Frankreich nirgends Volksunterricht; nach der Revolution fing man an Lese- und Schreibunterricht zu organisiren. Im Jahr 1814 machte Comar d eine Reise nach England, von wo er die Methode des gegenseitigen Unterrichtes von der Schule zu Lancaster, die wechselseitige Unterrichtsform, die Mutualmethode mitbrachte, die französischen Ursprungs ist; denn der

Chevalier Paulet hatte sie 1791 in Vincennes und in der Kaserne Popincourt ausgeübt; Monge adoptirte hierauf dieses Princip, als er die Arbeiten der ersten polytechnischen Schule einrichtete. Jomard wurde beauftragt, in der Rue Saint-Jean de Beauvais eine Musterschule zu gründen; als sie in Thätigkeit war, führte er Wilhem hin, der von dem Anblick der dreihundert Schüler, die sich gegenseitig unterrichteten, von Tafeln studirten, alles auf ein gegebenes Zeichen thaten und dabei stets die vollendetste Ordnung wahrten, im hohen Grade überrascht war. Von diesem Augenblicke an gab sich Wilhem nur einer Beschäftigung hin: er wollte die Musik in den Gesichtskreis aller Kinder ziehen und sie ihnen lehren, wie man sie Lesen und Schreiben lehrt. Er eröffnete nacheinander verschiedene Kurse, und in Folge der von ihm erzielten glücklichen Resultate beschloß die »Société pour l'instruction primaire élémentaire« im Jahr 1819 sich mit dem Musikunterricht zu beschäftigen; Béranger schlug vor, Wilhem zu beauftragen, in der Schule der Rue Saint-Jean de Beauvais einen Versuch zu machen. Der Versuch gelang und Wilhem wurde zum Gesangslehrer an der polytechnischen Schule ernannt. In Folge eines Berichtes, welcher die verschiedenen musikalischen Unterrichtsmethoden darlegte, gab im Jahr 1820 die genannte Sociéte der Methode Wilhem's den Vorzug. Dieser aber erhielt den Titel Professor der Schulen zu Paris. Im Jahr 1830 wurde Singunterricht in neun Kommunal Schulen ertheilt, und man schlug vor, ihn in noch weiteren zehn Schulen einzuführen. Wilhem arbeitete nun darauf hin, diese Singklassen mit dem »Orphéon« — der Liedertafel — zu verbinden; 1829 vereinigte er zum ersten Male seine Schüler der verschiedenen Schulen, um sie mehrstimmige Stücke singen zu lassen; aber erst 1833 fing er die monatlichen Reunionen des Orphéon an. Ende 1835 stimmte das Central-Komitee für ein Reglement zur Aufrechterhaltung dieser Zusammenkünfte.

Im Jahre 1834 verordnete der Minister des öffentlichen Unterrichtes, daß zweihundert Elementarschulen Frankreichs mit den Tafeln der Wilhem-Methode ausgestattet würden. Im nächsten Jahr, 1835, entschied der Municipalrath von Paris, daß der Gesang in dreißig neuen Schulen gelehrt werden solle, und ernannte Wilhem zum Direktor und General-Inspektor des Unterrichtes. Im Jahre 1839 wurde Wilhem durch den Minister des öffent-

lichen Unterrichtes zur Inspektion des Universitätsgefanges berufen; seine Methode wurde von der Universität officiell angenommen; etwas später wurde sie in den Schulen der „Brüder“ zu Paris und in einem Theil der Schulen der „Schwestern“ eingeführt. Wilhelm starb 1842 an einer Brustentzündung; sein Nachfolger war sein Hauptgehilfe und Schüler, Joseph Hubert.

Wilhelm hatte 1836 Lehrkurse für Erwachsene eröffnet, um Tenore und Bässe zu bilden. Von einem vollständigen Erfolg begleitet, fuhren diese Kurse fort — die Zahl ihrer Schüler steigerte sich 1839 bis zu 570 — neben dem Unterricht in den Schulen zu funktionieren; beide Institute aber wirkten bei den allgemeinen Reunionsen des Orphéon mit.

Neben dem Civil-Orphéon gab es in Paris auch ein Militär-Orphéon, ebenfalls nach der Wilhelm-Methode, welche 1839 dem Kriegsminister auf seine Anfrage von Carafa als die beste bezeichnet und hierauf eingeführt worden war. Kurze Zeit darauf wurde diese Methode bei den Regimentern zu Paris in Anwendung gebracht. Hubert setzte das Werk seines Lehrers fort; er unterwies die Musikmeister, die dann ihrerseits die Soldaten unterwiesen. Im Jahr 1843, nach fünfmonatlichem Unterricht, wurden 385 Soldaten der Pariser Garnison vor die höhere Autorität gerufen; das Resultat war ein höchst befriedigendes und der Kriegsminister sandte Hubert ein Gratulations- und Dankungsschreiben.

Das Werk war somit im guten Gange und es scheint, als hätte es sich über ganz Frankreich verbreiten und ausdehnen müssen; dem war jedoch nicht so. Man ging 1852 daran, es umzugestalten: man ließ Hubert nur den Titel eines Inspektors und übergab die Generalleitung des Unterrichtes und des Orphéon Gounod. Halévy aber beauftragte man, eine neue Unterrichtsmethode aufzustellen. Doch „Die Jüdin“ und einige dreißig andere Opern geschrieben zu haben, genügt nicht, um eine Methode des Elementarunterrichtes zu schaffen. Als 1863 Gounod seine Entlassung einreichte, theilte man das Orphéon in zwei Vereine: das linke Ufer wurde Bazin und das rechte Ufer Passdeloup übergeben. Nach Verlauf einiger Jahre kam man zu der Ansicht, daß zwei Direktoren unnütz wären; definitiv dankte man dann nur denjenigen der Beiden ab, der sich am ernstlichsten mit dem Orphéon beschäftigt hatte. Bazin blieb als einziger Direktor bis zu seinem Tode, der 1878 eintrat.

Als man die Methode Wilhelm's aufgab, verzichtete man zugleich auf die gegenseitige Unterweisung, um den gleichzeitigen Unterricht an deren Stelle zu setzen, ja man verzichtete selbst darauf, eine Methode aufzustellen, indem man annahm, daß der Werth des Unterrichtes vor allem von dem Werth des Professors abhängt. Die heutzutage angenommene Organisation ist folgendermaßen eingerichtet:

An der Spitze des Unterrichtes steht ein „General-Inspektor“, unter welchem sich zwei Inspektoren befinden. Im letzten Jahre belief sich die Anzahl der Elementarschulen in Paris auf mehr als vierhundert, und diese Anzahl ist in steter Zunahme begriffen. Jede Schule ist in fünf Klassen eingetheilt: die erste ist die Oberklasse, die zweite die Mittelklasse und die drei andern sind Unterklassen. In den Sälen des Asyls lehrt man den Kindern Gesänge, um ihr musikalisches Gehör zu bilden; kommen sie in die Schule, dann lernen sie in den unteren Klassen die Notenschrift kennen und beginnen den Takt zu schlagen; jeder der drei Klassen wird eine Lektion von zwanzig Minuten ertheilt, was im Ganzen eine Stunde ausmacht. Dieser Unterricht wird von dem Schullehrer gegeben, der sich hierzu einem Ergänzungsexamen zu unterziehen hat. Ein Fachlehrer giebt der Mittelklasse wöchentlich eine einstündige Lektion, der Oberklasse zwei. Das ist nicht viel. Die Abendkurse umfassen wöchentlich zwei Lektionen, jede von anderthalbstündiger Dauer für die Erwachsenen.

Das Municipal-Orphéon ist aufgehoben, aber zwischen den verschiedenen Schulen finden Konkurse statt. Vor nun zwei Jahren fing man an, den Vortrags-Konkursen auch Diktir-Konkurse beizufügen. Noch vor fünf Jahren ließ man die Schüler die Musikalien, welche sie singen sollten, zahlen; der Preis war ein geringer. Jetzt werden ihnen dieselben gratis geliefert.

Die zu den Konkursen gewählten Schüler werden in den höheren Elementarschulen, wie die Schulen Turgot, Arago, J. B. Say, Lavoisier, Colbert aufgenommen. Während des ersten Jahres ist der Musikunterricht obligatorisch; gewöhnlich sind zwei Lektionen in der Woche; in den folgenden Jahren aber hängt diese Einrichtung von dem Direktor der Schule ab.

Die soeben dargelegte Organisation betrifft nur die Pariser Schulen. Will man nun wissen, was sich selbst an den Thoren der

Stadt zuträgt? Das Departement der Seine umfaßt das in zwanzig Bezirke eingetheilte Paris und dessen Weichbild, welches zwei Bezirke bildet: den von Sceaux und den von Saint-Denis. Eine Kommission beschäftigt sich seit einigen Jahren damit, den Singunterricht in den Elementarschulen dieser Bezirke zu organisiren. Einen Brief, den ich im vorigen Sommer mit der Einladung erhielt, einem General-Konkurs beizuwohnen, theile ich hier mit; der Autor desselben ist ein distinguirter Komponist und eines der thätigsten Mitglieder der Kommission. Der Brief lautet:

„Sie haben die Güte gehabt, sich mehrfach mit den Studien zu beschäftigen, denen wir uns hingegeben haben, um zu versuchen, den Geschmack an Musik in den Volksmassen zu verbreiten. Das beste Mittel wäre, den Unterricht bereits in den Elementarklassen, von der ersten Kindheit an, zu beginnen. Wir hatten gehofft, diesen Unterricht in dem Programm der obligatorischen Studien aufgeführt zu sehen. Wir sind in unserer Erwartung getäuscht worden.“

„Es giebt sehr wenige Lehrer und Lehrerinnen, die auch nur die geringsten musikalischen Begriffe besitzen. Die Professoren, welche von Paris kommen, sind theuer und geizen natürlicherweise mit ihrer Zeit.“

„Es wird uns sehr wenig Ermuthigung zu Theil und wir haben nur unbedeutende Mittel. Nur kraft unseres Forderns und unserer Ausdauer ist zu Resultaten zu gelangen. Das betreiben wir mit großer Energie.“

„Durch einen General-Konkurs zwischen elf Knabenschulen, welche in den kantonalen Konkursen preisgekrönt waren, wollen wir die Resultate beurtheilen, welche wir bereits erlangt haben. Wir haben auch kantonale Konkurse für junge Mädchen; aber aus Mangel an Geld und einem geeigneten Lokale sind wir noch nicht dazu gekommen, einen General-Konkurs zu organisiren. Dieses Resultat hoffen wir im nächsten Jahre zu erreichen.“

Dieser Brief läßt beurtheilen, wie die Dinge außerhalb Paris liegen. Einzelne Versuche wurden in der Provinz gemacht, musikalischen Unterricht im Volke zu verbreiten. So organisirte 1848 die Gesellschaft des Elementarunterrichtes im Departement der Rhône zu Lyon die ersten öffentlichen Kurse; sie betraute Maniquet mit der Leitung der Musikurse in den Schulen, welche sie gegründet hatte. Die erstaunlichen Erfolge dieses Unterrichts veranlaßten

die „Brüder der christlichen Schule“, ihn in ihren Schulen einzuführen. Früher hatte Aimé Paris Musikurse nach der Zahlenschrift organisiert. Eigenthümlich genug! —: während die Gesellschaft des Elementarunterrichts zu Lyon sich damit beschäftigte, Musik in ihren Schulen einzuführen, stand auf dem Programm, welches die von den Kandidaten des Elementarlehrer-Diploms geforderten Kenntnisse bezeichnete, der Gesang; ja er war sogar in den Diplomen selbst verzeichnet, die man ihnen eingehändigt hatte, — und doch war ihnen keine Frage über diesen Gegenstand vorgelegt worden! Besser konnte man in der That nicht beweisen, daß man bei dem Elementarlehrer musikalische Kenntnisse als überflüssig betrachte.

Überall, wie in Paris und Lyon, hing der musikalische Unterricht von Lokalautoritäten ab, unter denen nur sehr wenige sich befanden, die ihm eine Bedeutung beimäßen. Der Landestheil, wo in dieser Hinsicht die Elementarlehrer weniger zurück waren, war Elsaß. Seit mehr als einem halben Jahrhundert existirt in Straßburg ein Seminar zur Ausbildung von Lehrern. Dasselbe war das erste, welches französischerseits in das Leben gerufen wurde. Die Zöglinge blieben drei Jahre dort; wenn sie die Anstalt verließen, waren sie sowohl im Klavier- und Orgelspiel, als auch in den Elementen der Harmonie so weit vorgeschritten, um die Orgel in den Dörfern, in denen sie sich niederließen, übernehmen zu können. So weit meine Erinnerungen zurückgehen, habe ich in den elsässischen Dörfern den Elementarlehrer und Organisten immer nur in ein und derselben Person gesehen. Der Lehrer konnte seinen Schülern einige Unterweisungen im Solfeggiren geben; aber das hing einzig von seinem Vergnügen ab; obligatorisch waren sie nie.

Es dürfte nicht überflüssig sein, hier noch die Veränderungen zu nennen, welche nach dieser Seite hin im Elsaß seitens der deutschen Regierung vorgenommen worden sind. Seit 1871 hat man nicht nur mehrere Normalschulen, Seminare, organisiert, sondern man hat auch die Kandidaten des Elementarlehrerfachs verpflichtet, ehe sie in eine solche eintreten, zwei Jahre in einer Vorbereitungsschule gewesen zu sein. Zur Aufnahme in diese wird verlangt, daß sie unter anderm etwas Klavier und Violine spielen können. Das Studium dieser Instrumente setzen sie sowohl in der Vorbereitungsschule, als auch in der Normalschule, in der sie drei Jahre bleiben, fort; und wenn sie

diese verlassen, sind sie gute Organisten. Die Violine dient ihnen dazu, den Gesang in den Elementarschulen zu leiten, ohne zu ermüden.

Der Unterricht in der Vokalmusik ist überall obligatorisch; die Schüler erhalten mehrere Unterrichtsstunden in der Woche, sie lernen nicht nur die Kirchengesänge, sondern sie führen auch mehrstimmige Chöre aus. Mit einem Wort: der Musikunterricht besitzt heutigentags im Elsaß dieselbe Bedeutung, wie in ganz Deutschland.

Warum sollte die französische Regierung das, was sie früher im Elsaß für die Bildung der Elementarlehrer gethan hat, nicht für ganz Frankreich thun? Unglücklicherweise ist ihr die Nothwendigkeit eines solchen Schrittes noch nicht fühlbar.

Hier ist der geeignete Ort, auf die weiteren Pläne der Regierung näher einzugehen.

In dem, im September 1879 veröffentlichten Entwurf, hatte F. Ferry die Musik, gleich den Anfangsgründen im Zeichnen und Modelliren, den obligatorischen Gegenständen des Elementarunterrichtes eingereiht; sein Entwurf erhielt am 28. März 1882 Gesetzeskraft. Ein Dekret vom 2. August 1881 hatte das Singen bereits in den Kleinkinderbewahranstalten — in den salles d'asile — eingeführt.

Eine ministerielle Verordnung vom 23. Januar 1882 ernannte eine Kommission mit dem Auftrag: einen Entwurf zur Organisation des Singunterrichtes in den Elementar- und in den Schulen für höheren Unterricht auszuarbeiten. In Übereinstimmung mit einer Verordnung vom 27. Juli 1882 wurde ein pädagogisches Reglement mit einem Lehrplan für die Elementarschulen veröffentlicht. Dieser Plan wurde in einer Verfügung vom 23. Juli 1883 entwickelt. Der Gesangunterricht soll in den Kinder-Asylen in gleicher Weise, wie in Paris, anfangen. In den Elementarschulen wird der musikalische Unterricht in einen Elementar-, einen mittleren und einen höheren Kursus getheilt sein. Die Kinder sollen in logischer Reihenfolge die Anfangsgründe des Notenlesens mit Gesangsübungen und mündlichen Diktaten lernen; sie sollen zusammen ein- und zweistimmige Stücke ausführen.

Dagegen ist nichts einzuwenden, wohl aber ist es vom musikalischen Standpunkt zu mißbilligen, daß man in den Lehrerbildungsanstalten die Lehrer nur für den Singunterricht — Solfeggien und Gesänge — vorbereiten will. Eine Verordnung vom 23. Juli 1883

trifft Bestimmungen über das musikalische Examen, dem sich die Kandidaten der Normalschulen unterziehen müssen. Nach dieser Verordnung besteht dasselbe aus einem Abfragen der Gegenstände des mittleren Kurses der Elementarschulen, aus dem Vorblattlefen einer leichten Gesangsübung und aus einem sehr einfachen mündlichen Diktat. Das Dekret vom 4. Januar 1881 verlangte nur für das höhere Zeugnis — nicht für das Elementarzeugnis — die Kenntnis der Volksmusik. Ein anderes, siebenzehn Tage später gegebenes Dekret, schloß den Gesang mit in den Unterricht der Normalschulen ein. Für letztere (die Schüler verbleiben in denselben drei Jahre) wies eine Verordnung vom 3. August 1881 dem Musikunterricht wöchentlich zwei Stunden an. Diese beiden Stunden sollen in Hälften getheilt werden, d. h. in halbe Stunden für Gesang und Instrumentalmusik; der Unterricht für Gesang und Klavier oder Harmonium (anstatt der Orgel) soll von der Studienzeit genommen, aber speciell Donnerstags und Sonntags gegeben werden. Die den Übungen und Wiederholungen gewidmete Zeit wird von den Freistunden genommen. Man nimmt nur an, daß die Schüler schon vom ersten Jahre an alle Tonleitern einstudiren mögen. Endlich ist dem Entwurf des Programms folgende Note beigefügt: „Die Erlernung eines Instrumentes hat ausschließlich den Zweck, den Lehrer in den Stand zu setzen, eine leichte Begleitung auf dem Klavier oder auf dem Harmonium auszuführen.“

Es ist eine vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts beschlossene Sache, keine Organisten für die Kirchen auszubilden. Man wird sehr mittelmäßige Pianisten heranbilden und, da im Allgemeinen die Lehrer gering besoldet sind, werden viele unter ihnen gern bereit sein, die Orgel beim Gottesdienst zu spielen. Man wird also in den Gemeinden mittelmäßige oder schlechte Organisten haben, was nicht dazu beitragen wird, den musikalischen Geschmack zu entwickeln, besonders in den Dörfern, wo die religiöse Musik von erheblicherem Einfluß auf denselben ist, als in den großen Städten.

Man sieht, daß Frankreich durchaus hinter Deutschland zurückbleiben will.

II.

Die Volksvereine.

Liedertafeln (Orphéons); Harmoniemusik- und Blechmusikchöre (Fanfares).

Der von Wilhelm eingeführte Unterricht mußte die Bildung freier Gesangsvereine herbeiführen, die sich nur um der Musik willen verbanden. Insbesondere hat sich ein Mann, Eugène Delaporte, mit der Organisation dieser Vereine in der Provinz beschäftigt. Er wanderte von Dorf zu Dorf, um solche ins Leben zu rufen, und kaum, daß er deren eine gewisse Anzahl organisiert hatte, als er sie auch schon im Jahr 1849 in Troyes zu einem Musikfeste vereinigte, bei welchem zweihundert Sänger mitwirkten. Um den Eifer der Orphéonisten — wie man sie nennt — zu spornen, richtete er Wettkämpfe mit Preisvertheilung ein. Bei dem ersten dieser künstlerischen Turniere waren nur neun Vereine betheiligt; aber ihre Zahl wuchs schnell und man war nicht wenig überrascht, als sich die Überlegenheit der Vereine Nordfrankreichs wegen der Nachbarschaft Belgiens herausstellte. Im Jahr 1860 kamen 3000 französische Orphéonisten zu einem in London abgehaltenen Feste zusammen, dem ein Jahr früher ein solches mit 6000 Sängern zu Paris vorausgegangen war.

Da die Zahl der Vereine eine immer größere wurde, kam man auf den Gedanken, sie in drei Gruppen zu theilen, was nicht ohne Schwierigkeit durchzuführen war; denn es ist kaum möglich, einen Modus der Klasseneintheilung zu finden, an welchem nicht Ausstellungen zu machen wären. Nachdem sie in drei Gruppen eingetheilt waren, richtete man eine „Ober-Abtheilung“ ein, in welche die Gesellschaften eingeschrieben wurden, welche in der I. Gruppe die besten Preise erhalten hatten. Für die Gekrönten der Ober-Abtheilung schuf man eine „Abtheilung d' excellence“. Dann wurden noch die besten Vereine »hors concours«, erhaben über allen Wettkampf, erklärt. Und endlich verfiel man noch darauf, alle der Abtheilung »hors concours« angehörenden Vereine mit einander konkurriren zu lassen.

Auf so sonderbarem Wege hätte man können unbedingt weiter gehen; da aber die Anzahl der neuen Vereine in beträchtlicher Weise wuchs, sah man sich genöthigt, die Gruppen in Sektionen zu theilen — und zwar so, daß man, die ersten Abtheilungen beibe-

haltend, aus diesen zehn zu unterscheidende Gruppen von verschiedenen Kräften bildete.

Gewiß haben die Wettkämpfe dazu beigetragen, den Eifer zu spornen und die Singvereine zu vermehren, um so mehr, als man zu den Wettkämpfen für die Ausführung noch Wettkämpfe für das Singen *a prima vista* hinzufügte; andererseits aber werden sie von den Orphéonisten nur zu oft als einfache Jagd nach Medaillen betrachtet; sie beschäftigen sich zu viel damit, die Preise zu vermehren, welche die Fahne jeder Gesellschaft schmücken, ohne sich um die Fortschritte zu kümmern. Daher kommt es, daß man Vereine findet, deren Fahne mit Medaillen überladen ist und die trotzdem in den schwächsten Abtheilungen oder Sektionen bleiben, von den Gefühlen der Rivalität und der Eifersucht gar nicht zu sprechen, welche die Oberhand über die Gefühle der Genossenschaft gewinnen. Auch Herr Guimet, einer der Männer, die sich mit diesem Gegenstand besonders beschäftigt haben, kommt in einer Schrift über die Volksmusik (Lyon 1870) zu dem Schluß: „Der augenblickliche Erfolg der Wettkämpfe bestand darin, daß in allen Gegenden Frankreichs Vereine entstanden. Unbestreitbar haben sie dazu beigetragen, die Vereine, welche sich bei denselben betheiligten, zu heben, zu fördern. Vielleicht müßte man die Art ihrer Klasseneintheilung verbessern und nach und nach den Charakter des Kampfes, des musikalischen »Derby« unterdrücken. Es würde besser sein, wenn es weder Sieger noch Besiegte gäbe und man nur zusammen käme, um die dem wahren Verdienst gebührenden Auszeichnungen zu erwerben, ohne daß die Stärke oder Schwäche der Konkurrenten jemand die Demüthigung einer Niederlage oder den Stolz eines bisweilen wenig gerechten Triumphes empfinden ließe.“

Der Autor spricht von dem großen Sängersfest, welchem er im Jahre 1865 in Dresden beigewohnt hatte, bei welchem 21000 Sängern von den Einwohnern gastfrei aufgenommen wurden, woraus er folgenden Schluß zieht: „Üben wir die Musik mit einander, aber nicht gegen einander aus. Organisiren wir weniger Wettkämpfe und mehr Feste. Die Wettkämpfe haben uns eine forcirte, künstliche und sterile musikalische Reise gebracht. Die Kunst soll das Ideal sein und nicht der Kampf! Vernichten wir die Rivalität zwischen Menschen und Menschen, zwischen Gesellschaft und Gesellschaft.“

Hieraus läßt sich folgern, daß die Wettkämpfe früher nützlich waren, heute aber eher schädlich oder wenigstens wenig förderlich sind. Wie Herr Guimet es vortrefflich ausdrückt, haben sie eine musikalische Reife forcirt und erkünstelt, weil sie nicht Wurzel in dem Erdreich gefaßt haben, in welchem sie allein wahrhaft gedeihen können: in dem von den Elementarschulen ertheilten musikalischen Unterricht. Nirgends befinden sich die Gesangvereine in einem blühenderen Zustande als in Deutschland, nirgends halten sie mehr die brüderlichen Beziehungen, die Genossenschaft unter ihren Mitgliedern aufrecht als eben daselbst. Warum? Ganz einfach, weil sie sich aus sich selbst in Folge des in den Schulen empfangenen Unterrichtes organisirt haben, ohne daß man jemals auch nur davon geträumt hätte, eine Rivalität durch Wettkämpfe hervorzurufen, wie man sie in Frankreich unerläßlich fand. Man kann die Geschichte der Gesangvereine in dem Werke von G. Kastner: »Les Chants de la vie« nachschlagen; hier wird man sehen, inwiefern die Organisation dieser Gesellschaften in Deutschland von der in Frankreich abweicht, wie tief die Beziehungen sind, in welchen die Vereine zu einander stehen, sei es durch Briefe oder durch Besuche, die in corpore gegenseitig oder auch von nur einigen ihrer Mitglieder ausgeführt werden, was für schöne Feste sie organisiren, um auf diese Weise, ohne Streit und Rivalität, fortwährend ihre freundschaftlichen Beziehungen aufrecht zu erhalten. G. Kastner hat konstatirt, daß in Deutschland der musikalische Unterricht derartig im Volke verbreitet ist, daß unter den Landleuten ganz gute Musiker zu finden sind, die zusammen nicht nur mehrstimmige Lieder singen, sondern auch eine „Fuge“ ausführen können.

Die Bildung von Männerchören im Heere ist in Deutschland ebenfalls viel älter als bei uns. Seit einer langen Reihe von Jahren wurden solche in mehreren Staaten organisirt. „Preußen“, schrieb G. Kastner im Jahre 1854, „ist einer der Staaten, welche in dieser Beziehung die günstigsten Resultate erzielt haben. Die Chöre einer großen Anzahl seiner Regimenter verdienen als Muster des militärischen mehrstimmigen Gesangs genannt zu werden.“ Dieses Zeugnis G. Kastner's wird, nicht ohne patriotisches Bedauern, vollständig von Dupaigne, dem Autor eines durch die Initiative Jules Ferry's veröffentlichten Berichtes bestätigt, dessen ich bei der Anführung des den Elementarunterricht betreffenden Gesetzes erwähnte.

Was ich von den Gesangsvereinen sagte, gilt ebenso von den Vereinen für Instrumentalmusik, von den Harmonie- und Blechmusikern oder Fanfaren. Man hat bei ihnen dasselbe Klassen- und Wettkampfsystem in Anwendung gebracht; der Mißbrauch der Medaillen hat dieselbe Wirkung erfahren müssen, um so mehr, als die Instrumentalisten in Folge eines mangelnden Elementarunterrichtes sehr häufig genöthigt sind, das musikalische Lesen und den Mechanismus eines Instrumentes gleichzeitig zu erlernen, ohne dabei eine Hilfe zu haben, die ihnen Anleitung zur Hervorbringung eines guten Tones, zur Sauberkeit und Korrektheit des Spieles geben könnte. Trotzdem ziehen sie mit einigen Stücken, die sie eher schlecht als gut können, von Wettkampf zu Wettkampf, um Medaillen einzuheimsen; von der Wahl und dem Arrangement dieser Stücke will ich gar nicht reden. Dabei aber ist gewiß, daß sich unter der großen Zahl dieser Vereine auch einige gute befinden, deren Eifer und Nutzen ich nicht bestreite; ich konstatire nur mit Herrn Guimet die „forcirte, künstliche und oft sterile Situation“.

Es läßt sich in der That feststellen, daß ein Fünftel der Gesamtzahl der Vereine aus guten Vereinen besteht, was sowohl hinsichtlich des Gesanges als auch der Instrumente gilt. Das Resultat der Wettkämpfe im prima vista-Lesen ergab, daß die französischen Vereine im Allgemeinen nicht schlecht lesen; nach dieser Seite hin sind sie sogar den belgischen Vereinen überlegen, stehen jedoch nach Seite der Ausführung hinter denselben zurück.

Henri-Abel Simon hat in seinem allgemeinen Jahrbuch der Musik — *Annuaire général de la musique* — die fast vollständige Liste der französischen Gesangs- und Instrumentalvereine, nebst den von den Preisrichtern bei den Wettkämpfen ertheilten Urtheilen gegeben. Nehmen wir eine runde Zahl von 5000 Vereinen, so sind 3500 Blechmusikchöre — fanfares — darunter; der Rest vertheilt sich so ziemlich gleichmäßig auf Liedertafeln — *Orphéons* — und Harmoniemusiken. Viel zu viele Fanfaren und zu wenige Gesangsvereine! In dem Nord-Departement finde ich gegen 180 Fanfaren, gegen 50 Harmoniemusiken, aber nur 20 Gesangsvereine. In den Departements »de la Somme, de la Seine, de l'Oise, de Seine et Oise, de la Marne, de l'Eure, de la Gironde, du Rhône etc.« sind die Blechmusikchöre ebenfalls sehr zahlreich. Die an musikalischen Vereinen ärmsten Departements sind folgende: Côtes du Nord,

Finistère, Morbihan, Vendée, Indre, Creuse, Corrèze, Cantal, Hautes Pyrénées, Basses Pyrénées, Pyrénées orientales, Tarn, Lozère, Basses Alpes, Hautes Alpes, Alpes maritimes, la Corse. L'Hérault scheint das einzige Département zu sein, im welchem die Zahl der Blechmusikchöre sowohl gegen die der Liedertafeln, als auch gegen die der Harmoniemusiken zurücksteht.

III.

Die Konservatorien.

Um den gegenwärtigen Zustand des Konservatoriums für Musik zu Paris richtiger würdigen zu können, ist es nöthig einen Blick auf die frühere Organisation dieser Schule zu werfen.

Das Bedürfnis, ein Institut speciell zur Ausbildung der Künstler für das Theater zu besitzen, hatte sich seit dem Bestehen der Oper fühlbar gemacht. Im Jahre 1672 hatte Lully eine Schule für Gesang und Deklamation gegründet; ein wenig später, im Jahre 1698, hatte Mlle. Marthe Lerchois, als sie sich vom Theater zurückgezogen hatte, eine Ergänzungsschule eröffnet, welche bis 1726 bestand. Dann wurde eine neue Schule im »Hôtel de l'Académie royale de Musique« ins Leben gerufen und mit dem Namen »Magasin« bezeichnet. Im Jahre 1756 proponirte und gründete wahrscheinlich Lefain eine Specialschule für Deklamation. Endlich — im Jahre 1784 — errichtete eine Verordnung des Conseil des Königs mit Bezug auf die Oper eine Schule, die dazu bestimmt war, Personen für das Theater auszubilden: dieses Institut, welches ohne Zweifel das »Magasin« entweder fortsetzen oder erweitern sollte, wurde von Gossec dirigirt; im Jahre 1795 verband es sich mit dem von Sarrette gegründeten Institut und bildete mit diesem das noch heute bestehende Konservatorium.

Während der Revolution war Sarrette zum Capitain der Nationalgarde von Paris ernannt worden; nach dem 14. Juli 1789 vereinigte er fünfundvierzig Musiker vom Depôt der französischen Gardes und bildete aus ihnen den Kern der Musik der Nationalgarde. Eine Verordnung der Pariser Kommune errichtete 1792 eine Freischule der Nationalgarde von Paris, bei der Sarrette's Musiker, deren Zahl bis auf siebenzig gestiegen war, beschäftigt wur-

den. Ohne Musiker zu sein, besaß Sarrette eine große musikalische Intelligenz, ein lebendiges Kunstgefühl und erstaunlichen Fleiß. Er sah sich bei seinem Ziele angekommen, als der Konvent im Jahre 1795 die Musikschule der Nationalgarde, sowie zu gleicher Zeit die Schule für Gesang und Deklamation schloß, um die Organisation eines Konservatoriums der Musik mit dem Namen: »Institut national« zu dekretiren. Das erste Reglement wurde im Jahre 1796 abgefaßt, sodann wurde es 1800 und dann noch 1808 modificirt. Sarrette war der verwaltende Direktor desselben — er war Präsident des Unterrichts-Komite's, welches 1808 aus den Inspektoren, Professoren der Komposition: Gossec, Méhul und Cherubini mit Catel als Stellvertreter, zusammengesetzt wurde.

Für die Restauration war es genug, daß die Schule unter der Republik und dem Kaiserreich gegründet worden war und geblüht hatte, um sie unter dem Vorwande: sie müsse reorganisirt werden, zu schließen. Sarrette fiel in Ungnade. Nach verschiedenen Wechselfällen stand Cherubini als „General-Inspektor“ an der Spitze des Konservatoriums und ein neues Reglement wurde 1822 entworfen. Der wirkliche Direktor war indessen damals nicht Cherubini, sondern es war der General-Intendant der Silberkammer, der Hoffestlichkeiten und der Angelegenheiten des königlichen Haushaltes. Dieser Intendant setzte zu Amtsgehilfen einen Rath für die Administration und für das Examen ein, der aus dem General-Sekretär der Intendanz, dem General-Inspektor der Klassen und den Professoren der Komposition oder anderer Lehrfächer bestand. Der General-Inspektor hatte die Obliegenheit, für die Ausführung der Verordnungen zu sorgen, die Arbeit der Klassen im Allgemeinen und im Einzelnen zu überwachen.

Mit aller Gewalt drängte die Entwicklung dahin — namentlich unter einem Direktor wie Cherubini —, daß die einzigen kompetenten Richter, die Musiker, einen überwiegenden Einfluß erreichten. Demnach war das Reglement von 1822 veraltet, als Cherubini 1841 ein neues abfassen ließ, das sehr wahrscheinlich im Wesentlichen nur den bestehenden Zustand der Dinge weihte. Unter Aufsicht der Special-Kommission der königlichen Theater und mit Genehmigung des Ministers des Innern war Cherubini der einzige Direktor. Ein verantwortlicher Administrator wurde damit betraut, die geschäftlichen Angelegenheiten der Anstalt in die Hand zu nehmen,

sowie das Rechnungswesen zu untersuchen und zu ordnen. Der Unterricht wurde von dem Direktor in Übereinstimmung mit den Beschlüssen der von dem Minister ernannten Komitès für die musikalischen und dramatischen Studien und der je nach Bedürfnis von dem Direktor ernannten und von dem Minister genehmigten Special-Komitès angeordnet. Das Komité der musikalischen Studien bestand aus neun Mitgliedern, von denen sieben, mit Inbegriff des Direktors, aus der Mitte des Konservatoriums und zwei aus der Mitte der Komponisten gewählt wurden, die in keiner näheren Beziehung zur Schule standen. Sowohl dieses Komité, als auch das der dramatischen Studien mußte wenigstens ein Mal im Monat eine Zusammenkunft abhalten.

Unglücklicherweise mußte Cherubini, der fast 82 Jahre alt war, einige Monate später seine Entlassung nehmen. Er starb nach Verlauf einiger Wochen. Sein Nachfolger wurde Auber, der geistvolle Skeptiker, der liebenswürdige Epikureer, von dem sein Nachfolger, A. Thomas, inmitten des rhetorischen Pompes, mit dem er sein Grab schmückte, sich nicht enthalten konnte zu sagen: daß er „in Folge seines Alters und seiner natürlichen Liebenswürdigkeit vielleicht nicht der Disciplin des Konservatoriums die nöthige Sorgfalt gewidmet habe“. Auch der Mangel einer festen Autorität, eines eisernen Willens, wie des von Cherubini, machte sich unmittelbar fühlbar, und Auber beeilte sich, ein ausführliches Reglement über die innere Polizei, in dem sogar die Pflichten der Klassendiener auf das genaueste aufgezählt waren*), ausarbeiten zu lassen.

Nach Verlauf von acht Jahren — 1850 — machte man ein neues Reglement, das aber, in Bezug auf das von Cherubini, nicht als ein Fortschritt betrachtet werden kann. Noch immer giebt es einen verantwortlichen Agenten für die Kasse und das Rechnungswesen, einen der Direktion beigegebenen Sekretär. Der Direktor soll alle Arbeiten ordnen, allen Komitès vorsitzen, er soll den Unterricht in Übereinstimmung mit den Beschlüssen der Komitès der musi-

*) Alle Reglements, mit Ausnahme des neuesten, sind in der „Geschichte des Konservatoriums“ von Lassabathie zu finden. Das Reglement von 1878 erschien im „Journal officiel“ vom 12. September desselben Jahres.

Die Ernennung Auber's zum Direktor des Konservatoriums ist vom 8. Febr. 1842; das Reglement der inneren Polizei ist vom 1. Dezember 1842.

kalischen und dramatischen Studien, von denen jedes aus zwölf Mitgliedern zusammengesetzt ist, regeln; aber nichts ist davon gesagt, wann, wie oft diese Komités zusammenzukommen haben, ob ein Mal im Monat, ob ein Mal im Jahr oder ein Mal alle zehn Jahre. Es bedurfte von hier aus nur eines Schrittes weiter, um die Initiative der Komités zu unterdrücken, die im Reglement Cherubini's ausdrücklich vorbehalten worden war, um alle die Maßregeln, welche ihnen für den Unterricht förderlich erschienen, vorzuschlagen.

Das Reglement von 1878 geht noch weiter. In ihm stehen nur noch zwei obere Autoritäten: der Direktor des Konservatoriums und sein Sekretär oder, wie man ihn nennt, „der Chef des Sekretariats“. Ein Unterrichtsrath ist eingesetzt, zu dem die Professoren der Komposition der Schule und die Mitglieder der musikalischen Sektion des Instituts gehören, aber der Einfluß dieses Rathes als eines besonderen Körpers ist illusorisch; denn nach dem Reglement „kann er berufen werden, um seine Ansicht über die auf den Unterricht bezüglichen Fragen und Maßregeln von allgemeinem Interesse auszusprechen“; aber niemals wird er zusammenberufen, jede Initiative ist ihm untersagt, seine Meinung verpflichtet den Direktor nicht, sie zu befolgen, und die Fragen der Specialinteressen gehören nicht zu seinem Ressort.

Für das Examen der Klassen giebt es ein Komité, welches aus dem Unterrichtsrath und aus sechs Titular-Professoren oder der Schule fremden Künstlern gebildet ist. Sehen wir, worin seine Funktionen bestehen: es theilt seine Ansicht bei der Vertheilung der Pensionen mit, — es kann diese in Folge eines Examens zurückziehen lassen, — bei jedem halbjährigen Examen spricht es sich über das Bleiben oder über die Entlassung der Schüler aus, — bei dem Examen im Juni bestimmt es, welche Schüler sich an den Ende des Jahres stattfindenden Konkursen betheiligen sollen, und welche ihre Studien beendet haben. Was die Bestimmung über die „sujets“, d. h. die Stücke zu den Bewerbungen auf Vorschlag des Direktors betrifft, so billigt es nur die von den Professoren getroffene Wahl: denn diese wählen die Stücke aus; betheiligen sich mehrere Klassen ein und desselben Lehrfaches, wie zum Beispiel für Klavier oder Violine oder Violoncell, an den Konkursen, dann ver-

ständigen sie sich untereinander. Für den Gesang, die Oper und die komische Oper ist das eine Sache der Professoren und ihrer Schüler. Kurz, die Jury für das Examen funktioniert, wie ihr Name besagt, nur bei den Prüfungen, d. h. zwei Mal im Jahr.

Die Jury für die Aufnahme existirt nur bei den jährlichen Prüfungen zur Annahme neuer Schüler; sie besteht aus dem Unterrichtsrath und den wirklichen Special-Professoren; wir werden gleich sehen, daß es Fälle giebt, bei denen ihr Rath nicht nothwendig ist.

Die Jurys der am Ende des Jahres stattfindenden Bewerbungen für die Preise bestehen, abgesehen von dem Direktor der Anstalt, aus acht bis zehn Mitgliedern, die wenigstens zur Hälfte aus den dem Institut fremden Persönlichkeiten gewählt werden. Die Gegenwart von sieben Mitgliedern genügt, um den Entscheidungen Gültigkeit zu geben.

Sehen wir nun, worin die Pflichten des Direktors und die seines Sekretärs bestehen.

Der Direktor ordnet alle Arbeiten und präsidiert allen Komités, bei denen seine Stimme entscheidend ist; alle Beamte, dergleichen die Professoren und die Accompagnateure werden auf seinen Vorschlag ernannt; aber er selbst ernennt die Repetenten auf drei Jahre; er kann den Repetenten Ergänzungsklassen für Solfeggien einrichten, wenn ihm solche nothwendig scheinen. Er berichtet dem Minister über die Entlassung der Professoren; er bestimmt die Tage und Stunden der Klassen, in die er auch die neuen Schüler einreicht; er kann einen Schüler in eine andere Klasse versetzen, wenn er es für gut findet. Er kann einen Bewerber aus der Provinz kommen lassen, der eine Entschädigung erhält. Er kann, ohne Zustimmung einer Jury, Bewerber zu den Klassen für Solfeggien, für Elementarstudien des Klaviers, für Harmonie und Komposition zulassen. Er kann auch Zuhörer in allen Klassen für die Dauer des Schuljahres zulassen. Er kann durch Disziplinarmaßregeln die Pensionen ganz oder zum Theil zurückziehen.

Der Chef des Sekretariats hat für die innere Disciplin der Schule, für das Materielle und das Rechnungswesen zu sorgen, außerdem ist er Mitglied des Unterrichtsrathes der musikalischen und dramatischen Studien, und als solches gehört er nothwendigerweise zum Comité für das Examen und zum Comité für die Aufnahme; nur in der Jury für die alljährigen Preisbewerbungen hat er keine

Rechte, außer auf specielle Einladung des Direktors. Kurz, außer seinen Funktionen als Sekretär ist er mit der Administration, dem Rechnungswesen, der Polizei belastet und hat sowohl im Kapitel für den musikalischen als auch für den dramatischen Unterricht Stimme; der Direktor selbst hat nur den Befehl über den Unterricht.

Ist diese Organisation geeignet, dem von A. Thomas selbst konstatarnten Erschlaffen der Disciplin abzuhelpfen? Wir erlauben uns es zu bezweifeln; hiezu genügt es den öffentlichen Prüfungen im Juli beizumohnen. Was den Unterricht betrifft, so hängt er fast nur von den Fähigkeiten und dem Eifer der Professoren ab.

Mit Ausnahme nur einer Abtheilung der Orchesterinstrumente ist der Unterricht auf diesem Gebiete ausgezeichnet oder zum wenigsten genügend; dasselbe gilt für das Gebiet der Solfeggien, der Harmonie- und Kompositionslehre. Die schwache Abtheilung ist die für die Trompete: seit langen Jahren findet man in derselben nicht einen Schüler, der ein leichtes Stück, ja nur ein einfaches Trompetensignal korrekt blasen kann. Das kommt daher, weil die Trompete mehr bei den Militärmusiken und sehr selten bei dem Theater- oder dem Symphonieorchester in Gebrauch ist; bei den meisten dieser Orchester nimmt man an ihrer Stelle das Cornet à pistons, ein viel mehr verbreitetes und darum dankbareres Instrument. Wie aber — fragt man mit Recht — ist es möglich, ein guter Trompeter zu sein, wenn man nicht fortgesetzt Übung in der Behandlung des Instrumentes hat? Die Trompete und das Cornet sind übrigens die einzigen Instrumente, bei denen man im Konservatorium den Ventilen-Mechanismus lehrt.

Die Orgelklasse war immer eine der besten; wenn die Schüler, nachdem sie die Anstalt verlassen haben, keinen strengen Stil beibehalten, ist das viel mehr ihre Schuld, als die des empfangenen Unterrichtes. Mit dem Klavier ist es nicht so. Für dieses Instrument, wie für die Violine, giebt es dem Grade nach zwei Abtheilungen: eine Vorbereitungs- und eine Ausbildungsklasse; nur die Zöglinge dieser letzteren bewerben sich um die Preise, deren Verleihung den Werth eines Befähigungs- oder Reisezeugnisses hat.

Ob die Konkurse öffentlich oder geschlossen abgehalten werden,

hängt einzig und allein von dem Interesse oder dem Vergnügen ab, welches sie den Laien bieten können. So war früher der Harfenkonkurs öffentlich; er fand an einem und demselben Tage mit dem Klavierkonkurs statt; seit ungefähr fünfzehn Jahren aber hat man ihn den geschlossenen Konkursen eingereiht, einfach in der Absicht, dem Klavierkonkurs mehr Zeit widmen zu können. Das bei diesen Konkursen angewandte Verfahren ist ungenügend, und die bereits ein vernünftiges Maß übersteigende Anzahl der Bewerber scheint noch im Zunehmen zu sein. In dem Reglement von 1850 blieb die Anzahl der Zöglinge eine begrenzte; die Klassen für den Instrumentalunterricht sollten höchstens je acht Zöglinge und zwei Aspiranten — auditeurs — umfassen. Diese Einschränkung ist aus dem neuen Reglement verschwunden. Es giebt zwei Klavierklassen für die männlichen und drei für die weiblichen Zöglinge (die Vorbereitungsclassen werden Klavier-Studienklassen, »Classes d'étude du clavier«, genannt). Bei den öffentlichen Konkursen des letzten Jahres haben sich vierzehn Schüler und neununddreißig Schülerinnen gestellt; das macht durchschnittlich dreizehn Schülerinnen auf die Klasse; natürlich konkurriren die Zöglinge nicht alle. Besser wäre es, in den Prüfungen, welche der Bewerbung vorangehn, eine Auswahl der Zöglinge zu treffen und sie dann einer ernstern Probe zu unterziehen. Alles, was man von ihnen verlangt, ist: ein Stück, das ihnen drei Wochen vorher bezeichnet wurde, zu spielen und eine kleine, immer ziemlich leichte Probe a prima vista abzulegen. Derartiges mag höchstens für einen Orchestermusiker genügend erscheinen, aber nicht für einen Pianisten.

Die erste Bedingung, welche man einem Preisbewerber für das Klavierspiel setzen sollte, wäre, daß er die Harmonielehre kennt. Es giebt für die Sänger Solfeggien- und selbst Klavierklassen; demgemäß sollte es auch obligatorische Harmonieclassen für die Pianisten geben. Bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge scheinen sich Zöglinge und Professoren einzig damit zu beschäftigen, Preise davonzutragen. Nach Absolvierung der Schule geben die Preisgekrönten Konzerte, in denen sie häufig nacheinander Werke der größten Meister spielen, ohne von dem Unterschiede des Stils und der Charaktereigenthümlichkeit der Compositionen auch nur eine Ahnung zu haben. Es ist gewiß: Frankreich hat den großen deutschen Pianisten keine Namen entgegen zu halten. Im Pariser

Konservatorium kann ein zwölfjähriges oder ein noch jüngeres Kind einen ersten Preis im Klavierspiel davontragen; aber ein junger Schüler, selbst von mehr als zwölf Jahren, kann technisches Geschick und Nachahmungstalent dokumentiren, kann aber weder Stil noch Verständnis für die klassische Musik besitzen.

Der Unterricht im Gesang bietet noch weit mehr Anlaß zur Kritik. Ohne Zweifel ist die Gesangskunst, selbst in Italien, herabgekommen; in diesem Lande ist sie nicht mehr, was sie zu Zeiten Rossini's und Donizetti's war. Ihren Verfall konnte man im italienischen Theater des Saales Ventadour verfolgen; aber ich habe mich hier nur mit dem Pariser Konservatorium zu beschäftigen.

Die Gesangs-Konkurse sind von denen der Oper und der komischen Oper verschieden; die letzteren pflegen ganz besonders den Dialog und das scenische Spiel. Für den Gesang verlangt man von dem Schüler nichts weiter, als daß er ein Stück nach eigener Wahl vorträgt; für die Oper oder komische Oper singt und spielt er eine oder mehrere Scenen, die er vordem nach Muße studirt hat. So kann es sich ereignen, daß ein Zögling einen ersten Preis im Gesang davonträgt, ohne spielen zu können, was sehr natürlich ist; aber es ereignet sich auch, daß ein Preisgekrönter einen ersten Preis der Oper oder der komischen Oper errungen hat, und dabei doch sehr ungeschickt in der Gesangskunst ist; nichts desto weniger verläßt er doch die Schule, um ein Theater zu betreten. Das Reglement sagt wohl, daß die Zöglinge, wenn ihre Gesangstudien so weit vorgeschritten sind, in die Klassen für das Bühnenspiel eintreten sollen; aber dieser Paragraph wird nicht eingehalten. Man sieht Schüler, die sich um den Preis der Oper und der komischen Oper bewerben, ohne daß sie dem Konkurs für Gesang beigetreten wären. Andere wieder sieht man, die, trotz ihrer Unerfahrenheit, von ihrem Eintritt in das Konservatorium an, gleichzeitig einer Solfeggien-, einer Gesangs- und einer Klasse für die Oper oder komische Oper eingereiht werden.

Da der Gesang aus einer Verbindung der Musik mit dem artikulirten Wort besteht, sollte man damit anfangen, einen richtigen Ansaß der Stimme zu befestigen, sie stufenweise in der Vokalisation und zugleich in einer deutlichen und richtigen Aussprache der gesungenen Worte zu üben. Für diesen letzteren Zweck ist die Musik Gluck's und seiner Schule ganz besonders geeignet; niemals jedoch

hört man etwas von ihr in den Konkursen, ausgenommen die Arie des „Joseph“ von Méhul, eine Tenorarie aus den „Abenceragen“ von Cherubini und eine Sopranarie aus dem „Ferdinand Cortez“ von Spontini. Unter den Schülern zieht der eine Theil übersezte Arien vor, namentlich die aus den Opern Verdi's, in denen die Stimme glänzen kann; andere singen Bravourarien mit einer mangelhaften Vokalisation. Die Frauen vor allem präsentiren sich fast sämmtlich von Anfang an mit großen Koloraturarien, die nicht eine einzige von ihnen gut vorzutragen versteht. Die Aussprache und Accentuation der Worte wird eben so, wie sie wird; die Männer haben häufig die Neigung, einen starken Ton durch Herabdrücken des Kehlkopfes zu erzielen, welcher Mißbrauch mit den dunkeln Klangfarben Hals- und Gutturalklänge erzeugt — Fehler, von denen sie sich selten befreien und die ihre Stimmen in wenig Jahren ruiniren. Ebenso ist das Tremoliren — sei es in Folge einer vorzeitigen Ermüdung der Stimme, oder einfach in Folge der Tendenz die Gesangsorgane zu forciren — keine Seltenheit im Konservatorium. Dieselben Verkehrtheiten zeigen sich auch bei den Mezzo-Sopranstimmen, an denen überdies kein Überfluß am Konservatorium ist. Die Soprane sind oft unsicher oder betoniren in Folge einer inkorrekten Vokalisation. Alles das kommt von einer überhasteten und schlechten Erziehung. Die verlockenden Gehalte der Opernsänger, die im Vergleich mit denen vor einigen vierzig Jahren mindestens sich verdreifacht haben, sind noch immer im Steigen begriffen. Hierzu kommt noch die Gewohnheit, welche man den Schülern beibringt, an der Musik der Meister Änderungen — die immer geschmacklos sind — zu machen, was sicherlich nicht das Mittel ist, sie ein richtiges Interpretiren der Musik zu lehren.

Dennoch fehlt es bei der Aufnahme neuer Zöglinge nicht an Auswahl: denn es melden sich deren immer mehr als das Sechsfache der in den Klassen vakanten Plätze. Im letzten Oktobermonat haben sich 116 Männer und 127 Frauen um 35 Stellen in den acht Gesangsklassen beworben; denn durch eine Anordnung, welche gewiß nicht die beste ist, nimmt jede dieser Klassen ebensowohl Männer wie Frauen auf.

Im Jahre 1871 wurde Herr Mangin, welcher Orchesterdirigent am Théâtre Lyrique war, auf denselben Posten an das

»Grand Théâtre« zu Lyon berufen. Kaum war er in dieser Stadt angekommen, als er sich schon damit beschäftigte, mit Hilfe einer Anzahl von Professoren ein Konservatorium für Musik zu gründen. Die Schule wurde im Oktober 1872 eröffnet; Mangin trug alle unumgänglichen Kosten; die Stunden waren gratis; in Ermangelung eines besonderen Lokals fanden sie in der Wohnung eines jeden Professors statt; achtzehn Monate später erst bewilligte die städtische Behörde eine Summe zu der sehr bescheidenen Besoldung des Direktors und der Professoren. Mangin eröffnete auch für Erwachsene Elementarkurse, ähnlich den in Paris seit 1836 existirenden.

Das Konservatorium zu Lyon wurde im Jahre 1874 als Filiale des Konservatoriums zu Paris errichtet. Es wurde mit 140 Zöglingen eröffnet; 1876 waren es deren 442 und drei Jahre später 647. Die Schule ergab die besten Resultate; so zählte man zum Beispiel 1876 zwölf Zöglinge, die sich am Pariser Konservatorium meldeten und dort aufgenommen wurden, zwanzig Instrument-Zöglinge waren bei den Hauptorchestern Lyon's thätig; diejenigen, welche nach Paris gegangen waren, um dort ihre Studien zu vollenden, hatten gleich bei ihrer Ankunft im Orchester Pasdeloup und an den Haupttheatern Engagements gefunden. Aus dem Konservatorium von Lyon sind unter andern viele Solisten der Militärmusik der Garnison hervorgegangen; eine relativ ziemlich beträchtliche Anzahl dieser Schüler wurde bei den Prüfungen, die jährlich am Konservatorium zu Paris abgehalten werden, als Chef oder Unter-Chef aufgenommen.

Erst seit zwei Jahren ist die Schule in einem passenden Lokal installiert; die musikalische Bibliothek vergrößert sich fortwährend. Der Unterricht wird im allgemeinen, wie von Anfang an, nach demselben Plan erteilt, wie am Pariser Konservatorium. Es giebt zwei Klassen der Harmonie- und der Kompositionslehre; eine für die Männer, eine für die Frauen. Die Trompete und das cornet à pistons sind in ein und derselben Klasse vereinigt; Ensembleklassen giebt es nur für die Oper; die Harfe und die Orgel sind in dem Unterricht nicht mitinbegriffen. Trotz des unzweifelhaften Gedeihens der Schule erhoben sich 1879 Schwierigkeiten, welche Mangin bestimmten seine Entlassung einzureichen; gegenwärtig ist er Professor am Konservatorium zu Paris.

Sein Nachfolger in Lyon war Aimé Gros, unter der Aufsicht einer städtischen Kommission, die sich nicht nur mit der Verwaltung, sondern auch mit den musikalischen Studien beschäftigt. Diese Organisation scheint mir nicht die beste zu sein; wir begegnen ihr gerade in den zwei Städten, die in Frankreich nächst Paris die wichtigsten sind: in Lyon und Marseille. Daß eine administrative Kommission sich mit den Finanzfragen und mit der Verwendung der disponiblen Gelder beschäftigt, ist sehr natürlich; die Leitung der Studien aber soll einzig und allein in den Händen eines Direktors, der Musiker ist, liegen, mit oder ohne Assistenz-Komitee für die Studien, welches letztere in seiner Majorität aus den Professoren der Schule zu wählen ist. Unter der Direktion eines Künstlers wie Aimé Gros fährt die Anstalt ohne Zweifel fort, günstige Resultate zu erzielen; aber die Anzahl der Zöglinge beträgt gegenwärtig nur 218, d. h. wenig mehr als den dritten Theil des Bestandes, der bei dem Weggang Mangin's vorhanden war. Die Mängel der gegenwärtigen Organisation könnten einen Schaden bringen, welcher mehr und mehr empfindlich werden dürfte.

Das Konservatorium zu Marseille wurde 1822 von Barsotti gegründet; es war eine Privatschule, welche in der Folge eine städtische Anstalt wurde, indem die Stadt alle Kosten übernahm. Im Jahr 1841 wurde es durch königliche Entschliebung zur Filiale des Pariser Konservatoriums gemacht. Der Direktion Barsotti's folgte 1851 August Morel, ein Freund von Berlioz und ein talentvoller Komponist. Alles ging gut, bis 1872 die Stadtbehörde ohne ernstlichen Grund Änderungen vornehmen wollte, die dem Reglement entgegen waren; der Präfekt besteht darauf, die Entschlüsse des Stadtrathes zu annulliren: dieser beseitigt den Zwist damit, daß er von nun an alle Unterstützung der Regierung verweigert, das Konservatorium schließt und eine Kommission damit beauftragt, ihm einen Plan zur Organisation einer städtischen Musikschule zu unterbreiten. A. Morel zog sich zurück; der Bürgermeister der Stadt und ein Censor, der nicht Musiker war, wurden mit Beordnung einer Überwachungs-Kommission, deren Mitglieder meist ebenfalls nicht Musiker waren, die Dirigenten der Schule; die politischen Ideen aller dieser Dirigenten trugen nicht dazu bei, ihnen mehr Unparteilichkeit als Kompetenz zu geben.

Anordnung und Verfall der Schule waren unvermeidlich, dabei fehlte es nicht an Protesten. Personenwechsel in der Stadtbehörde genügte, um Alles in Frage zu stellen. Dieser Mangel an Beständigkeit war nicht geeignet, viele talentvolle Professoren zu veranlassen, einem zu selbstherrischen Stadtrath ihre Dienste anzubieten. Im Jahr 1881 ernannte man ein Direktions-Komiteé von zwölf Mitgliedern, bestehend aus sechs Stadträthen und sechs vom Bürgermeister gewählten Dilettanten. Diese sechs letzteren Mitglieder zögerten nicht, ihr Entlassungsgesuch einzureichen. Da die Sachen immer schlechter wurden, beschloß zu Anfang des Jahres 1882 die Majorität des Stadtrathes, wieder einen wirklichen Direktor an die Spitze des Konservatoriums zu setzen. Einen solchen hätte sie leicht in Marseille finden können, aber sie suchte ihn in der Ferne, und ihre Wahl fiel endlich auf *Sain-d'Arto*, geboren zu Vienne in der Dauphinée; er war Kammer- und Kirchenmusikkomponist, Verfasser kritischer und geschichtlicher Artikel und Korrespondent des »Institut de France«. Nach Verlauf eines Jahres mußte *Sain-d'Arto* seinerseits um seine Entlassung einkommen. Er wurde von einem „Censor“, der wenigstens Musiker ist, ersetzt. So stehen in diesem Augenblick die Dinge.

Das Konservatorium zu **Toulouse**, eines der blühendsten, war 1830 gegründet worden; der Unterricht umfaßte anfangs nur die Solfeggio, Gesang, Deklamation, Klavier, Violine, Violoncell und Harmonie. Im Jahr 1867 reichten die Solisten am Grand Théâtre der Stadt bei dem Bürgermeister eine Petition um die Errichtung von Klassen für Blasinstrumente ein. Heutigentags ist die Schule in einem geräumigen, besonders zu diesem Zwecke errichteten Gebäude installiert. Sie umfaßt alle Theile des Pariser Unterrichts, ausgenommen die Orgel, die Harfe, den Kontrapunkt und die Fuge. Außer den vokalen und instrumentalen Ensemble-Klassen hat sie des Abends eine Klasse zu dem Zweck, Choristen zu bilden; sie besitzt einen Konzertsaal mit Theater, der ungefähr 500 Plätze enthält.

Außer dem Staatszuschuß, der sehr gering ist, giebt die Stadtbehörde die jährliche Summe von 40,000 Fr. für ihr Konservatorium aus. Alle Jahre bewilligt sie drei Pensionen von je 1800 Fr. für einen Sänger, eine Sängerin und einen Instrumentalisten; außerdem giebt sie noch Unterstützungspensionen, um dem Unterhalt

der Schüler nachzuhelfen, die sie jährlich nach Paris schickt, um sich weiter auszubilden. Unter diesen befanden sich nicht nur viele Sänger und Instrumentalisten, sondern auch vier Preisgekrönte des Instituts, welche den Rom-Preis erhalten hatten: die Herrn Dèffès, Conte, Salvayre und Vidal.

Die erste Idee, in Dijon ein Konservatorium zu gründen, verdankt man Muteau, Rath am Appellhof der Stadt, welcher 1845 eine königliche Berechtigung erhielt, ein Konservatorium als Filiale des Pariser Konservatoriums zu errichten; zur Ausführung des Planes aber sollte die Stadtbehörde von Dijon die nöthigen Gelder bewilligen, was sie ausschlug. Erst 1868 gelang es dem Bürgermeister, Jolliet, ihre Hartnäckigkeit zu überwinden. Die Direction der Schule bot man Herrn Poissot, einem zu Dijon geborenen Komponisten an, der in Paris, wo er wohnte, nicht unbekannt war. Die Schule wurde im April 1869 eröffnet; vier Monate später fand die erste Preisvertheilung nach einem Konzerte statt, welches das glückliche Resultat des Unterrichts bezeugte. Die städtische Solfeggien-Schule, die seit fünfzehn oder zwanzig Jahren existirte, wurde nun mit dem Konservatorium verschmolzen. Der Unterricht umfaßte die Streichinstrumente mit einer Specialklasse für Bratsche, Flöte, Horn, Posaune, das Cornet à pistons, Harmonie, Solfeggie und Gesang. In Folge von Feindseligkeiten reichte Poissot im März 1872 seine Entlassung ein und kehrte nach Paris zurück.

Nach dem im Jahre 1879 redigirten Reglement besteht neben dem Direktor der Schule eine Aufsichts-Kommission, deren Vorsitz der Bürgermeister führt. Der Unterricht wird vom Direktor unter Buziehung des Unterrichtskomitès geregelt. Die Klassen der Männer sind von denen der Frauen getrennt, ausgenommen in den Ensemble-Reunionen. Diese Trennung ist in der ganzen Provinz; nirgends sind die beiden Geschlechter gemeinschaftlich in den Gesangsklassen, wie in Paris. Unentgeltlichen Unterricht erhalten nur vierzig Zöglinge, die je nach ihrer Fähigkeit und ihren Vermögensverhältnissen gewählt werden; die andern Zöglinge entrichten eine ziemlich geringe Entschädigung. Die Zöglinge der Instrumentalklassen können, wenn sie es wünschen, im letzten Jahre ihres Studiums im Theaterorchester mitspielen; die Professoren bezeichnen

diejenigen, welche sie für fähig halten, sich auf diese Weise durch Ensemblesmusik zu vervollkommen.

In den Instrumentalklassen fehlt die Trompete; sie wird durch das Cornet à pistons ersetzt, das mit der Posaune à coulisse in einer Klasse vereinigt ist. Die Klarinette und das Fagott sind auch in einer einzigen Klasse vereint, wahrscheinlich, weil der Professor beide Instrumente spielt: sonst müßte das Fagott logischerweise mit der Hoboe vereinigt werden. Charles Collin, der frühere Professor der Hoboe am Pariser Konservatorium, wies seine Schüler darauf hin, sich auch mit dem Fagotte bekannt zu machen, was ihnen wenig Arbeit gekostet haben würde. Der Rath war gut, wenn er auch nicht befolgt wurde.

Was das Horn betrifft, so lehrt man am Konservatorium zu Dijon das einfache Horn und das Ventilhorn. Die Klasse für die Bratsche findet jede Woche ein Mal statt. Die Orgel fehlt; die Komposition beschränkt sich auf das Studium der Harmonie. Sodann existiren die nothwendigen Ensembleklassen. Die Professoren sind meistens Preisgekrönte des Pariser Konservatoriums; das Niveau der Studien ist im Allgemeinen ein ziemlich erhöhtes. Unglücklicherweise sind die guten Stimmen in diesem Lande selten; diese Dürftigkeit schreiben die Aerzte dem sehr plötzlichen und häufigen Witterungswechsel zu. Er verursacht leichte Hals- und Kehlkopfentzündungen, die, ohne ernstlich zu sein, doch hinreichen, um die Stimmen zu schädigen.

Die besten Schüler der Instrumentalklassen haben am Pariser Konservatorium und an der Niedermeyer'schen Schule erste Preise davongetragen, und trotz der durch den Militärdienst verursachten Lücken, der jedes Jahr ziemlich vorgerückte Schüler reklamirt, konnte der gegenwärtige Direktor der Schule, Herr Lévêque, im Jahre 1882 ein Orchester von 72 Ausführenden organisiren, um mit ihnen unter seiner Leitung Volkskonzerte zu geben. Vom künstlerischen Standpunkt aus haben diese Konzerte vollkommen günstige Erfolge gehabt, aber nicht in pekuniärer Beziehung; nichts desto weniger sollen dieselben fortgesetzt werden.

Einige dringende Verbesserungen dürften vorgenommen werden. Das von dem Konservatorium benützte Lokal ist für die 230 Zöglinge, welche durchschnittlich die Kurse besuchen, nicht mehr ausreichend. Man dachte daran, Fialialkurse in den kommunalen Schulen

einzurichten; mehr als 500 Schüler erhalten hier von den Professoren des Konservatoriums Elementarunterricht im Singen. Man beabsichtigt, in allen Schulen der Stadt ähnliche Kurse zu organisiren.

Auch müßten die Unterstützungen vermehrt werden; das Geld fehlt für die dringendsten Ausgaben; die Gehalte der Professoren sind zu gering, und der Unterricht sollte für alle Schüler unentgeltlich sein.

Das Konservatorium in Nantes wurde im November 1844 durch den gegenwärtigen Direktor, Herrn Breßler, auf seine eigenen Kosten eröffnet. Die später von der Stadtbehörde bewilligten Subventionen waren von bescheidenster Art. Nach Verlauf von zwei Jahren wurde die Schule eine Filiale des Pariser Konservatoriums; während der vier folgenden Jahre zahlte Breßler mehr als neun Zehntel der Kosten.

Im Jahr 1850 blieb die Schule ohne Unterstützung und die Kurse wurden bis 1853 eingestellt, trotz des unaufhörlichen Drängens des Direktors bei dem Bürgermeister, dem Präfekten und dem Minister des Innern. Demungeachtet hatte die Schule in dem Zeitraum von fünf Jahren lediglich mit ihren Zöglingen, Choristen und Instrumentalisten, sechzehn Konzerte gegeben, die alle den Fortschritt der Schüler und die Nützlichkeit eines wohlorganisirten Konservatoriums evident bewiesen. Die Schule wurde im April 1853 mit nur zwei unentgeltlichen Kursen wieder eröffnet; von 1860 an bis 1866 existirten vier Kurse: Solfeggio, Gesang, Deklamation, Chorgesang; noch in 1870 gab es nur eine Instrumentalklasse: eine Klavierklasse.

Der von Breßler seit fast vierzig Jahren muthig ausgehaltene Kampf scheint endlich von Erfolg gekrönt zu werden. Im August 1881 reichte Breßler der Stadtbehörde von Nantes einen Bericht über die Lage der Schule ein, in dem er durch Zahlen bewies, daß das Konservatorium zu Nantes unter den Filialen des Pariser Konservatoriums das in jeder Hinsicht am wenigsten begünstigte sei. Die Klassen sind noch nicht vollständig; es fehlt eine Klasse für Deklamation, Fagott, Kontrabaß, Trompete, Posaune; Breßler verlangt auch eine Klasse für Harfe, eine Klasse für die Sax-Instrumente und eine Orchesterklasse. Der Unterricht im Klavier- und

Violinspiel wurde kürzlich nach den Entwicklungsgraden in zwei Abtheilungen getheilt, wie in Paris. Möglich würde es auch sein, die Anzahl der Klavier- und Violinklassen zu verdoppeln.

Das gegenwärtige Reglement datirt von 1881; es ist mit einigen Veränderungen nach dem Muster des Pariser Konservatoriums entworfen.

Es giebt einen Verwaltungsrath, der aus zwölf Mitgliedern besteht, von denen je ein Drittel aus den Mitgliedern des Konservatoriums, der städtischen Behörde und Professoren oder Musikfreunden, welche weder zum Municipalrath noch zum Konservatorium gehören, gewählt wird. Der Verwaltungsrath ist neben den finanziellen Fragen noch mit der Ernennung der Jury für die vierteljährlichen Prüfungen, sowie für die am Jahresluß stattfindenden Preisbewerbungen, denen die Preisvertheilung folgt, betraut.

Im vorigen Jahrhundert gab es zu Lille einen Verein von Künstlern und Musikfreunden, der sich »la Société du grand Concert« nannte und dessen Sitz in dem Lokal des gegenwärtigen Konservatoriums war. Dieser Verein bestand bis zum Anfang unseres Jahrhunderts, verlor aber während der Revolutionsperiode seine Bedeutung und stellte seine Wirksamkeit ein. Gegen das Jahr 1808 hin reichte er bei der Stadtbehörde ein Gesuch zur Umgestaltung seines Instituts in ein Konservatorium für Musik ein, wobei er der Stadt das Anerbieten stellte, ihr den für seine Konzerte bestimmten Saal nebst Zubehör, dergleichen seine reiche Musikalien-Sammlung, welche die besten Werke der Meister des vorigen Jahrhunderts enthielt, überlassen zu wollen. Dieser Vorschlag wurde nicht sogleich angenommen; erst im Jahre 1816 wurde die Schule unter dem Titel: »Académie de musique« eröffnet.

Man fing mit Solfeggien- und Gesangsklassen an; sodann fügte man nach und nach Instrumentalklassen hinzu; Hoboe-, Horn-, Trompeten- und Cornet à pistons-Klassen wurden 1856 eröffnet; ihnen folgten 1866 eine Klasse für Harmonie, hierauf 1875 Klavier- und Orgelklassen für Männer und endlich 1878 eine Klasse für Kontrabaß. Die Schule wurde anfangs der Reihe nach von den Mitgliedern einer von dem Bürgermeister ernannten Verwaltungskommission geleitet. Ein ministerieller Erlaß entschied 1852, daß jeder Filiale des Pariser Konservatoriums ein Direktor beizugeben

sei. Der Minister hatte sich die Ernennung des Direktors vorbehalten, aber die der Professoren dem Bürgermeister, unter der Genehmigung des Präfekten, überlassen. Die Professoren, welche seit 1878 ernannt sind, haben Anwartschaft auf Benefizien aus der Klasse der städtischen Pensionen. Ein Plan zur Errichtung eines neuen Konservatoriums ist gegenwärtig der Stadtbehörde, die sich lebhaft für das Gedeihen der Schule interessirt, unterbreitet.

Die Anstalt umfaßt dreißig Klassen, denen der Direktor noch eine Harfen-, eine Deklamations- und eine Klasse für Kontrapunkt und Fuge beizufügen wünscht. Unter den Instrumentalklassen befindet sich eine für Saxophone. — Augenscheinlich eine Folge der ungleichen Anzahl von Zöglingen ist die Einrichtung, daß es für die Frauen vier Vorbereitungs- und zwei höhere Klavierklassen, für die Männer nur eine giebt, die gleichzeitig für die Klavier- und die Orgellehre bestimmt ist.

Da Marseille die Obervormundschaft der Regierung abgelehnt hat, belief sich bis jetzt die Anzahl der Filialen des Pariser Konservatoriums nur auf die sieben besprochenen fünf Anstalten, welche den Städten Lyon, Toulouse, Dijon, Nantes und Lille angehören. Noch andere Schulen verdienen zu gleichem Rang erhoben zu werden; aber das ist eine finanzielle Frage. Die ganze Subvention der Regierung für die fünf Filialen betrug bis Ende des Jahres 1883 nur die geringe Summe von 22,600 Fr.

Als Beispiel einer guten städtischen Musikschule führe ich die von Douai an, welche 1799 von Pierre Lecomte, früherem Direktor der Militärmusik, gegründet wurde. Mit der Verwaltung ist ein Direktor unter der Autorität des Bürgermeisters und einer von diesem ernannten, aus drei Stadträthen zusammengesetzten Überwachungs-Kommission betraut. Diese Kommission ist mit den ökonomischen Fragen beauftragt, steht aber in keiner direkten Beziehung zum Direktor; ihre Bemerkungen hat sie dem Bürgermeister mitzutheilen.

Die Prüfung der Klassen nimmt der Direktor vor, wobei vier der Schule fremde, von dem Bürgermeister gewählte Persönlichkeiten assistiren. Zur Zeit der Prüfungen und der Konkurse liefern die Professoren einen geschriebenen und ins Einzelne eingehenden Bericht über die Fähigkeiten, die Fortschritte und das Betragen eines

jeden Zögling; hierüber hat der Direktor der Jury bei Eröffnung jeder Sitzung Mittheilung zu machen. Die Professoren sind zur Mitwirkung bei der philharmonischen Gesellschaft, der städtischen Musik und dem Theaterorchester, die für fähig erachteten Schüler zur unentgeltlichen Mitwirkung bei der philharmonischen Gesellschaft und der städtischen Musik, diejenigen, welche die Schule verlassen haben, auf drei Jahre zur Mitwirkung bei den Konzerten, welche von der Schule gegeben werden, verpflichtet.

Harmonie und Komposition, Orgel und Harfe sind in dem Unterricht nicht mitinbegriffen, dagegen aber das Saxophon und die Familie der Saxhörner: in der Oberklasse der Violine wird auch die Bratsche studirt. Eine gute Übung ist die folgende: in den Solfeggienklassen stellt der Direktor einmal im Monat die Aufgabe, eine der Theorie und der Praxis angehörende Arbeit zu liefern. Den Schülern, welche sich in dieser Arbeitsgattung am meisten hervorgethan haben, ist am Jahreschluß ein Specialpreis bewilligt.

Trotz der guten Organisation der Schule bleiben immer noch Verbesserungen zu machen. Es giebt nur eine Elementar- und eine höhere Klasse für Violine; diese Anzahl müßte man sowohl wegen der sich anmeldenden Zöglinge, als auch wegen der Nothwendigkeit, ausübende Musiker für die philharmonische Gesellschaft zu haben, verdoppeln. In der Hornklasse sollen die Schüler der Oberabtheilung gleichzeitig mit dem einfachen Horn das Ventilhorn studiren, was jedoch nicht durchgeführt werden kann, weil es an dem nothwendigen Geld gebricht, die Instrumente à pistons zu kaufen. Ebenso steht es mit der Oberabtheilung der Klasse für Cornet à pistons, wo man auch die einfache Trompete und die Trompete à pistons studiren sollte. Eine Ensembleklasse für die Zöglinge der Oberabtheilung der Instrumentalklassen wäre nothwendig. Weniger begründet erscheint mir das im Interesse der städtischen Musik gestellte Verlangen einer zweiten Klasse für Klarinette. In der normalen Organisation einer Militärmusik von vierzig Instrumenten genügen sechs Klarinetten. Ich würde vielmehr eine Harmonie- und eine Kompositionsklasse für nöthig halten.

Da im letzten Jahre der gesetzgebende Körper die den Singeschulen für Chorknaben, den Maitrisen, bewilligte Subvention zurückgezogen hat, ernannte der Minister des öffentlichen Unterrichtes und der schönen Künste eine Kommission, um, da die frei gewordenen Gelder (300,000 Fr.) dem musikalischen Specialunterricht zu-

gewiesen waren, zu bestimmen, wie dieselben am besten anzuwenden seien. Die Kommission unterwarf die Angelegenheit einer Untersuchung, deren Resultate in dem Bericht verzeichnet sind, welchen sie dem Minister einreichte und dem ich einige Details entnehme.

Es giebt fünfundsiebzig auf verschiedene Punkte des Landes vertheilte städtische Musikschulen. Bezüglich ihrer Einrichtung, ihres Budgets und der Resultate ihres Unterrichts zeigen sie untereinander wesentlich fühlbare Differenzen, die von der Eigenthümlichkeit der Bevölkerung abhängen, in deren Mitte die Schulen errichtet sind. So sind die Schüler des Südens mehr zur Kultur der Stimmen geneigt, während die des westlichen und des nördlichen Frankreichs größtentheils dem Studium der Instrumente zugewandt sind. Es giebt Schulen, deren Organisation eine große Analogie mit Filialen des Pariser Konservatoriums darbietet, aber die große Mehrzahl übersteigt nicht das Niveau der Anstalten für Elementarunterricht. Einige dieser Schulen bestehen bereits seit einer längeren Reihe von Jahren; die meisten aber sind jüngere Schöpfungen und zeugen von dem Ernste, mit welchem in Frankreich in neuerer Zeit die musikalischen Studien betrieben werden. Guter Wille ist wirklich vorhanden, ebenso haben sich die Fähigkeiten, den musikalischen Unterricht aufzunehmen, manifestirt; aber die Mittel, um aus jenem und aus diesem Nutzen zu ziehen, schlagen zu häufig fehl. Der einen Schule fehlt es an Instrumenten, der andern an musikalischen Methoden, wieder eine andere muß sich mit untüchtigen Lehrern begnügen, und eine noch andere besitzt schließlich nicht die Mittel, um einen Schüler, dem sie nichts mehr lehren kann, der aber noch viel zu lernen hat, an eine große Schule zu schicken, in der er die nothwendige Bervollständigung der Erziehung fände, um zu einem namhaften Künstler heranreifen zu können.

Die Kommission brachte in Vorschlag, die Subvention für sechzehn Matrisen unter gewissen Bedingungen beizubehalten, die Subvention der Filialen des Pariser Konservatoriums zu erhöhen und den Rest der disponiblen Summe an die Musikschulen der folgenden Städte zu vertheilen, die von 23,700 Fr. (Caen) städtischer Subvention bis zu 1700 Fr. (Carpentras) abwärtssteigen:

Caen, St. Etienne, Roubaix, Besançon, Rennes, Douai, Le Mans, Boulogne, Nancy, Le Havre, Tourcoing, Valenciennes, Avignon, St. Quentin, Cette, Nîmes, Amiens, Cambrai, Arras,

St. Omer, Chambéry, Perpignan, Aix, Bayonne, Tours, Orléans, Carcassonne, Orléans, Digne, Nice, Aire, Valence, Carpentras; im ganzen dreiunddreißig Schulen, die von mehr als 7000 Schülern besucht werden.

Die Deputirtenkammer hat bei Berathung des Budgets für 1884 den verlangten Kredit um 100,000 Fr. verkürzt. Sie erhob keinen Einwand weder gegen die dreiunddreißig hier aufgeführten städtischen Musikschulen, noch gegen die von Niedermeyer gegründete religiöse Schule; aber nach der formellen Erklärung des Ministers des öffentlichen Unterrichtes und der schönen Künste beläuft sich die Anzahl der Maitrisen, die eine Subvention verdienen und eine solche erhalten werden, nur auf sechs; in dieser Anzahl ist die Schule Niedermeyer's auf alle Fälle mitinbegriffen.

In Folge der verminderten Subvention mußte das Ministerium auch die Anzahl der städtischen Musikschulen, denen der Staat Vorschub leisten wird, auf fünfundzwanzig Schulen beschränken. Hier folgt, ihrem aktuellen Werthe nach, ihre Liste:

ersten Ranges sind: Besançon, Rennes, Nancy, Le Havre, Avignon;

zweiten Ranges sind: Caen, St. Etienne, Roubaix, Douai, Boulogne, Valenciennes, Cette, Perpignan;

dritten Ranges sind: Le Mans, Nîmes, Amiens, Arras, Chambéry, Aix, Bayonne, Tours, Carcassonne, Orléans, Digne, Nice.

Neuerdings sind die Schulen ersten Ranges, Besançon ausgenommen, Filialen des Pariser Konservatoriums geworden.

IV.

Die Konzerte.

Das erste berühmt gebliebene Konzertunternehmen ist das der Concerts spirituels, die während der heiligen Woche von den Jahren 1725 an bis 1791 in den Tuileries, im Saal des Maréchaux, gegeben wurden; der erste Direktor war Anne-Danican Philidor. In einem dieser Konzerte wurde 1778 die Esdur-Symphonie Mozart's zum ersten Male aufgeführt. Dann kam das Concert des amateurs (1775), von Gossec dirigirt; dann die Société de la loge olympique (1779), für welche Haydn sechs Symphonien kom-

ponirt hat; ohne alle späteren Gesellschaften aufzuzählen, werde ich mich begnügen die eine Thatsache zu konstatiren, an welche sich die Entstehung der Gesellschaft der Konzerte des Konservatoriums anknüpft.

Die Verordnung dieser Schule führte seit dem Jahr 1800 Übungen ein, welche dazu bestimmt waren, die Zöglinge für die Ausführung aller Gattungen musikalischer Produktionen zu bilden; überdies war gesagt: „Zum Zwecke der Erhaltung der Tonkunst, ihrer Verbreitung und ihrer würdigsten Leitung versammelt sich das Konservatorium der Musik jährlich dreimal zu öffentlichen Zusammenkünften, um Werke, welche als dieses Ziel fördernd allgemein anerkannt sind, aufzuführen.“ Die Inspektoren des Unterrichts waren beauftragt, die Liste der Werke, welche in einem Jahr aufgeführt werden sollten, im voraus zu fertigen; die Werke lebender Komponisten waren vom Repertoire ausgeschlossen.

Das Reglement von 1808 behielt die öffentlichen Exerzitien bei, ohne deren Anzahl anzugeben; die Kosten der Aufführung sollten von einem beim Eintritt zu erhebenden Beitrage gedeckt werden. Der Überschuß sollte nach Deckung der Kosten zu einem Wohlthätigkeitswerk Verwendung finden oder dessen Gebrauch vom Minister bestimmt werden. Das Reglement von 1822 hält die Übungen in Form von Konzerten aufrecht und bestimmt, daß sie die Aufführung der Hauptwerke der Meister aller Schulen und aller Zweige der Tonkunst umfassen soll. Die Schüler, welche bei derselben nicht betheiligt wären, sollten die nöthigen Partituren und die Gesangs- und Orchesterpartien kopiren.

Im folgenden Jahr erhöhte ein Ministerialerlaß die jährlichen Übungskonzerte von sechs auf zwölf, in der Absicht „der königl. Musikschule wieder zu dem Rufe zu verhelfen, den sie unter der Bezeichnung „Konservatorium“ durch die öffentlichen Übungen erlangt hatte, in welchen die Symphonien von Haydn und Mozart in würdiger Weise aufgeführt wurden, und der Gesang, die Soloinstrumente und die dramatische Deklamation zur Vollkommenheit dieser Aufführungen beitrugen. Die Zöglinge und diejenigen, welche seit 1816 die ersten Preise empfangen hatten, sollten bei der Aufführung mitwirken.“ Die Schüler erhielten für die Generalproben und für die Übungen eine Dreifrancs-Marke. Das Publikum wurde gegen Bezahlung zugelassen; der Preis der Plätze bewegte sich zwischen zwei und fünf Francs. Es ist anzunehmen, daß dieser Plan kaum verwirklicht

wurde; denn ein Ministerialerlaß vom 15. Februar 1828 „retabilirte“ sechs öffentliche Konzerte im Jahr, gegeben von den ehemaligen und den neuen Zöglingen; die Professoren waren eingeladen, sich an denselben zu betheiligen. Die ehemaligen Schüler allein sollten eine Entschädigung erhalten. Dies war die Société des Concerts, deren erstes Konzert am 5. Mai 1828 stattfand.

In demselben Jahre wurden die Concerts d'émulation der Zöglinge eröffnet, welche dazu bestimmt waren, die Werke der Preisgekrönten zur Aufführung zu bringen, die Instrumentalisten an die Ensemblemusik zu gewöhnen, sowie Orchesterdirigenten zu bilden.

Die Umstände, unter welchen zum ersten Mal in Paris eine Beethoven'sche Symphonie aufgeführt wurde, sind ziemlich bekannt. Im Jahr 1826, am Tage der heiligen Cäcilie, hatte Habeneck die Künstler des Opernorchesters zum Frühstück eingeladen; ehe sie sich zu Tisch setzten, ließ er sie die »Eroica« spielen. Ähnliche Auditionen fanden in der Folge statt und erregten die allgemeine Aufmerksamkeit; Cherubini ergriff diese Gelegenheit, die Übungskonzerte seiner Schule wieder einzurichten. Der bereits oben erwähnte Ministerialerlaß von 1828 sagt ausdrücklich: „Kein dem Konservatorium fremder Künstler kann sich in den besagten Konzerten hören lassen, wie groß auch das Talent sei, das er besitzt“. In der Folge nahm die »Société des Concerts«, wie sie sich noch heute nennt, allmählich eine unabhängige Stellung ein: sie wählte ihre Mitglieder unter den besten Künstlern, ohne sich darum zu bekümmern, ob sie dem Konservatorium angehörten. Heute findet man wohl noch einzelne Professoren der Schule und ehemalige Schüler in der Société thätig, aber im übrigen hat sie nichts mehr mit dieser Schule gemein, als daß sie den Direktor des Konservatoriums zu ihrem Ehrenpräsidenten hat und daß sie die Konzerte in dem an das Etablissement anstoßenden Saal giebt — einem Saal, über welchen dem Minister des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste freie Verfügung zusteht. Diese Unabhängigkeit war die unvermeidliche Wirkung des durchaus lobenswerthen Ehrgeizes, der dahin strebte, den ersten Platz unter den Konzertgesellschaften Frankreichs zu erlämpfen, zu erhalten und in der Welt wenige Rivalen zu zählen.

Cherubini selbst mußte die Umwandlung der Société des Concerts annehmen, aber er verzichtete nicht auf seine erste Idee;

das Reglement von 1841 verordnete, daß im Konservatorium mindestens jeden Monat lyrische und dramatische Exerzitien stattfinden sollten; überdies heißt es: „Das Konservatorium giebt jedes Jahr in den Monaten Januar bis April große öffentliche Konzerte. Das Personal dieser Konzerte bildet sich aus Professoren, aus alten und neuen Schülern des Konservatoriums. Diese Konzerte sind unabhängig von denen, welche die Professoren der Anstalt in dem Saale des Konservatoriums zu geben ermächtigt sein können.“ Nach dem Plane Cherubini's sollte man in den Konzerten der Schüler Instrumental- und Vokalmusik aufführen, deren Komponisten preisgekrönte und auf Kosten der Regierung zu ihrer weiteren Ausbildung nach Rom geschickte Zöglinge des Konservatoriums sind. Das ist es, was man gegenwärtig „Sendungen aus Rom“ nennt; aber dies Reglement sagt nicht, daß die Konzerte sich ausschließlich auf solche beschränken sollten. Wie ich bereits aussprach, konnte Cherubini in Folge seines hohen Alters seinen Plan nicht verwirklichen.

In dem Reglement von 1850 heißt es nur: „Vom Monat November an bis zum Monat Juni sollen in dem großen Saale des Konservatoriums sechs lyrische und dramatische Übungen stattfinden.“ Man trug aber kein Bedenken, dieselben aufzuheben; Auber fand, daß sie zu viel Zeit wegnähmen.

Das Reglement von 1878 sagt: „Für alle Klassen sollen öffentliche Übungen stattfinden. Diese finden in jedem Jahre statt. Vier sollen der dramatischen Deklamation gewidmet sein.“ Diese vier sind auf dem Etatsplane stehen geblieben; für die Musik findet jährlich eine öffentliche Übung statt, die nur dazu dient, die ohnehin über jeden Zweifel erhabene Überlegenheit der Instrumental- über die Gesangsklassen darzuthun. Die Chöre, die man ausführt, verlangen wenig Proben. Man ging so weit, die Fuge der Missa solennis von Rossini singen zu lassen; was die Fugen J. S. Bach's oder Händel's anbelangt, so denkt niemand an sie. Auf alle Fälle würden dergleichen Werke eine specielle Bildung der Ausführenden verlangen; das Konservatorium beschäftigt sich nicht damit, Choristen zu bilden; denn der Terminus „Ensemble-Klasse“ ist ein sehr unbestimmter.

Nachdem ich die Verbindung nachgewiesen habe, welche zwischen den »Exercices publics du Conservatoire« und dem Ursprung der »Société des Concerts« besteht, bleibt mir nur noch wenig über diese letztere zu sagen; sie ist zu bekannt, um einer besonderen Em-

pfehlung zu bedürfen. Da sie gezwungener Weise nur ein sehr beschränktes abonnirendes Publikum besitzt, theilt sie seit einigen Jahren ihre Konzerte in zwei Serien, um eine größere Anzahl befriedigen zu können. Der Hauptbestandtheil ihres Repertoires sind die klassischen Werke; aus Rücksicht auf den Geschmack ihres Auditoriums kann sie die Werke lebender Komponisten nicht oft ausführen, was jedoch nicht sagen will, daß ihre Programme nicht manchmal Stoff zum Kritisiren böten. Ein Vorwurf, den man ihr gemacht hat, und der ziemlich charakteristisch ist, besteht darin, daß sie von großen Vokal- und Instrumentalwerken nur Fragmente aufführt, ebenso, daß die Anzahl dieser Werke eine sehr beschränkte ist. Die Hauptursache dieser Thatsache liegt darin, daß die Sänger den Instrumentalisten gleichberechtigte Mitglieder sind; nun kann es sich aber ereignen, daß die Sänger eine viel größere Zahl von Proben brauchen als die Orchestermusiker, weil die überwiegende Majorität jener weniger gute Notenleser sind als diese; es ist ein innerer Widerspruch, daß die wenigst Geschickten eine größere Anzahl von Präsenzgeldern einkassiren als die anderen. Man urtheile hieraus, was für Folgen aus der Aufführung eines Oratoriums von Bach oder von Händel entstehen würden! Wir haben gesehen, daß das Konservatorium besondere Solfeggienklassen für die Schüler der Gesangsklassen besitzt, aber — ob sie gut oder ob sie schlecht solfeggiren, das kommt gar nicht in Betracht, wenn es sich darum handelt, ihnen Preise für den Gesang, für die große oder die komische Oper zuzuerkennen.

Man sieht hier eine der zahlreichen und bedauerlichen Folgen, welche der Mangel des obligatorischen Gesangunterrichts in den Elementarschulen nach sich zieht.

Mehrere Konzertunternehmungen bildeten sich nach der Organisation der Konzertgesellschaft des Konservatoriums. Die besten Konzerte dieser Unternehmungen waren die Konzerte im Saale der heiligen Cäcilie, von Seghers dirigirt. Basdeloup hat in den Konzerten der klassischen Musik eine neue Ära begonnen. Durch Erfahrung mit den Schwierigkeiten bekannt, welche jungen Komponisten, die ihre Werke zur Ausführung bringen wollen, entgegenreten, faßte Basdeloup den Gedanken, mit Hilfe der Schüler der Instrumentalklassen des Konservatoriums eine Konzertgesellschaft zu gründen, welche, gleichzeitig mit klassischen Werken, die Werke

junger französischer Autoren aufführen sollte. Das erste Konzert fand am 20. Februar 1851 statt. Trotz der großen Schwierigkeiten setzte Babeloup sein Unternehmen zehn Jahre hindurch im Saale Herz fort. Dann wagte er den dem Anscheine nach kühnen Versuch, seine Konzerte in den Cirque d'hiver zu verlegen, der mehr als dreitausend Personen faßt. Man weiß, welcher ungeheuren Erfolg die populären Konzerte der klassischen Musik hatten. Seit dieser Zeit verfolgte Babeloup das dreifache Ziel: die Massen des Publikums mit den klassischen Werken bekannt zu machen, ihnen zu gleicher Zeit die bedeutendsten sich dieser Bezeichnung nicht erfreuenden französischen oder ausländischen Werke zu Gehör zu bringen und endlich Kompositionen junger französischer Komponisten aufzuführen, um jungen Symphonikern hiedurch eine Schule zu eröffnen. Haydn wurde von dem Publikum zunächst verstanden; an Beethoven fand man nach und nach Geschmack; Babeloup kam schließlich dahin, Schumann zur Annahme zu bringen. Schwerer ward es ihm mit Berlioz und R. Wagner; gegen die »Symphonie fantastique« hat heutigentags niemand mehr etwas einzuwenden, obwohl man lange Zeit hindurch nicht wagte, die ganze Symphonie zu Gehör zu bringen. Die Komponisten, welche die Gelegenheit fanden, symphonische Werke ausgeführt zu sehen, verlegten sich nun auf solche, um sich bekannt zu machen; auf diese Weise hat sich eine Symphoniker-Schule gebildet, die aber größtentheils eine zu starke Hinneigung zur beschreibenden Musik — der Tonmalerei —, die leichter als rein symphonische Musik zu setzen ist, an den Tag legt. Es ist unbestreitbar, daß man in der Jetztzeit bei den jungen Komponisten eine Gewandtheit in der Instrumentation findet, welche man vor zwanzig Jahren vergebens bei den neuauftretenden Symphonikern gesucht haben würde.

Gleich im ersten Jahre der Konzerte des Winter-Cirkus hat Babeloup den »Elias« von Mendelssohn zur Aufführung gebracht. Trotz der bedeutenden Kosten der Konzerte mit Orchester, Chören und Solosängern fuhr er fort, neben den großen Instrumentalwerken auch große Vokalwerke vorzuführen. Er war es auch, der zum erstenmale die Idee hatte, »La Damnation de Faust« und »La Prise de Troie« von Berlioz vollständig zur Aufführung zu bringen. Als er Direktor einer Abtheilung des städtischen »Orphéon« war, versuchte er es, dieses Institut zur Ausführung großer Vokalwerke brauchbar zu machen.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Erfolg der Pasdeloup'schen Konzerte Herrn Ballande auf die Idee gebracht hat, Sonntags „dramatische Matinéen“ zu organisiren, welche sogar zur selben Stunde wie die Konzerte des Wintercircus stattfanden. Diese dramatischen Matinéen sind jetzt bei vielen Theatern ein feststehender Brauch geworden.

Im Jahre 1873 organisirte ein junger Verleger, Herr Hartmann, Konzerte im Odéon, um von ihm verlegte Werke junger Komponisten zu Gehör zu bringen, wie z. B. Kompositionen der Herrn Massenet, Saint-Saëns, G. Franck, Lalo. Befürchtbar kann das Unternehmen kein vortheilhaftes gewesen sein. Als Hartmann hierauf dasselbe aufgab, zog das Orchester, das er unter Leitung Colonne's gebildet hatte, in das Théâtre du Châtelet, um dort die Konzerte Pasdeloup's nachzuahmen. Die Aufführungen waren anfangs in Folge ungenügender Proben sehr mangelhaft. Mehrere Personen aber, die sich für das Unternehmen interessirten, suchten es, so gut als es eben möglich war, zu halten; es fristete ein kümmerliches Dasein, bis der unerwartete Erfolg der »Damnation de Faust« von Berlioz die Existenz der Gesellschaft befestigte und sie die »vogue« der Pasdeloup'schen Konzerte theilen ließ. Die »Société artistique des Concerts du Châtelet«, wie sie sich nennt, hat das Verdienst, mehrere Werke von Berlioz vollständig aufgeführt zu haben, noch ehe sie nach dem Tode des Meisters in andern Konzerten zu Gehör gebracht wurden. Diese Werke sind: »Roméo et Juliette«, »L'Enfance du Christ«, das »Requiem«. Pasdeloup und Colonne — beide wenden sich an ein Publikum verschiedener Stadttheile.

Vor drei Jahren hat Lamoureux ganz ähnliche Konzerte im Théâtre du Château-d'eau, nur einige Schritte vom Wintercircus entfernt, eingerichtet. Derartige Rivalitäten können Vortheil mit sich bringen; sie haben aber auch einen Übelstand: daß man nämlich heutigentags das Publikum viel mehr als früher durch Solisten, Gesangs- oder Instrumentalvirtuosen anziehen muß, deren Leistungen, trotz viel zu leichtem Erfolge, einem künstlerischen Werth oft sehr ferne stehen. Die Folge hievon ist, daß die Aufführungen neuer Werke von französischen Komponisten seltener als zu der Zeit sind, wo dieselben einen der hauptsächlichlichen Anziehungspunkte der Konzerte im Wintercircus bildeten.

Die Concerts populaires mit Orchester haben die Bedeutung der Kammermusik-Gesellschaften beeinträchtigt. In früherer Zeit waren die Gesellschaften der Herrn Alard und Francombe, der Herrn Armingaud und Jacquard, die insbesondere Mendelssohn'sche Werke bekannt machten, und der Herrn Maurin und Chevillard, die sich den letzten Quartetten Beethoven's widmeten, die besten. Gegenwärtig besteht nur eine Kammermusikgesellschaft von Bedeutung: die der Herrn Taffanel und Turban, unter der Mithilfe von Künstlern, die aus den besten Orchestern von Paris gewählt sind. Diese Gesellschaft bringt eine Musikgattung wieder zur Geltung, die man zu sehr vernachlässigt hatte: Kammermusik ausschließlich für Blasinstrumente. Derartige Gesellschaften giebt es gewiß nur sehr wenige, und es dürfte schwer halten eine aufzufinden, welche den Vergleich mit der Taffanel's und Turban's aushalten könnte.

Die Dilettantenvereine für Chor-Musik bieten zu viele Schwierigkeiten dar, als daß sie trotz der Dienste, die sie geleistet haben oder leisten könnten, sich lange zu erhalten im Stande wären. So waren z. B. die von Vervoitte dirigierte »Harmonie sacrée« und eine Gesellschaft, die mit vieler Mühe von Bourgault-Ducoudray ins Leben gerufen worden war. Die von Guillot de Saint-Bris dirigierte und aus Musikfreunden bestehende Gesellschaft hat hauptsächlich das Verdienst, neue, oft speciell für sie geschriebene Werke bekannt zu machen. Die erst seit einigen Jahren bestehende »Concordia« hat sich durch eine gute Aufführung der »Rédemption« von Gounod hervorgethan.

In der Provinz ist der Stand der Konzerte ein sehr verschiedener, je nach den lokalen musikalischen Hilfsquellen, die sich darbieten, und nach dem Geschmack des Publikums. Man kann sagen, daß die Konzerte mit klassischer Musik nirgends pekuniäre Erfolge erzielen; höchstens, daß sie die Kosten decken. Bacheloup gab zehn Jahre hindurch nach dem Abschluß seiner Konzerte in Paris klassische Konzerte in der Provinz in folgenden Städten: Lille, Amiens, St. Quentin, Reims, Caen, Angers, Nantes, Tours, La Rochelle, Bordeaux. Er reiste mit dem aus dreißig Künstlern bestehenden Kern seines Orchesters, das er an den betreffenden Orten mit etwa 40 Dilettanten oder Künstlern vervollständigte. Auf diese

Weise konnte er konstatiren, was und wie viel die Dinge noch zu wünschen übrig lassen; er hat auch gesehen, daß das von den Harmonie- und Fanfaren-Vereinen angenommene System nicht günstig für die philharmonischen Vereine der Symphoniemusik ist und daß dieses System sich ebensowenig dazu eignet, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Klassen der menschlichen Gesellschaft zu mildern. In einer der Städte zum Beispiel, welche gerade eine der besten städtischen Musikschulen besitzt, wollte Pasdeloup „Die Wüste“ von Felicien David aufführen; der aristokratische Chorverein weigerte sich mit dem Arbeiterverein zu singen. Pasdeloup mußte sich mit dem letzteren begnügen, indem er noch das Orphéon einer benachbarten Stadt mit ihm vereinigte.

In Lyon hatte Mangin 1876 Konzerte organisirt, die von den Professoren und Schülern des Konservatoriums gegeben wurden — eine Nachahmung der Konzerte des Pariser Konservatoriums. Diese Konzerte hörten auf, als er Lyon verließ. Auch Aimé Gros hatte, noch ehe er der Nachfolger Mangin's wurde, vier Jahre hindurch populäre Konzerte klassischer Musik gegeben, die aber nicht fortgesetzt werden konnten, da ihr Ertrag nicht einmal die Kosten deckte.

Gegenwärtig ist in Lyon die ernste Musik nur von dem 1879 gegründeten Kammermusik-Verein vertreten. Diese Gesellschaft führt hauptsächlich Werke deutscher Musiker lediglich für Saiteninstrumente (Klavier und Streichinstrumente) oder mit Blasinstrumenten auf. In den Programmen der ersten vier Jahre fand ich nur ein einziges für Blasinstrumente gesetztes Werk: ein Trio von Beethoven für Hoboe, Englisch Horn und Fagott.

In Marseille existirte seit 1716 eine von dem Marschall de Villarß gegründete Konzertgesellschaft, welche sowohl symphonische, als auch Volkalmusik aufführte. Im Jahre 1792 löste sie sich auf. Gegen 1805 wurden die Konzerte Thubaneau gegründet, die fast ein halbes Jahrhundert bestanden. Gleich anfangs hörte man dort die Symphonien Haydn's und Mozart's. Von 1821 bis 1827 wurden in Marseille alle Symphonien Beethoven's mit Beifall aufgeführt; bis 1839, in welchem Jahre die Konzerte Thubaneau eingestellt wurden, hörte man hier eine Menge Werke deutscher, französischer oder italienischer Meister. Im Jahre 1849 rief Millont

die von ihm noch jetzt geleitete Quartettgesellschaft ins Leben. 1868 nahm der »Cercle artistique« das Werk der Konzerte Thubaneau wieder auf und 1871 gründete Thomas die Gesellschaft der Concerts populaires, der Volkskonzerte. Mit Hilfe des »Cercle artistique« und unter dem Schutze hervorragender Musikfreunde ist die Existenz der Concerts populaires heute eine gesicherte. Ohne pekuniäre Erfolge zu suchen, verbreiten sie den Geschmack an Musik durch Aufführungen, die im Théâtre des Nations, das mehr als viertausend Personen faßt, stattfinden. Der Preis der Plätze ist — eine kleine Anzahl privilegirter Sitze ausgenommen — 50 Centimes bis 1 Franc 50 Centimes.

In Toulouse hat das Publikum mehr Sinn für die Vokal- als für die Instrumentalmusik.

Vor zwölf oder fünfzehn Jahren gab ein sehr gutes Orchester mehrere Jahre hindurch treffliche Konzerte mit klassischer Musik, mußte aber auf sie verzichten, weil die Gleichgültigkeit des Publikums unüberwindlich war. Eine große Oper hat für die Toulouser mehr Werth als alle Symphonien Beethoven's. Man macht eben einen neuen Versuch mit symphonischen Konzerten — wünschen wir ihm den besten Erfolg!

In Bordeaux ist die 1843 gegründete Société de Sainte-Cécile zugleich eine Wohlthätigkeits- und eine Konzertgesellschaft. Jedes Jahr giebt sie fünf populäre Konzerte mit Orchester und Chören; unter anderm läßt sie eine Messe und ein Stabat aufführen. Sie richtet auch Konkurse für die Komposition ein: für eine Ouverture, eine Symphonie, ein Quartett, eine Kantate, eine Messe, eine einaktige komische Oper u. s. w. Im Jahre 1852 endlich organisirte sie eine Freischule für Vokal- und Instrumentalmusik (Solfeggien, Gesang, Harmonie, Klavier, Violine, Violoncell, Hoboe und Fagott). Gegen dreihundert Schüler besuchen die Kurse.

In Bordeaux sind die musikalischen Zustände keinesfalls so, wie sie in einer so bedeutenden Stadt sein sollten; es giebt dort weder ein Konservatorium noch irgend eine städtische Anstalt für Musik. Trotzdem ist hier von einer bedeutenden Thatsache zu berichten. Im Frühjahr vorigen Jahres wurde in der Metropolitankirche das „Requiem“ von Berlioz zu Gunsten einer Subskription aufgeführt, die zu einem Berlioz-Monument in Paris bestimmt

ist. Die Aufführung war eine sehr gute und das Werk hatte trotz seiner Schwierigkeiten so sehr gefallen, daß noch drei Aufführungen desselben nöthig waren. Mitglieder der Cäcilien-Gesellschaft und andere Personen hatten sich an die Spitze des Unternehmens gestellt und an den guten Willen der Künstler und der Musikfreunde der Stadt appellirt. Zwei Harmoniegesellschaften, die Militärmusik, Künstler und Dilettanten, vierhundertundfünfzig an der Zahl, haben sich hilfreich betheiligt. Hieraus schließe ich, daß das, was als Ausnahme geschah, sich leichter und häufiger durch eine gute Organisation und die Verbreitung des Musikunterrichts erreichen ließe.

Als ein seltenes, der weiteren Verbreitung fähiges Beispiel verdient der im Westen Frankreichs bestehende Musikverein besondere Aufmerksamkeit. La Rochelle war bereits vor sehr langer Zeit ein musikalisches Centrum; seit 1730 existirte dort eine Musikakademie, welche Konzerte gab; 1790 bildete sich »La Société de concerts d'Amateurs«, welche viel dazu beitrug, den musikalischen Geschmack zu pflegen; 1815 endlich legten achtunddreißig Musikfreunde den Grund zur »Société philharmonique«, welche noch heute in La Rochelle besteht. Im Jahre 1816 führte dieser Verein das Stabat von Boccherini und das Requiem von Mozart auf; er war auch der erste, welcher in Frankreich mehrere klassische Werke aufführte. Er besitzt eine reichhaltige Bibliothek, sowie ein vollständiges Orchester von sechzig ausübenden Musikern. Da es noch nicht gelingen wollte, ein Konservatorium zu errichten, geben die Professoren, welche Mitglieder des Orchesters sind, in und außerhalb der Gesellschaft Unterricht. Der zweite Musikdirektor übt mit willigen Dilettanten Chöre ein, die dann bei den von dem Verein gegebenen Aufführungen gesungen werden.

Außer ihren auf ein kleines Publikum beschränkten Aufführungen hat die philharmonische Gesellschaft zu La Rochelle seit 1863 versucht, populäre Konzerte klassischer Musik nach dem Muster der Konzerte Passdeloup zu geben. Aber sei es, daß der Plan kein guter war, oder daß das Interesse des Publikums nicht ausreichte — genug, das Unternehmen scheiterte. Vor einigen Jahren wurde es mit vollem Erfolg wieder aufgenommen.

Im Jahre 1835 hatte Beaulieu, geboren zu Paris, die Idee, die philharmonischen Vereine von Niort, von Poitiers, von

La Rochelle und von Angoulême zu vereinigen, um regelmäßige Musikfeste, welche die Aufführung größerer klassischer Werke bezweckten, zu veranstalten. Bei dem ersten Musikfest brachte er eine Messe von Haydn und die Eroica von Beethoven zu Gehör.

Angoulême zog sich 1845 von der Vereinigung zurück und wurde durch Limoges ersetzt. Die Musikfeste erlitten während der Jahre 1848 und 1849 eine Unterbrechung, 1850 aber wurden sie mit der Aufführung der F dur-Messe von Cherubini in Poitiers wieder eröffnet. Ein philharmonischer Verein hatte sich auch in Rochefort gebildet und sich in die Genossenschaft aufnehmen lassen; aber er wurde schon im Jahre 1863 aufgelöst.

In einer der Versammlungen der Société des Beaux-Arts, die in der Sorbonne 1881 abgehalten wurden, sagte Simonneau, der Präsident des philharmonischen Vereins, als er von den Musikfesten der Association des Westens sprach: „Die Partien der Chöre wurden, trotzdem die Anstrengungen der Proben mehrere Monate hindurch währten, von Frauen, jungen Mädchen und jungen Leuten aus der besten Gesellschaft gesungen. Diejenigen, welche die großen musikalischen Aufführungen Deutschlands und Englands, sowie die glückliche Organisation dieser Zusammenkünfte mit Bewunderung rühmen, ahnen kaum, daß die musikalische Genossenschaft des Westens seit 1835 ein gleiches Resultat erreicht hat.“

Unglücklicherweise hat diese Association in der That aufgehört zu sein. Das letzte Musikfest fand im Jahre 1876 statt. Nach der Ansicht Simonneau's hat das Interesse an diesen Musikfesten in Folge des leichten Verkehrs mit Paris sehr abgenommen. Die stetige Verminderung ihrer Einnahme ist der Grund ihrer Auflösung gewesen. „Der Verein von La Rochelle“, fügte Simonneau hinzu, „ist immer noch im Blühen. In den westlichen Gegenden ist er unter allen ehemaligen philharmonischen Vereinen der einzige noch bestehende. Seine Konzerte werden immer bedeutender, der Dienste nicht zu gedenken, die er dem Theater leistet.“

Ein Dilettant-Komponist, Herr Lebourdais-Durocher, zu Laval geboren, hat sich speciell damit beschäftigt, die Arbeiten der drei großen philharmonischen Vereine von Mans, von Laval und von Rennes in Schwung zu bringen. Seit beinahe dreißig Jahren scheut er keine Mühe, die Konzerte dieser Gesellschaften so brillant

als möglich zu gestalten. Unter anderm führte er sein Personal in viele andere Städte, um dort Konzerte ernster Musik zu geben.

In Angers bestehen seit sieben Jahren populäre Konzerte, die von einer Gesellschaft gegeben werden, welche von dem Gouvernement, dem Conseil général der Maine-et-Loire und dem städtischen Rath von Angers unterstützt wird. In diesen Konzerten ist den Werken lebender französischer Komponisten ein bedeutender Platz neben den klassischen Werken angewiesen. In Boulogne-sur-mer hatte sich seit 1826 ein philharmonischer Verein gebildet, der sich 1869 auflöste. Eine neue Gesellschaft trägt heute denselben Namen in derselben Stadt.

In Lille existirt ein im Jahre 1876 gegründeter Volks-Konzertverein. Er führt Fragmente klassischer Werke auf, Ouverturen von Rossini, Auber, Halévy, Meyerbeer, Berlioz, Mendelssohn, Méhul, dergleichen Werke von lebenden Komponisten, wie Massenet, Guiraud, Saint-Saëns, Meyer, Delibes u. A.

Am Konservatorium zu Lille werden jährlich vier öffentliche Exerzitien abgehalten, die Übung mitinbegriffen, welche mit Preisvertheilung verbunden ist. Es werden hier Werke älterer Meister, ausgeführt von den Lehrern und Zöglingen, sowie von den letzteren gesungene und gespielte Soli zu Gehör gebracht. Der gegenwärtige Direktor, Herr Lavainne, richtete 1880 Konservatorium-Konzerte mit Beiziehung der bei der Anstalt thätigen Elemente und der besten Künstler der Stadt ein, um der Schule Relief und Anregung zu geben, so wie seiner Zeit Cherubini that, als er die Société des Concerts ins Leben rief. Auf dem Programm der ersten von Lavainne organisirten Konzerte befinden sich Werke von Beethoven, Haydn, Mozart, von Gounod und Massenet, dergleichen die Tannhäuser-Ouverture von Richard Wagner. Leider konnte Lavainne sein löbliches Beginnen wegen Feindseligkeiten, welche stärker waren als die Liebe zur Kunst, nicht fortsetzen.

Es bestehen natürlicherweise noch andere Gesellschaften, die mehr oder weniger alt sind, eine mehr oder weniger gesicherte Existenz haben, die ich aber nicht mit dem Anspruche auf Vollständigkeit aufzuzählen in der Lage bin. Aber man hat bei Gelegenheit der „Genossenschaft des Westens“ erfahren, daß die von Dilettanten gesungenen Chorpartien ein mehrmonatliches Proben bedurften, — Schwierigkeiten, die fast überall als eine Folge des allgemein feh-

lenden und nicht von Kindheit an empfangenen musikalischen Elementarunterrichtes anzutreffen sind. Wir sahen zugleich, daß von dieser Genossenschaft nur ein einziger philharmonischer Verein übrig geblieben ist: der von La Rochelle.

V.

Das Theater.

Richard Wagner sagte in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner Schrift „Oper und Drama“, die 1869 — also achtzehn Jahre nach der ersten Auflage — erschien, daß ihm sein Buch nur Unannehmlichkeiten zugezogen und Niemand eine Belehrung darin gesucht habe. Auch die Herren Glasenapp und von Stein erklären in der Vorrede ihres Wagner-Lexikon (Stuttgart 1883), daß die ästhetisch-theoretischen Schriften R. Wagner's zu sehr vernachlässigt geblieben seien und die Kritik der Oper (I. Theil von „Oper und Drama“) fast die einzige Frage sei, welche die allgemeine Aufmerksamkeit erregt habe. Wenn es in Deutschland derartig steht, so kann man in der That nicht von Frankreich weder ein ernsteres Studium der literarischen und philosophischen Werke R. Wagner's, noch eine genauere Kenntniß seiner Theorie erwarten. R. Wagner ist unschuldig an dem Guten, wie an dem Schlechten, das in Frankreich geschieht, trotz allem, was gesagt wurde oder noch gesagt werden mag.

Seit man in Frankreich viel von R. Wagner spricht, ist es Mode, auch von Musikern mit System zu sprechen; es versteht sich aber von selbst und man nimmt natürlich an, daß ein Komponist nur gut thut, wenn er kein System hat. Hier dürfte das Wort Kant's über die Leute, welche die Philosophie anschwärzen, am Platze sein, daß sie nichts anderes als schlechte Philosophie machen. — Genau besehen, hat jeder sein System, d. h. Ideen, die er sich über die Musik bildet, Principien, die er in der Praxis befolgt. Sogar die Komponisten, die sich darauf beschränken, den herrschenden Geschmack und die Gewohnheiten des Publikums zu beachten, bilden sich ein System, nach welchem sie sich in ihren Produktionen richten. Auber und Meyerbeer hatten ihre Systeme, ebenso wie Gluck und R. Wagner, ebenso wie die Operetten-Komponisten.

Hieran knüpft sich noch eine andere Beobachtung, daß nämlich ein sogenanntes System, wie die Systeme, von denen ich spreche, sich immer auf einige Principien zurückführen läßt, die gut oder schlecht, aber sehr einfach sind. Die Vorrede zur „Alceste“, welche Gluck's „System“ enthält, ist ein Beispiel hiefür. Selbst das System R. Wagner's ist nicht complicirter. Was die Leser von „Oper und Drama“ verwirrt oder abstößt, das sind die historischen, philosophischen, ästhetischen, politischen Betrachtungen, auf welche sich R. Wagner stützt, um die Nothwendigkeit einer Reform der Theatermusik und die Principien, nach welchen diese Reform sich vollziehen soll, zu beweisen.

Schließlich die dritte Betrachtung: In den schönen Künsten ist es nicht, wie bei den physikalischen und mathematischen Wissenschaften. Um auf diesen Gebieten Entdeckungen zu machen, genügt es, mit Sorgfalt die Thatsachen zu beobachten, die mathematischen Gesetze zu studiren und hieraus mit Scharfsinn die Konsequenzen zu ziehen. Zu was dienen in der Malerei die Gesetze der Perspektive? die Principien des Colorits? die rechten Proportionsregeln des menschlichen Körpers &c.? Doch nur dazu, um einen Künstler zu verhindern durch Unwissenheit Falsches oder Unmögliches zu machen! Zu mehr aber, als kein schlechtes Bild hervorzubringen, können sie ihm nicht verhelfen; aber von hier bis zur Schöpfung eines schönen Gemäldes, einer ausdrucksvollen und charakteristischen Scene ist es ebenso weit, als von einem geschickten Arbeiter zum genialen Menschen. Kann Gluck's Vorrede zur „Alceste“ einen Musiker lehren, eine gute Oper zu schaffen? Die Antwort ist zu leicht, und es läßt sich aus ihr schließen, wozu die „Systeme“ dienen.

Es existirt ein Brief von Bellini, in welchem der Autor der „Sonnambule“ und der „Norma“ Principien ableitet, welche mit denen Gluck's nahezu identisch sind. Das System jedoch, nach dem er seine Musik geschrieben, ist dem System Gluck's diametral entgegengesetzt. Übrigens hat Gluck manche Inkonsequenz begangen, und manchmal mit Absicht. R. Wagner erklärt selbst, nachdem er in den theoretischen Schriften die Revolution, die sich in seinen Ideen vollzogen, erörtert hat, daß er in seinem „Tristan und Isolde“ und in dem „Ring des Nibelungen“ über sein eigenes System hinausgegangen und mit voller künstlerischer Freiheit komponirt habe. Weniger noch als in der Malerei kann ein System in der

Musik von Nutzen sein; es kann dem Künstler gewissermaßen als Geländer dienen, welches ihn unterstützt, diese oder jene Bahn zu verfolgen. Dieselbe kann gut, sie kann auch schlecht sein: der Erfolg hängt von dem Talent oder von dem Genie des Künstlers ab; nichts verhindert ihn, hinter die Schule zu gehen, wenn es ihm gefällt. Gewiß: es ist nicht gleichgültig, diesem oder jenem System zu folgen oder, was auf eins herauskommt, diesen oder jenen Weg zu gehen. Läßt man sich von A u b e r leiten, so wird man eine ganz andere Musik schreiben, als wenn man G l u c k als Meister wählt; eine noch andere, wenn man „Lohengrin“ folgt, und abermals eine andere, wenn man die Principien, auf denen „Tristan und Isolde“ beruht, adoptirt. Man fange es an, wie man will, so wird man ein System, d. h. eine gewisse Art haben, die Musik, ihre Rolle im Theater und den Zweck, den man mit ihr verfolgt, zu betrachten; und dieses System läßt sich immer auf einige allgemeine Principien zurückführen.

Ist dieser Punkt festgesetzt, dann wird es ein leichtes sein, die gegenwärtige Lage der Theatermusik zu charakterisiren, indem man das von den Komponisten verfolgte System — denn System ist immer dabei — definirt. »Tout passe, tout casse, tout lasse«, sagt das Sprichwort. Dieses gilt auch von der Theatermusik in ihrer Beziehung zum Publikum; denn es ist noch keineswegs gesagt, daß die von ihm vernachlässigten Werke darum weniger gelten, noch daß die von ihm in die Mode gebrachten darum hervorragend seien. Es dürfte sogar das Gegentheil wahr sein. G l u c k's Schule sollte ihrerseits diese Erfahrung machen, nachdem sie während eines halben Jahrhunderts die Pariser Oper beherrscht hatte: die zwei letzten bedeutenden Werke derselben waren „Olympia“ von S p o n t i n i (1819) und „Stratonice“ von M é h u l (1821); Cherubini hatte nach den „Abenceragen“ (1813) nichts mehr gegeben. Rossini's „Die Belagerung von Korinth“, ein Arrangement des „Mahomet II.“, erschien 1826; „Moses“, ein anderes Arrangement, wurde im folgenden Jahr gegeben; von 1828 an behauptete sich die neue französische Schule auf das glanzvollste mit der „Stimmen von Portici“ von A u b e r; „Graf Dry“, ebenfalls ein Arrangement, wurde in demselben Jahre aufgeführt; dann folgten „Wilhelm Tell“ (1829), „Der Gott und die Bajadere“ (1830), „Der Liebestrank“ und „Robert der Teufel“ (1831). Eine sehr charakteristische Thatsache ist, daß A u b e r, welcher die Oper

bereits mit drei Werken beschenkt hatte (einen mit Boieldieu gemeinschaftlich gearbeiteten Akt rechne ich nicht mit), sich beeilte denselben die Opern: „Der Schwur“ (1832) und „Gustav III.“ (1833) hinzuzufügen, aber von Halévy („Die Jüdin“ 1835) und Meyerbeer („Die Hugenotten“ 1836) entschieden überholt wurde. Cherubini machte einen letzten unglücklichen Versuch mit einem langweiligen Gedicht „Ali-Baba oder die vierzig Räuber“ (1833).

Unverkennbar ist Rossini's Einfluß namentlich auf die beiden Häupter der Bewegung, auf Auber und Meyerbeer, die ihm beide unterlagen, selbst ehe „Wilhelm Tell“ erschienen war. Von da an wurde die musikalische Tragödie Gluck's vernachlässigt; die antiken Stoffe kamen in Mißkredit; man verlangte mannigfaltigere und so viel als möglich weniger düstere Operntexte. „Guido und Ginevra“ von Halévy reüssirte nicht, weil das Gedicht trotz der glücklichen Endung und der Verkürzungen zu schwarz gezeichnet war.

Es handelte sich in der Musik nicht mehr darum, die Deklamation, d. h. die Prosodie und den oratorischen oder leidenschaftlichen Accent zu respektiren; diese konnten ihre Rechnung in den Recitativen und anderen Passagen finden, bei denen die musikalische Deklamation gangbar war; sie konnten sie selbst in der Melodie finden, falls der Komponist instinktiv getrieben sie beobachtete, wie z. B. in der Gnadenarie in „Robert der Teufel“ und in gewissen Partien des „Wilhelm Tell“. Aber das Wesentliche war, Effekt durch die Melodie an sich zu machen, eine Melodie, die unabhängig von den Worten ist und, wenn von ihnen losgelöst, durchaus nichts verliert: die „absolute Melodie“, wie man auf Wagnerisch sagt. Für die Prosodie war das desto schlimmer; weder Auber noch Meyerbeer noch Halévy haben sich Skrupel daraus gemacht, sie mit Füßen zu treten. Die Melodie sollte einen Ausdruck oder einen Charakter besitzen, welcher zu der theatralischen Situation paßte; aber bei dergleichen Fällen ereignet es sich fast unumgänglich, daß diese Übereinstimmung oft fehlt; der Komponist kann sich Illusionen machen und dergleichen noch viel leichter das Publikum. Bei den mehrstimmigen Stücken sollte der Effekt aus dem vokalen und instrumentalen Ensemble resultiren, wenig lag daran, daß die Musik den Gefühlen der verschiedenen Personen nicht entsprach. Es giebt sogar Fälle, wo sie keiner einzigen entspricht, ohne darum weniger Effekt hervorzubringen.

Auch hielt man zu Gunsten des musikalischen Effektes an gewissen Formen fest, ohne sich darum zu sorgen, ob diese Formen auch mit der dramatischen Situation und dem Gang der Handlung im Einklang standen. Der gesungliche Effekt war die vornehmste Bedingung des Erfolges, wobei die Virtuosität ihre Rechnung finden mußte; so ereignete es sich, daß man in einer und derselben Oper dem Sopran eine dramatische Rolle und eine Rolle für die Koloratur, übergab. Die „Jüdin“ und die „Hugenotten“ können als Beispiele dienen. In der „Stummen“ fängt Elvira mit einer Bravour-Arie an; in „Robert der Teufel“ kann sich Alice nicht enthalten zu zeigen, daß sie nicht schlecht vokalisiert, ohne damit Isabellen Konkurrenz machen zu wollen. In „Wilhelm Tell“ ist Mathilde viel mehr eine reizende Puppe als eine dramatische Person.

Das System, dessen Hauptzüge ich eben zu skizziren versuchte, regiert noch heutigentags; nur hat man, soweit es thunlich war, ohne die Gewohnheiten und den Geschmack des Publikums offen zu verletzen, den zu auffallenden Unsinn daraus beseitigt. Der Mißbrauch mit den Verzierungen hat wenigstens in einer Wahnsinns-scene, wie z. B. in „Hamlet“, einige Entschuldigung. Man ist auch enthaltenamer gegenüber gewissen melodischen banal gewordenen Wendungen; dergleichen verzichtet man auf konventionelle Formen, die keinen Vorschub mehr bieten. Massenet und Saint-Saëns haben sogar angefangen, einen Akt in Scenen einzutheilen, wo man aber leicht die Deklamations- und die melodischen Partien, die sich sondern lassen, unterscheiden kann. Noch ein drittes Musikgenre könnte ich hinzufügen, das in der Schule der absoluten Melodie (man gestatte mir diesen Ausdruck seiner Genauigkeit und Kürze wegen) in großer Gunst steht. Ich meine die Passagen, bei welchen die Melodie im instrumentalen Theil liegt, und die Gesangspartie kaum mehr als eine Füllstimme ohne Melodie und ohne Deklamation ist. Die genannten Modifikationen bestätigen unzweifelhaft einen Fortschritt, aber sie heben nicht die Grundlage des Systems auf.

Auch muß ausgesprochen werden, daß man keineswegs Wagner's bedurfte, um gewissen Stücken eine freiere, mehr in Übereinstimmung mit der dramatischen Aktion stehende Form zu geben. Beispiele hierfür sind schon in den Werken Gluck's und seiner Schule zu finden. Mozart hat davon ein bewundernswerthes Modell in dem von Don Juan, dem Comthur und Leporello gesungenen Terzett des

letzten Aktes des „Don Juan“ gegeben. C. M. v. Weber hat sich ebenfalls oft einer ziemlich freien Form zugewandt.

Die absolute Melodie hält in der zeitgenössischen großen französischen Oper ihre Rechte nicht weniger aufrecht. Saint-Saëns hat in Wahrheit von Wagner jenes Verfahren entlehnt, welches darin besteht, die Instrumentalbegleitung größtentheils aus kurzen Motiven oder einfachen melodischen und harmonischen Zeichnungen zu bilden, die häufig wiederkehren, je nachdem die theatralische Situation oder die gesungenen Worte den Anlaß oder Vorwand dazu bieten (die sogenannten Leitmotive). Wagner hat dieses Verfahren nicht erfunden; aber er macht einen viel umfangreicheren und konsequenteren Gebrauch davon, als es vor ihm geschah. Diese Behandlung ist mit den Werken seiner dritten Art innig verbunden; auch kann sie diejenigen interessieren, die sich einem minutiösen Studium der Partituren „Etienne Marcel“ und „Henry VIII.“ von Saint-Saëns hingeben. Der Masse der Zuhörer entgeht sie und — was die Hauptsache ist — sie ändert nichts an der Grundlage des Systems, d. h. an der Gesangs-Melodie und am Zuschnitt der Stücke, nach welchem diese Werke geschrieben sind. Auch kann man von Saint-Saëns alles andere eher behaupten, als daß er in das Lager Wagner's übergegangen sei; er würde gegen jede Anschuldigung des Wagnerianismus laut protestiren — und er hätte Recht, wie jeder andere französische Opernkomponist. Um der Schule Wagner's wirklich anzugehören, wenn eine solche überhaupt existirt, bedarf es anderer Dinge, als bei dem Meister einiges von seiner Orchesterbehandlung zu entlehnen.

Auch ist es nur gerecht auszusprechen, daß die Komponisten, selbst mit dem besten Willen, nicht frei sind. Erstlich müssen sie mit dem Geschmack und den Gewohnheiten des Publikums, für das sie schreiben, rechnen. Es wäre eine Kühnheit ohne allen Nutzen, sich aus freiem Antriebe einem Mißgeschick auszusetzen. Sodann haben die Librettisten ihre Ideen; sie nehmen irgend ein Sujet, arrangiren es gut oder schlecht und glauben genug gethan zu haben, wenn sie eine hinreichende Anzahl dramatischer Scenen und Vorwände für die Musik nach traditionellem Recept hineingelegt haben. Wahrlich, sie sind es nicht, die sich mit dem Fortschritt beschäftigen! Dann kommt der Theaterdirektor, der seine eigenen Ansichten haben kann, denen man sich seinem Wunsche gemäß anpassen soll, — was ich nicht

auf *Baucorbeil* münze. Endlich kennt man den Despotismus des Sängers, dessen Einfluß doppelt verhängnisvoll ist. Mit sehr seltenen Ausnahmen spricht er die Worte schlecht aus und ist zufrieden mit stimmlichen Effekten. Der Komponist ist gezwungen Rücksicht hierauf zu nehmen und, in Folge dessen die Deklamation bald wie eine untergeordnete, bald wie eine unnütze Sache zu behandeln. Sodann gehen die Sänger vor allem nur ihren persönlichen Effekten nach; sie verlangen oder erzwingen Änderungen, Auslassungen, Hinzufügungen. Kein französischer Opernkomponist kann sich ihren Anforderungen entziehen. Selbst Meyerbeer konnte es nie. Gounod hat ebenfalls viele Concessionen machen müssen, die immer zu bedauern sind. Man hat mir versichert, daß in „*Françoise de Rimini*“ nichts außer dem Prolog und dem letzten Akt unberührt geblieben sei. Zwei Sänger fanden ihre Rollen nicht lang, nicht bedeutend genug. Man mußte sie ohne wirklichen Grund verlängern, so daß eine rein episodische Rolle eine maßlose, das Ganze des Werkes schädigende Ausdehnung erhielt. A. Thomas ist zu intelligent, um die Mängel der Oper, wie ich sie definirte, nicht zu sehen; er hat gute Miene zum bösen Spiele gemacht; Gounod dagegen hat sich entmuthigen lassen. Sein „*Faust*“, obgleich er die Folgen der Entstellung an sich trägt, welche der von Goethe entlehnte Stoff von Seiten der Librettisten erfahren hat, kündigte trotzdem einen Komponisten an, der eine neue Bahn betritt. Wagner machte ihm den Vorwurf zu allen Mitteln gegriffen zu haben, was ebensoviel bedeuten will, als daß er, selbst vom Standpunkt Wagner's aus, auch manche gute, wenn nicht ausschließlich gute, angewandt habe. Sind es die Hindernisse, die Gounod entmuthigt haben? oder ist es die absurde Manier, mit der man gegenwärtig die Anschuldigung des Wagnerianismus verbreitet, während doch — was ich wiederholt ausspreche — kein französischer Komponist nur daran denkt, sie zu verdienen? Immerhin hat Gounod in dem „*Tribut de Zamora*“ einen Schritt zur Schule Donizetti's und Bellini's gemacht; dann fand er nichts Besseres als mit einigen *Retouches* sein Erstlingswerk „*Sappho*“ wieder aufzunehmen, das 1851 zum ersten Male gegeben worden war. Indessen hat er in der „*Rédemption*“ bewiesen, daß seine schöpferische Fähigkeit nicht verbraucht ist; aber das Oratorium und die Kirchenmusik bieten ihm zur Zeit mehr Reiz und Freiheit als die Oper.

Schließlich ist noch die Seltenheit der neuen großen Opern in Erwägung zu ziehen. Das Theater, welches speciell die Bestimmung hat, sie aufzuführen, hat nur die Verpflichtung, eine im Jahr auszustatten; zudem hat der gegenwärtige Direktor die Erlaubnis, ein übersehtes Werk, wie „Aïda“, oder eine Wiederholung mit Veränderungen, wie der „Sappho“, als neu zu rechnen. Das soll nur ausnahmsweise stattfinden; aber die Ausnahmen zählen und der Theil der neuen Werke ist um so viel geschmälert. Es ist dies die Folge der zu bedeutenden Kosten, welche heutzutage die Inszenirung und die übertriebenen Gagen der Sänger selbst zweiten und dritten Ranges verursachen.

Demungeachtet und trotz der Vorsicht, mit welcher junge Meister, wie Massenet und Saint-Saëns, vorgehen müssen, ist eine — wenn man will — schüchterne, aber unbestreitbare Tendenz zum Fortschritt vorhanden. Meyer hat mit „Sigurd“ die nämliche Bahn betreten. Gluck schrieb seine Meisterwerke erst, nachdem er seinen eigenen Weg eingeschlagen hatte; hätte Meyerbeer sich darauf beschränkt, Rossini nachzuahmen, so wäre er heutzutage vergessen. Es handelt sich keineswegs darum, die Meister der Vergangenheit gering zu achten; aber man muß ihnen nicht in ihren Mängeln gleichen. Sie waren es, die sich von Gluck abwandten; wir unsererseits haben das Recht, uns von dem Mißbrauch der konventionellen Formen im Rhythmus, in der Melodie, im Bau der Stücke abzuwenden, uns abzuwenden von den Frivolitäten und allem Flitter, abzuwenden von dem Mißbrauch der absoluten Melodie, die im Drama nur zu oft zur Unwahrheit führt.

Meine Schlußfolgerung ist, daß den jungen französischen Komponisten weder das Talent und die Intelligenz, noch der gute Willen fehlt. Haben wir Geduld.

Mag es unserer Eigenliebe Übertwindung kosten oder nicht: wir müssen zugestehen, daß wir uns abwechselnd dem Einfluß Deutschlands und Italiens beugen mußten. Um nicht über die letzten hundertunddreißig Jahre zurückzugehen, so ist es wohl bekannt, daß die italienischen Intermezzi in Folge des „Kampfes der Buffonisten“ in der französischen Musik eine Bewegung hervorgerufen haben, der man die ehemalige, zur Zeit aber zu sehr vernachlässigte komische Oper verdankt, die ihre Berühmtheit durch Duni, Grétry,

Philidor, Monsigny, Dalayrac erlangte, denen sich auch bis zu einem gewissen Grade Nicolo und Boieldieu anreihen. Der italienische Einfluß äußerte sich andererseits durch die Rivalen, welche man von Italien holte, um Gluck's Opposition zu machen. Das Talent und der Erfolg, mit welchem Männer wie Salieri, Sacchini, Cherubini, Spontini (absichtlich erwähne ich nicht Piccini) den Weg Gluck's betreten haben, spricht zu Gunsten des dramatischen Genies Italiens; nichts desto weniger ist die Annahme gerechtfertigt, daß die meisten Piccinisten die italienische Musik in gleicher Weise liebten, wie heutigentags viele Leute Mozart's Musik lieben: einzig und allein des melodischen Reizes wegen. Grimm wenigstens sprach sich sehr offen aus, als er sagte: „daß das erste in der Oper zu suchende Vergnügen das der Ohren und der Augen sei, nicht aber jene Nührung, jene ununterbrochene Erregung, welche nur die Tragödie in uns hervorrufen kann.“ Darum liebte Napoleon I. die Musik Paësiello's, „weil sie ihn nicht hinderte, an andere Dinge zu denken“, wie ihm Cherubini eines Tages sagte, der einen viel zu freien Ton anschlug, um in seinen Gunsten stehen zu können.

Der Einfluß des Geschmacks à la Grimm fuhr fort sich bemerklich zu machen. Boieldieu, der mit dem »Nouveau Seigneur de village« der alten Schule angehört, entwickelt in der „Weißen Dame“ und in anderen Werken eine Feinheit und einen exquisiten komischen Reiz neben Bravour- und anderen Passagen, welche nur den Zweck verfolgen, das Ohr des Auditoriums zu fesseln. Seine großen und echten Eigenschaften hat man zu sehr vergessen, weil man ihn wegen weniger ernster Verdienste zu sehr geliebt hat.

Die vollständige Umgestaltung verdankte man noch dem Einfluß Rossini's. In Wahrheit konnte man im „Barbier“ und in anderen Buffo-Opern komische Effekte ersten Ranges finden; aber das war nicht der Punkt, auf den sich die Aufmerksamkeit lenkte. Die von Verbe und Geist funkelnden Rossini'schen Melodien waren ein Lichtstrahl für Auber, der bis dahin bescheiden auf den Pfaden Nicolo's und Boieldieu's gewandelt war. Er verlegte sich darauf, Rossini nachzuahmen, und fand auf diese Weise einen Weg, auf dem er seine persönlichen Eigenschaften entfalten konnte. Einer seiner Biographen erzählt, daß, wenn er eine Melodie gefunden hatte, er sie zur Probe auf einem alten Klavier spielte,

ohne den Worten die geringste Rechnung zu tragen. Wenn das wahr ist, so liegt nichts darin, was zum Verwundern wäre. Es handelte sich ganz und gar nicht darum, zu einer Theater-Situation wohl oder übel passende Melodien zu setzen: es genügte — war die Situation nicht eine allzu traurige —, daß sie heiter und verführerisch waren. Von dem Momente an, als der melodische Reiz das Hauptziel bildete, erschienen die Tanzweisen in Menge; ja man betete sogar zum lieben Gott und seinen Heiligen in Quadrillen-Weisen; ich kann Beispiele hiefür citiren.

Bernünftige Kritiker wiesen umsonst darauf hin, daß eine komische Oper jetzt nur ein Repertoire für Tanzweisen sei; nichts nützte — das Publikum war entzückt, ja derartig hingerissen, daß Hérold und Adolphe Adam denselben Weg einschlagen mußten, trotzdem beide, der eine in der Empfindung, der andere im scenischen Talente, Auber überlegen waren. Massé folgte seinerseits nicht ohne Reserve und ohne so systematisch die Rechte des Textes nach Seite des Ausdrucks, wie nach Seite der Deklamation zu vernachlässigen. A. Thomas zollte auch Auber seinen Tribut, unterschied sich aber von ihm durch Wärme des Gefühls, durch Feinheit und poetischen Reiz, wie z. B. in Scenen des »Songe d'une nuit d'été« und der »Mignon«; diesen Eigenschaften verdankt sogar seine letzte komische Oper ihre Lebenskraft! Kurz, da die ganze Welt sich auf die Bahn stürzte, die er eröffnet hatte, könnte Auber auf dem Gebiet der komischen Oper mit allem Recht das Oberhaupt der französischen Schule genannt werden.

Hier ist der Moment einige Worte über den Platz zu sagen, welchen die Operette einnimmt. Sobald es einmal gestattet war, Tanzweisen zur Grundlage einer Oper zu machen, war nichts leichter als das, wer könnte nicht Tanzweisen schaffen? Offenbach hat die Operette nicht erfunden, aber er hat sie unzweifelhaft in Aufnahme gebracht. Anfangs waren es kleinere einaktige, einfach komische oder bis zur Extravaganz possenhafte Stücke. Sodann kamen dreiaktige Arbeiten, deren erste »Orpheus in der Unterwelt« war. Dann, als die Theater freigegeben wurden, standen der Operette mehrere Theater zur Verfügung; dann eines Tages reüssirte mit Gloriat der Versuch, sich der komischen Oper zu nähern in der »Fille de Madame Angot«. Von dieser Zeit an nennen sich die Operetten gern »komische Opern«; in diesem Augenblick beschäftigen sie in Paris vier

Theater und haben nicht weniger Erfolg in der Provinz und im Ausland, wo Offenbach, wie in Paris, Schüler und Rivalen gefunden hat.

So blühend diese Musikgattung auch ist, hat sie doch eine Form angenommen, von welcher sie sich nicht entfernt. Die Stücke sind gewöhnlich komisch mit mehr oder weniger burlesken Elementen. Die Musik derselben besteht natürlich aus einfacheren Formen als die der komischen Oper, um so mehr, da sie für Künstler bestimmt ist, die zum großen Theil keine Musik- oder Gesangsstudien gemacht haben. Die chansons und Tanzweisen dominiren; hüpfende Weisen bringen in Buffoscenen einen heitern Effekt hervor; auch ist es Regel, die Gefühle nicht zu ernst zu nehmen, um jede Anmaßung grand opéra zu sein zu vermeiden — eine Anmaßung, welche die komische Oper nicht genug vermeidet; aber, im Grunde genommen, herrscht ein und dasselbe System in der Operette, wie in der komischen Oper.

Ohne Zweifel ist zur Zeit die komische Oper mit Tanzweisen weniger verschwenderisch als in den Tagen Auber's. Die großen Bravourarien sind ebenfalls nicht allzuhäufig inscenirt, ohne jedoch ganz geächtet zu sein; aber das System ist im Grund immer dasselbe. Ausnahmsweise kann man Passagen oder Stücken begegnen, bei denen das scenische Gefühl den Komponisten instinktiv hingerissen hat, die Fundamentalprincipien der alten Schule zu beachten; nichts desto weniger herrscht aber doch die absolute Melodie mit allen ihren Reizen für das Publikum, ihren Vortheilen für die Sänger und ihren Mängeln vom ästhetischen Gesichtspunkt aus. Die Ursachen dieses Standes der Dinge sind theilweise dieselben, wie bei der Oper; auf das über die Sänger und das Publikum Gesagte werde ich nicht wieder zurückkommen. — Die Anzahl der neuen Werke ist eine viel beschränktere als früher. Nach dem Wortlaut seines Bedingungs-Verzeichnisses soll Carvalho jährlich zehn Akte neuer Werke bringen; gehen wir jedoch bis 1877 zurück, so finden wir in sieben Jahren alles in allem vierundfünfzig Akte, was nicht einmal durchschnittlich acht Akte für das Jahr ausmacht. Bei dieser Zahl habe ich noch die kleinen Werke mitgerechnet, die beim Konkurs Crescent preisgekrönt wurden und für die Carvalho eine specielle Entschädigung erhielt (vier Akte); dann zwei verfehlte große Opern: „Cinq-Mars“ von Gounod und „Jean de Nivelle“ von

Delibes (sieben Akte); endlich die „Contes d'Hoffmann“, eine Phantasie Offenbach's, welche etwas von allem enthält und einen ephemeren Erfolg hatte (vier Akte).

Zuweilen wählen die Librettodichter Sujets, die dem Publikum sehr wenig Interessantes bieten, wie zum Beispiel »La Taverne des trabans«, deren sehr einfache Intrigue zu drei Akten ausgesponnen ist; oder Sujets, in denen komische und tragische Scenen derartig vermischt sind, daß sie den Komponisten mit in ihren Fall verwickeln; Beispiel: »Galante aventure«, Musik von Guiraud. In »Lalmé«, Musik von Delibes, konnte diese, wenn auch wenig verhüllte Vermischung weder das Interesse an dem Gegenstand, noch den Erfolg der Partitur hindern.

Das Sujet zu „Manon“, dem Roman des berühmten Abbé Prévost entlehnt, gehört ebenfalls nicht zu den bestgewähltesten. Massenet hat jedoch hier die musikalische Form mit einer Freiheit behandelt, die, ohne übertrieben zu sein, in der Opéra-Comique eine ziemlich kühne Neuerung ist. Er adoptirte auch die Anwendung der typischen Motive nach dem Beispiele von Saint-Saëns.

Die mehr oder weniger erkünstelte Beliebtheit amerikanischer Sängerinnen, die schlecht französisch sprechen und in künstlerischer Hinsicht viel zu wünschen übrig lassen, trägt nicht dazu bei, die Komponisten zu veranlassen Musik zu schreiben, welche nicht der Worte entbehren kann.

Die mit dem Rom-Preis gekrönten Komponisten sollen in dem Jahre nach dem Aufhören ihrer Pension bevorzugt werden; wenn der Direktor ein Werk zurückweist, soll eine Kommission es prüfen. Diese beiden Klauseln des Verzeichnisses der dem Unternehmer auferlegten Bedingungen sind niemals, so wenig wie die Bedingung wenigstens drei neue einaktige Stücke im Jahre zu geben, eingehalten worden. Der Direktor handelt dabei nach seinem Belieben.

Eine andere Klage der Komponisten kann ich nicht mit Stillschweigen übergehen. Alle Welt weiß, daß Carvalho, nachdem er kleine Rollen an der Opéra-Comique gegeben hatte, Direktor des Théâtre Lyrique, dann Direktor des Vaudeville-Theaters wurde und dann, nachdem er eine Stellung bei der Administration der Oper bekleidet hatte, wieder als Direktor zur Opéra-Comique zurückkehrte. Nach diesem allem hat er eine langjährige Bühnenerfahrung und natürlich auch seine bestimmten Ideen; die Komponisten

beklagen sich über die Änderungen, die er sie an ihren Partituren zu machen zwingt, und über die von ihm gezeigte Furcht vor jedem Neuerungsversuch. Auch zugegeben, daß diese Klagen übertrieben sind, muß man doch einräumen, daß sie in den neueren Werken keine Widerlegung finden. Carvalho scheint eine Ausnahme gegenüber „Manon“ gemacht zu haben — unter allen Fällen die einzige.

Für die Autorisation, das Theater während des Sommers zwei Monate zu schließen, soll Carvalho alle Monate eine Vorstellung zu ermäßigten Preisen und eine Frei-Vorstellung am Nationalfest (14. Juli) geben. Man hat konstatirt, daß bei den Vorstellungen zu ermäßigten Preisen das Publikum fast dasselbe ist, wie bei den gewöhnlichen Vorstellungen. Demnach ist man versucht dem Sprichwort Recht zu geben, nach welchem sich jeder amüsiert, wie er eben kann. Doch ist noch nichts damit erreicht, wenn ihm das Vergnügen billiger geboten wird.

Ist die künstlerische Situation der Opéra-Comique nicht derartig, wie man es wünschen muß, so ist die finanzielle Situation eine um so befriedigendere; doch muß man nicht vergessen, daß Carvalho gegenüber seinen Vorgängern zwei Vortheile voraus hat: eine Vermehrung von 60,000 Francs auf die Subvention seitens des Staates, die sich im Ganzen auf 300,000 Francs beläuft, und die freie Benutzung des Saales, der durch das Erlöschen eines Pachtcontractes Eigenthum des Staates geworden war.

Da die Opéra und die Opéra-Comique sich zu sehr auf das ihnen von der Vergangenheit überlieferte Repertoire verlassen, wurde die Wiedereröffnung des Théâtre Lyrique dringender als je.

Von der Geschichte dieses Theaters habe ich nichts zu berichten: weder sein Mißgeschick und Unglück zu erzählen, noch den Grund desselben zu untersuchen. Nachdem es sein Dasein auf dem Boulevard du Temple im Jahre 1847 begonnen hatte, siedelte es 1863 auf den Place du Châtelet über, welchen es 1870 verlassen mußte. Vorübergehend tauchte es im Saal Ventadour auf und installirte sich alsdann 1876 im Saal de la Gaité; zwei Jahre darauf kehrte es zurück in den Saal Ventadour; dann machte es im Saal der Gaité einen letzten Versuch und wurde am 9. März 1880 definitiv geschlossen.

Unter den Schwierigkeiten, welche die Wiedereröffnung des Theaters verzögerten, ist ein Mißgriff, den man gemacht hat, zu erwähnen. Hätte man sich darauf beschränkt, von einer Opéra populaire, einem Volks-Opernhaus, als von einem Theater zu sprechen, das eine ziemlich ansehnliche Zahl billiger Plätze hat, so wäre nichts einfacher gewesen: denn von diesem Gesichtspunkt aus war das Théâtre Lyrique stets ein Volks-Opernhaus, ein Volkstheater. Aber vor neun Jahren sprach man plötzlich davon, ein Theater, welches bis gegen 20,000 Personen fassen könne, zu dem Zweck zu erbauen: die Volksmasse mit den von der Opéra und Opéra-Comique ausgeführten Meisterwerken bekannt zu machen. Es handelte sich nur um das Finden der Kapitalien, die indessen beharrlich ihre Dienste verweigerten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß, wenn ein Theater — und wäre es nur für zweitausend Personen — für einen niedrigen Preis eine passable Aufführung (mehr müßte man nicht verlangen) der besten in der Opéra und Opéra-Comique gespielten Werke herstellen könnte, es aller Wahrscheinlichkeit nach und, ohne einer Subvention zu bedürfen, reüssiren würde. Hierzu aber wäre nöthig, daß die Direktoren dieser beiden Theater dazwischen willigten, daß das ihnen gehörende Repertoire Gemeingut werde; sodann wäre nöthig, daß die Autoren oder ihre Interessenten dieselbe Einwilligung gäben, was sicher die Direktoren und oft auch die Autoren verweigern würden. Und außerdem: ist es etwa ein sicheres und wirksames Mittel, die musikalische Erziehung eines Volkes oder der Bevölkerung einer Stadt mit der großen Oper zu beginnen und sie zu einem Zeitvertreib der Armen zu machen, wie sie der Zeitvertreib und nichts weiter als der Zeitvertreib der Reichen ist? Man müßte noch vorher wissen, ob auch der Arme die große Oper oder die komische Oper, ja selbst die Operette einem Schauspiel, einem Baudeville, — wer weiß?! — vielleicht den Kaffee-Konzerten vorzöge? Noch einmal: Jeder amüsirt sich, wie er kann; auf welche Art, das ist, wie man gemeinhin sagt, Geschmacksache.

Diese chimärenhaften Ideen, die auf jeden Fall nur fromme Wünsche bleiben werden, fanden auch im Municipalrath von Paris Eingang. Als er im Jahre 1878 seitens der Regierung ersucht wurde, zur Wiederherstellung des Théâtre-Lyrique seine Hilfe zu gewähren, stellte derselbe die Bedingung mit auf, daß der Direktor des städtischen Volks-Opernhauses über das Repertoire der beiden

anderen subventionirten Theater der Musik disponiren könne. Später begnügte er sich dieselbe Forderung in der Form eines einfachen Wunsches auszusprechen; von da an wurde es möglich, sich zu verständigen. Endlich votirte der Municipalrath im August 1881 nach vielen Diskussionen eine jährliche Subvention von 300,000 Frs. für eine Opéra populaire oder ein Théâtre Lyrique, welches zugleich den Interessen der Komponisten und denen des Publikums diene. Die Zahl der neuen Werke, die jährlich gegeben werden sollten, wurde auf zwanzig Akte festgesetzt, was vielleicht viel ist; der Saal sollte wenigstens 2000 Plätze enthalten.

Nun hatte man noch zur Ausführung des Projektes zu schreiten und unter den Kandidaten eine Wahl für die Direktion des neuen Theaters zu treffen. Endlich — versuchsweise für die ersten sechs Monate des Jahres 1884 — wurde auch die Subvention Herrn de Lagrené bewilligt, der während des letzten Sommers einen schon mehrmals mit bald mehr, bald weniger Erfolg gemachten Versuch, Opernvorstellungen im Theater des Château d'eau zu geben, wiederholte. Leider mußte sich auch Herr de Lagrené schon Anfangs April zurückziehen, ohne Erhebliches geleistet zu haben.

Ich wende mich nun mit nur einigen Worten zu dem Théâtre Italien, welches hier von wenig Interesse ist. Die schöne Zeit dieses Theaters war, als die Werke Rossini's, Donizetti's, Bellini's Mode waren und von Künstlern ersten Ranges — wohl den letzten der echten und schönen italienischen Schule — gesungen wurden. Selbst wenn man nichts Dramatisches in der aufgeführten Musik fand, war es ein Vergnügen, Sänger zu hören, wie man sie kaum auf französischen Bühnen hörte, und wie man sie seit ziemlich langer Zeit nicht mehr hört. Aber alles ändert sich: die Musik von Verdi führte die Sänger dahin, dramatische Effekte bis zur Gewaltthatigkeit und Übertreibung zu suchen; das Skalafingen und die Reinheit der Methode wurden mehr und mehr vernachlässigt; die italienischen Künstler wurden zum großen Theil durch Künstler aus allen Ländern ersetzt. Die Umgestaltung wurde derartig, daß eine gute Interpretation der Buffo-Opern zu den Unmöglichkeiten gehörte. Die „Heimliche Ehe“ von Cimarosa verschwand zuerst: selbst der „Barbier“ von Rossini wurde mittelmäßig gegeben; den unentbehrlichen bassi buffi fehlte es an Berve und komischer Feinheit; die

Affenliebe des Publikums für eine übermäßig gefeierte und bekannte Sängerin trug nur dazu bei, den Verfall zu beschleunigen; endlich mußte das Theater seine Bestimmung wechseln — der Saal Ventadour diente zur Errichtung eines Bankhauses.

Gegen Ende des letzten Novembers — 1883 — fand im Saal des Nations, wo sich das Théâtre Lyrique vor seinem Brand im Jahre 1871 befunden hatte, die Eröffnung eines neuen italienischen Theaters statt. Der künstlerische Direktor ist Maurel, ein Künstler, der sich vor wenigen Jahren an der Opéra Anerkennung erworben hat; die Sänger italienischen Ursprungs sind in der Minorität; das Personal ist übrigens zufriedenstellend. Der hauptsächlichste Nutzen des Theaters dürfte darin bestehen, dem Publikum unbekanntere Werke vorzuführen. Seine Eröffnung beging es mit „Simon Boccanegra“, einer sehr achtungswerthen Partitur, die aber nicht, wie andere Opern Verdi's, die Menge begeistern wird. Später gab man „Hérodiade“ von Massenet.

Der im Juni 1883 verfaßte Bericht über Konservatorien und die städtischen Schulen konstatirt, daß die Filialen des Pariser Konservatoriums auf verschiedenen Stufen jedes Resultat erzielen, das von ihrer gegenwärtigen Situation erwartet werden kann, daß sie aber unzulänglich zur Ausbildung des nöthigen Personals sind, um „dem beklagenswerthen Zustand der lyrischen Theater“ in den Gegenden, wo sie installiert sind, abhelfen zu können.

Man kennt in der That die prekäre Situation der Provinz-Theater: alle haben nur einen rein lokalen Werth. „Etienne Marcel“ von Saint-Saëns wurde in Lyon gegeben, aber mit einer Subvention von 20,000 Francs, die das Ministerium der schönen Künste bezahlt hat. Das war eine einzige Ausnahme. Neue Werke, die in der Provinz zum ersten Mal aufgeführt werden, finden kaum eine über die Stadt, in der sie aufgeführt wurden, hinausgehende Verbreitung. „Pétrarque“ von Hippolyt Duprat hatte in Marseille einen gewissen Erfolg, fiel aber in Paris durch, wie es vorauszusehen war. Die Provinztheater leben allgemein von dem Repertoire, das ihnen Paris liefert.

Ein talentvoller Komponist, A. Kostand aus Marseille, spricht sich in einem Band Kritiken über die musikalische Lage in den Departements folgendermaßen aus: „An dem Tage, an dem in

der Provinz gut ausgestattete Theater, versehen mit allen Hilfsmitteln, ein interessantes, reichhaltiges, wirklich künstlerisches Programm besitzen und, in Folge dessen vom Publikum besucht und von den Kennern geschätzt, dazu gebracht würden, zwei unedirte Werke im Jahre vorzuführen, würde die Aufmerksamkeit des Landes für sie erwachen und allen französischen Komponisten würde es am Herzen liegen, sich dort zu produciren. Für die in Paris wohnenden Autoren, die oft Jahre lang warten, ehe etwas von ihnen aufgeführt wird — selbst unter den berühmtesten von ihnen sind solche —, würde das ein unverhoffter Ausweg sein. Den Künstlern in der Provinz, deren entmuthigtes Talent abstirbt, würde daraus die Möglichkeit erwachsen, bekannt zu werden und wenn sie Erfolg haben, die Gewißheit, daß dieser die Grenzen der Stadt, in welcher er errungen wurde, überschreiten werde. Die Beachtung der einen würde zur Beachtung der andern verhelfen.“

Es ist ein schöner Traum, aber bis jetzt ist es eben nur ein Traum. Gewiß ist, daß die Pariser Komponisten es vorziehen ihre Werke, wenn es ihnen möglich ist, nach Brüssel oder in entferntere fremde Städte zu bringen, lieber als sie in der Provinz ohne großen Nutzen aufs Spiel zu setzen.

VI.

Die Militärmusik.

Ich habe hier nur von der Militärmusik in ihrer Beziehung zur populären Musik und zu den Civil-Orchestern zu sprechen.

Vor vierzig Jahren war die untergeordnete Stellung unserer Militärmusiken unbestreitbar und unbestritten. Bis zum Jahr 1845 hingen sie fast nur von dem gnädigen Willen der Obersten der Regimenter ab. Diese untergeordnete Stellung, zu gleicher Zeit aber auch die neuen Bervollkommnungen und Erfindungen von A. Sag veranlaßten die Regierung eine Kommission zu ernennen, um die einzuführenden Reformen zu berathen. G. Kastner hat in seinem »Manuel de musique militaire« im Detail die Arbeiten der Kommission, deren berichterstattender Sekretär er war, erzählt. Man setzte eine vorschriftsmäßige Organisation für die ganze Musik des

Heeres fest. In Folge der politischen Ereignisse ließ man diese Organisation 1848 wieder fallen. Die kaiserliche Regierung beschäftigte sich ernstlich mit der Reorganisation der Militärmusikkapellen und setzte einen vorschriftsmäßigen Plan fest, der ein vollkommenes Muster geblieben ist. Zugleich theilte man die Musiker in vier Klassen mit verschieden hoher Besoldung, je nach den Fortschritten, die sie machten. Im Jahr 1860 reducirte man die Zahl der Musiker; nur drei der Musikkorps behielten die Anzahl von 60 Instrumenten; alle anderen Infanterie-Regimenter hatten vierzig, eine genügende Zahl; die Fanfaren der Kavallerie wurden von siebenunddreißig auf siebenundzwanzig Musiker reducirt. Später zog man aus militärischen Gründen, deren Wichtigkeit die Ereignisse von 1870 und 1871 bewiesen haben, die Musik der Kavallerie ein; selbst die Musik der Infanterie war gefährdet.

Im Jahre 1872 reorganisirte die republikanische Regierung die Musik, die durch den Krieg gelitten hatte. Die Infanterie, das Geniekorps und die Pontoniere hatten Musiker nach dem Muster von 1860; die Kavallerie blieb derselben beraubt, aber jeder Artillerieschule gab man Musik. Die republikanische Garde behielt ein Musikkorps von sechzig Instrumenten. Unglücklicherweise unterdrückte man die Vierklassen-Eintheilung der Musiker, ebenso wie den Unterricht, den man den Militärmusikern früher im Konservatorium gab. Das Militär-Gymnasium — dazu bestimmt, Musiker für das Heer auszubilden — war unter dem Kaiserreich aufgehoben worden, weil es seiner Bestimmung schlecht entsprach; es ward durch militärische Klassen am Konservatorium ersetzt. Diese Klassen wurden nach 1870 nicht wieder eingerichtet. Da die Dauer des militärischen Dienstes zu gleicher Zeit verkürzt wurde, fehlt es den Musikern an der früheren Aufmunterung; die Mehrzahl ist genöthigt das Notenlesen zugleich mit der Behandlung eines Instrumentes zu erlernen; fangen sie an geschickt zu werden, so verlassen sie die Armee. Die Prüfungen, welche alljährlich im Konservatorium für das Amt eines ersten oder zweiten Militär-Musikmeisters stattfinden, sind im allgemeinen nicht sehr glänzend. Das Repertoire dieser Musiker läßt ebenfalls viel zu wünschen übrig und ihre Kompositionen haben selten Werth; Arrangements von Opern- und sogar Operettenarien sind vorherrschend, so wenig sie auch oft am Platze sind.

Die Militärmusik ist einestheils von Wichtigkeit für das Heer,

anderntheils sind die Musiker während ihrer militärischen Dienstzeit und nach derselben von Nutzen für die Civil-Orchester; aber man sieht, daß die Lage nach beiden Seiten hin keine sehr günstige ist.

VII.

Schluß.

Der Herzog von Albany protestirt in der Rede, der ich am Anfang meines ersten Kapitels eine Stelle entnahm, gegen die ziemlich verbreitete Meinung, daß die Engländer keine musikalische Nation seien. Er beweist durch die Geschichte, daß sie es ehedem wohl waren, und daß sie auch heute noch, wenn sie wollen, mit den sie falsch beurtheilenden Nationen Schritt zu halten vermögen. Der Herzog von Albany gesteht indessen zu, daß eine der Ursachen des Mißkredits der Engländer vom musikalischen Gesichtspunkt aus die sei, daß man sich bei ihnen zu sehr zu dem Glauben hinneige: ein Dichter, ein Staatsmann, ein Theologe oder ein großer Arzt solle von der Musik nicht nur nichts verstehen, sondern er solle sie auch zurückweisen als der Aufmerksamkeit eines ernstern Mannes unwürdig, als jeder Bedeutung bar, als eine rein amüsante, höchstens dem Tanze gleichzustellende, Kuriosität, die man Damen und frivolen Leuten überlassen müsse.

Bei uns begegnet man nicht allzufelten ähnlichen Ansichten, während es weder den Italienern noch den Deutschen einfällt, der Musik Übles nachzureden; denn mit Recht erachten sie dieselbe als etwas worauf sie stolz sein dürfen. Ich will nicht von irgend einem Dichter oder Literaten sprechen, der die Musik „das theuerste aller Geräusche“ nennt oder den Franzosen ein tiefes musikalisches Gefühl abspricht. Auch einen gewissen Akademiker will ich nicht her-zählen, der einen Band „Gegen die Musik“ schrieb, noch einen Minister Louis Philippe's, der dem um eine Unterstützung für die Bibliothek des Conservatoriums bittenden Bottée de Toulmon antwortete: „Mein Herr, ich kenne nur zwei Arten der Künste: nützliche Künste und unnütze Künste; die Musik rechne ich zu den unnützen.“ Aber wir haben gesehen, welche Schwierigkeiten die Musik hatte, um Aufnahme in dem Gesetz über den Elementarunterricht zu finden, wie sie daselbst nur dem Namen nach figurirte, wie

sie daraus verschwand, wie sie schließlich, aber erst in der jüngsten Zeit, wieder einen Platz in demselben einnahm, und mit welcher Sparsamkeit man den Elementarlehrern die musikalische Bildung zuzumessen will. Eine halbe Stunde Gesang Donnerstags und Sonntags; eben so viel für das Klavier oder das Harmonium — das ist Alles! Die Übungszeit soll von der Erholungszeit weggenommen werden; und da die Anzahl der zu Gebote stehenden Instrumente nothwendigerweise eine ziemlich beschränkte sein wird, kann man sich vorstellen, wie die Zöglinge sich werden üben können. Man will nur Lehrer für Gesangsübungen und Solfeggien, und sehr mittelmäßige Begleiter bilden. Es ist wahr, man läßt uns hoffen, daß, wenn erst der musikalische Unterricht ein allgemein verbreiteter sein wird — das heißt in ziemlich langer Zeit — auch für die Zöglinge der Normalschulen mehr gethan werden wird. Warum nicht sogleich damit anfangen? Ich erzählte bereits, was sich früher im Elsaß vollzog und was sich heutigentags in Deutschland vollzieht. Wenn drei Jahre nicht ausreichen, um einen guten Lehrer zu bilden, so nehme man vier; in Deutschland nimmt man deren fünf!

Die von der Regierung im Jahre 1882 ernannte Kommission protestirte gegen die unwürdige Bezeichnung „gesellige Kunst“, »art d'agrément«, mit welcher man die Musik geschändet habe; sie wollte unter anderm „die Musik allen hervorragenden Ereignissen des nationalen und lokalen Lebens der Vergangenheit oder der Gegenwart im weitesten Umfang — so zu sagen — beigesellen, mit ihnen verknüpfen, um solchergestalt ihre Rolle und ihren Charakter des öffentlichen Nutzens gut zum Verständniß zu bringen.“ Hat sie wohl ernstlich daran gedacht?

Herr Dupaigne, Inspektor des Elementarunterrichts im Seine-Departement, sagte in seinem Bericht: „Die Künstler sind nicht Lehrer genug, die Lehrer sind nicht Künstler genug. Der Unterricht ist überall da von Erfolg begleitet, wo sich ein wirklich musikalischer Lehrer befindet oder ein Künstler mit weiten und großen Ideen, der mit den Eigenschaften eines Professors eine ernste, klassische Bildung verbindet und die schwierige Kunst versteht, sich hörbar und verständlich zu machen, ebenso wie Respekt und Gehorsam zu erlangen.“

Herr Dupaigne entwirft ein ziemlich wahres Bild von dem Beruf, in welchem die Musik in Frankreich unter dem Namen »art d'agrément« steht: „In den meisten Lyceen für junge Leute, sowie

in den Pensionen für junge Mädchen beschränkt sich der Musikunterricht, der fast immer Einzelunterricht ist, auf die banale und ungeschickte Nachahmung der Virtuosität der Künstler von Profession, auf ein leichtes Salon-Amusement In der Erziehung nach der Mode giebt es keine andere Gesangsmusik als die der Opern. Es ist wahr, in unserm Zeitalter läßt sich noch von vielen anderen Gesichtspunkten aus diese schädliche Überwucherung der Opernmusik bemerken. Schon seit langer Zeit hat sich die Meinung festgesetzt, daß es außer der dramatischen Musik keine schöne Musik gebe. Dieser exklusiven Ansicht kann man bis hinauf in die officiellen Regionen des Budget und des „Instituts“ begegnen. Die einzige bis zum Jahre 1877 der Tonkunst bewilligte Subvention war die Subvention der großen Theater“, wobei ich noch hinzufüge: und des Konservatoriums, das beauftragt war, Künstler für die Theater zu bilden. „Um statutengemäß“, sagt Dupaigne weiter, „zum Mitglied der Académie des beaux-arts erwählt zu werden, muß man Opern komponirt haben.“

Die Theatermusik hat selbst die Militärmusiken überschwemmt. Man nehme nur vom Repertoire dieser Musiken die Arrangements der Opernmelodien und die Tanzstücke hinweg: dann wird man sehen, ob viele Stücke übrig bleiben, die wirklich einen militärischen Charakter tragen. Bei der großen Mehrheit der Journale sind die Berichte über die Theaterstücke ebenfalls das Wesentliche; man hält sich viel weniger an die Konzerte und gar nicht an die musikalische Literatur. Die Berichte sind meistens chronikenartig aufgefäßt und verfolgen den einzigen Zweck, die Leser so schnell als möglich über die Unterhaltung zu unterrichten, welche ihnen die Opern und Operetten bieten können, deren Wichtigkeit sich in dem Verhältnis steigert, als sie selten gegeben werden. Die Journale, die sich an die unteren Volksklassen wenden, sind gerade diejenigen, welche aus der Musik am wenigsten machen. Diese Thatsache ist ziemlich charakteristisch.

Oftmals behandelt man die vokalen oder instrumentalen Volksvereine mit einer gewissen Verachtung. Das kommt von dem System der Konkurrenz, von den Gewohnheiten, welche dieses System bei den Konkurrenten erzeugt, sodann von der Schwäche der meisten Vereine. Diese Schwäche fällt unter andern den Direktoren zur Last, deren Bildung als Musiker unzureichend ist, und die theilweise aus der Armee

hervorgehen. Hier wäre die Aufgabe des Lehrers vollkommen vorgezeichnet, mit der Bedingung, daß die Vereine eine ernstere Richtung einschlagen, und daß die Konturse mit Medaillen vollständig aufhören.

Ich wende mich nochmals zu dem Bericht der Kommission von 1882. Da heißt es: „Um die Musik auszuüben, bedarf es einer wesentlichen Bedingung, d. i. Musiker zu sein. Wenn die benachbarten Nationen, hauptsächlich die protestantischen Nationen, alle dieser großen Kunst innewohnenden Theile entwickeln konnten, so kommt es daher, daß das gemeinschaftliche Singen der Psalmen, das Ritual des Kultus, bei ihnen — so zu sagen — ein musikalischer, chorischer Brauch war, der bei uns nicht existirt, und durch nichts ersetzt werden könnte. Diese Lücke ist um so bedauerlicher, da die Musik ihrem Wesen nach die wirklich volksthümliche Kunst in der edelsten Bedeutung dieses Wortes ist.“ Alle Welt stimmt im Grund dieser Ansicht bei, aber man will nicht, daß die Elementarlehrer gute Musiker und Organisten seien.

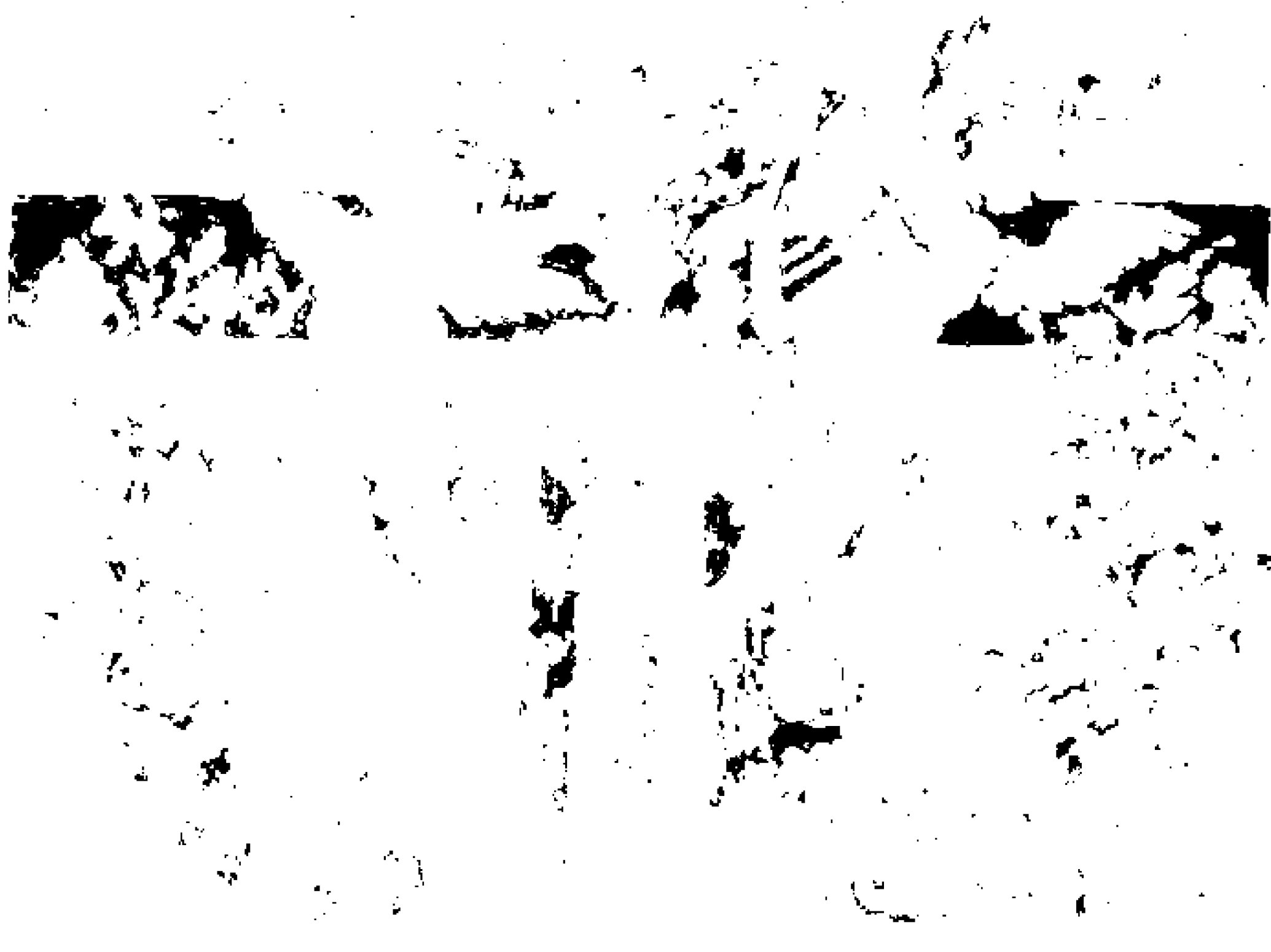
Wenn erst Jedermann von Kindheit an Singen und Notenlesen gelernt haben wird, dann werden hieraus sowohl für die allgemeine Erziehung, als auch für die Bildung von Chören und Orchestern jeder Bestimmung, von populären oder philharmonischen Vereinen, von Konzerten, Musikfesten, Theatern, Militärmusiken, beträchtliche und leicht nachzuweisende Vortheile erwachsen. Bis dahin wird der musikalische Unterricht hauptsächlich in den Konservatorien und den städtischen Schulen erteilt, die fast alle einer Verbesserung bedürfen. Die Summe von 222,600 Fr., über die das Ministerium seit 1884 jährlich verfügt, wird zweifelsohne eine gute Verwendung finden, aber sie wird nicht genügen, denn sie soll auf vierundvierzig Institute (neun Filialen des Konservatoriums zu Paris, neunundzwanzig städtische Schulen und sechs Dom-Knabenchöre [Maitrisen]) vertheilt werden, was im Durchschnitt 5000 Fr. für jede Schule ausmacht. Es ist überflüssig zu erwähnen, daß später alle diese Anstalten aus dem obligatorischen Musikunterricht, der in den Elementarschulen gegeben wird, Nutzen ziehen werden.

Die Theater werden das Vergnügen einer kleinen Anzahl bleiben, die in ihnen kaum etwas anderes sieht als ein Amusement, ein Konzert mit Dekorationen und Kostümen oder ein heiteres und anziehendes Stück mit angenehmen Musikweisen. Auf die unangenehme Situation, in welcher sich die Komponisten gegenüber diesen Theatern be-

finden, habe ich nicht zurückzukommen und über die Ballette brauche ich — Gott sei Dank! — nicht zu sprechen.

Die Bildung einer Schule französischer Symphoniker, die man den Pasdeloup-Konzerten verdankt, ist, obgleich die Komponisten nur zu oft den leichtesten Pfad, den der Programm-Musik nach dem Vorgange von Berlioz wählen, gewiß ein Fortschritt. Es ist sogar dahin gekommen, daß Meister, wie Gouny und Lalo, Gefahr laufen als Zurückgebliebene betrachtet zu werden, weil sie den strengen und klassischen Grundsätzen der rein symphonischen Musik treu geblieben sind. Aber alles das kann sich durch die Ausbreitung des musikalischen Unterrichts bemerklich ändern.

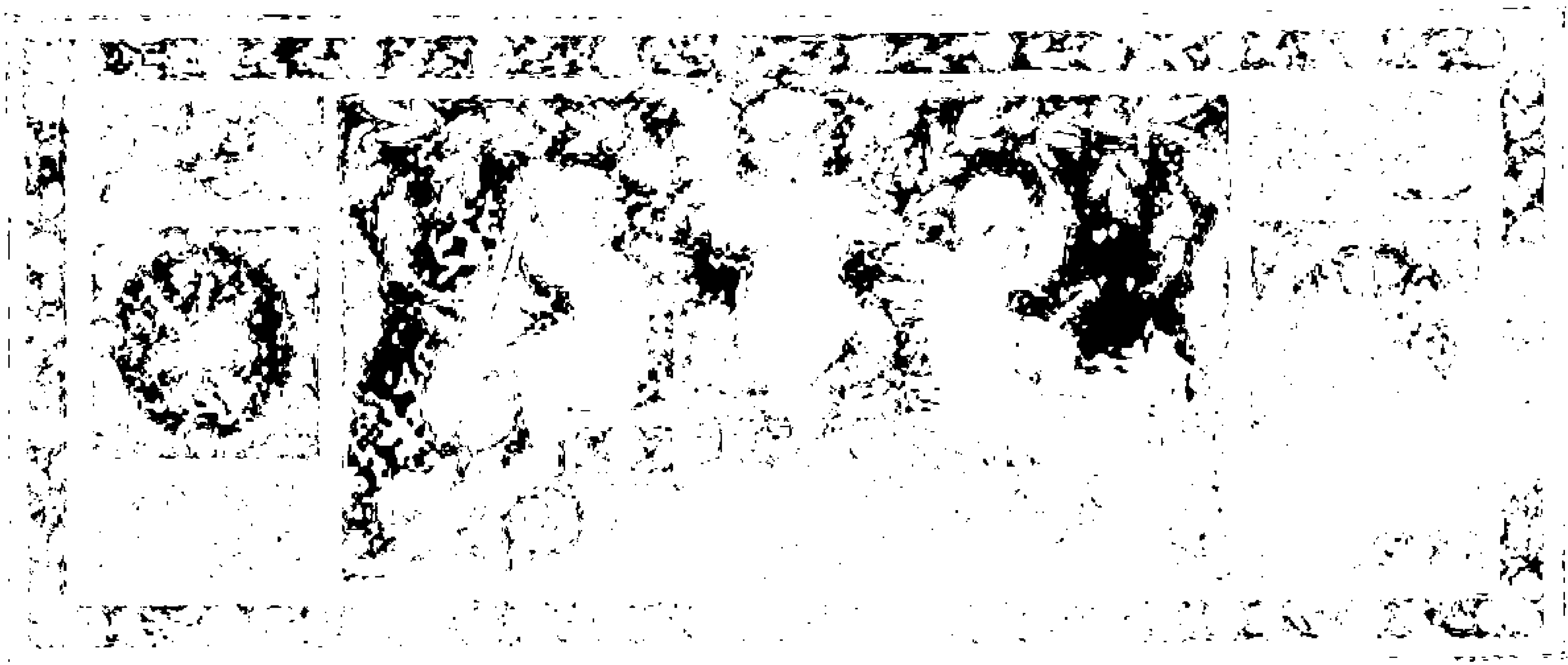
Es erübrigt uns nur noch die Hoffnung auszusprechen, daß die Regierung auf dem Wege fortfahren möge, den sie, wenn auch schüchtern, betreten hat, sowie den Wunsch, daß ihr hiebei die kräftige Unterstützung des hohen Rathes des Elementarunterrichts zu Theil werde, indem er alte Vorurtheile gegen die musikalische Kunst aufgibt.



Johannes Brahms.
II.
Von
Dr. Hermann Deiters.

The title page features a central vertical axis with ornate flourishes. At the top is a decorative finial. Below it, a horizontal bar contains the name 'Johannes Brahms.' in a large, blackletter-style font. Underneath this bar is the Roman numeral 'II.'. A smaller horizontal bar with decorative ends contains the word 'Von'. Below that, another horizontal bar with decorative ends contains the name 'Dr. Hermann Deiters.' in a smaller blackletter font. The entire design is symmetrical and highly decorative.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.



63.

Johannes Brahms.

II.

Von

Dr. Hermann Deiters.

Der Verfasser dieser Zeilen hat es im Jahre 1880 versucht, in der Sammlung dieser Vorträge eine kurze Darstellung von Johannes Brahms' Lebensgang und Schaffen zu geben. Da der Meister schon in zweifelhaft auf der Höhe seiner Entwicklung stand, da neben zahlreichen Arbeiten für Kammermusik und Sologebang die musterghiltigen groBen Vokalwerke: das Requiem, das Triumphlied, Rinaldo, und auBerdem die beiden ersten Symphonien bereits vorlagen, so durfte es wohl unternommen werden, die Erkenntnis seiner Eigenart auch damals schon anzubahnen. Nun ist er dahin: uns bleibt der Trost, seine schöpferische Thätigkeit nunmehr als Ganzes zu überschauen und uns des Schönen zu erfreuen, das er zu dauernder Erinnerung uns hinterlassen. Der Verfasser ist daher gern der Aufforderung gefolgt, seinem früheren Vortrage eine Ergänzung folgen zu lassen und von dem bereits eingenommenen Standpunkte aus auf die seit jener Zeit hervorgetretenen Werke einen Blick zu werfen. Wohl weiß er, daß es verfrüht sein würde, ein Urtheil über Brahms' Schaffen schon jetzt festzustellen und ihm,

wie man es ausdrückt, seine Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen zu wollen. Das Folgende will im wesentlichen ein Tribut der Verehrung für den hingegangenen großen Meister sein, und dazu wird, wer sein Schaffen von den Anfängen mit Liebe verfolgt hat, das Recht wohl in Anspruch nehmen dürfen.

Über Johannes Brahms' Lebensgang ist seit unserer früheren Darstellung nicht viel mehr zu berichten, da derselbe ziemlich gleichmäßig verlief und eingreifende Veränderungen nicht mehr aufwies. Wie bekannt, lebte er schon seit Ende der 60er Jahre dauernd in Wien. Die alte Kaiserstadt, für den Musiker geweiht durch die Erinnerung an die großen Meister der Vergangenheit, mit ihrer schönen Umgebung, ihren geistigen und künstlerischen Anregungen, ihrer gemüthvollen, beweglichen, warm empfindenden und für Musik empfänglichen Bevölkerung hatte es ihm bleibend angethan; hier fand er nicht nur heiteren Verkehr, sondern auch Verständnis und Ermunterung in seinem weiteren Schaffen. Eine so zu sagen amtliche Thätigkeit übte er, seit er 1875 die Leitung der Gesellschaftskonzerte niedergelegt hatte, nicht mehr aus, blieb aber thätiges Ehren- und Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und Ehrenpräsident des Wiener Tonkünstlervereins. Auch betheiligte er sich am musikalischen Leben vielfach aktiv als Klavierspieler, vorzugsweise allerdings durch Vortrag seiner eigenen Kompositionen (zum letzten Male am 11. Januar 1895, als er mit Mühlfeld die Sonate in F-moll für Klavier und Klarinette spielte); zeitweilig auch als Dirigent (am 18. März 1895 dirigierte er zum letzten Male, und zwar die akademische Festouvertüre); kurze Zeit ließ er sich auch herbei, Unterweisung auf dem Klavier zu geben. So übte er nach verschiedenen Seiten bestimmenden und wohlthätigen Einfluß, auch durch Anregung begabter Kunstgenossen, während es ihm auch nicht erspart war, Unbegabte von den Grenzen ihres Könnens zu überzeugen. Bewunderung und Hochachtung von allen Seiten wurde ihm in reichem Maße zu Theil; viele Künstler, zu denen ihn seine Stellung in Beziehung brachte, verpflichtete er sich zu dauerndem Danke. Ein zahlreicher Kreis von Freunden sammelte sich um ihn, in welchem nicht nur der große Künstler, sondern auch der edle, theilnehmende, hochgebildete Mensch verehrt wurde. Da waren vor allen mehrere seiner Kunstgenossen, mit denen ihn Verständnis und Sympathie verband: Johann Strauß, Goldmark, Anton

Dvorak, dessen schöpferisches Talent er aufs Höchste bewunderte, und noch manche andere; wo er echte innere Kraft, wahrhaftes tüchtiges Streben gewahrte, da wandte er auch sein Herz hin, und von einem Vergleichen mit der eigenen Höhe war keine Rede. Neben ihnen der treffliche Beurtheiler und Ästhetiker Dr. Eduard Hanslick; der Mediziner Professor Billroth, dessen Briefe an ihn uns einen tiefen Blick thun lassen in die schönen echt menschlichen Beziehungen zwischen diesen auf verschiedenen Gebieten gleich großen Persönlichkeiten; der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde Dr. Eusebius Mandyczewski, dem er bei seinen künstlerischen Bestrebungen besonderes Vertrauen schenkte; der Schriftsteller Max Kalbeck, die Familien Conrat, Faber, Fellingner, Miller von Michholz, v. Wittgenstein und noch so manche andere. Auch mit auswärtigen, zum Theil von Jugend auf ihm nahestehenden Freunden blieben die alten herzlichen Beziehungen; vor allem mit Meister Joachim, unter dessen Führung so manches der späteren Werke zuerst an die Öffentlichkeit trat, mit Clara Schumann, der edlen Freundin und Schützerin seiner Jugend, mit Stockhausen, in späteren Jahren mit Hans von Bülow, vor allem auch mit seinem langjährigen Verleger Fr. Simrock in Berlin. Außerhalb der musikalischen Kreise zählten auch Gottfried Keller, Carl Menzel, Max Klinger, J. B. Widmann in Bern zu seinen Freunden, und noch manche namhafte Männer der Kunst und Wissenschaft waren ihm nahe verbunden. In Wien war er auch über den Kreis seiner Bekannten hinaus, schon durch sein charakteristisches Äußere eine allgemein bekannte, mit scheuer Verehrung angesehene Persönlichkeit; man denkt unwillkürlich an Beethoven zu Anfang des Jahrhunderts.

Wenn ihn der Winter durch Betheiligung am künstlerischen und geselligen Leben in Anspruch nahm, so zog es ihn in der guten Jahreszeit mit um so größerer Stärke in die Ferne. Als leidenschaftlicher Naturfreund durchwanderte er die österreichischen und steirischen Alpen und nahm im Sommer an einem näher oder ferner gelegenen schönen Orte längeren Aufenthalt, um die schöne Natur und ungezwungenen Verkehr zu genießen und in Ruhe seine Arbeiten zu fördern. So war er schon Ende der 70er Jahre mehrmals in Börttschach, 1881 in Preßbaum bei Wien, 1883 in Wiesbaden, 1885 und 1886 in Mürzzuschlag, 1886 bis 1888 am Thuner See, und seit 1889 regelmäßig in Ischl, wo er schon 1880 und 1882

gewesen; hier fühlte er sich am behaglichsten, es sammelte sich immer wieder ein Kreis warmer Verehrer um ihn, und mehrere Hauptwerke der letzten Zeit wurden hier vollendet.

Seine Reisen führten ihn im letzten Drittel seines Lebens wiederholt nach Italien. Nicht die Musik war es, die ihn dorthin zog; mit der älteren italienischen Kirchenmusik war er durch seine Studien genau vertraut, und die alltägliche Musikübung würde ihm nichts Neues geboten haben. Aber das Land, das Volk, die Werke der bildenden Kunst fesselten ihn mächtig; der genial schaffende und im einzelnen treu arbeitende Künstler wußte die verwandten Züge herauszufinden und dabei der ergreifenden Wirkung des Schönen auf sein Gemüth sich voll hinzugeben.*) Zuerst war er im Frühjahr 1878 mit Billroth in Italien und Sicilien und wiederholte mit ihm die Reise 1881; wieder führte ihn der September 1882 nach Oberitalien, und 1887 bereiste er das Land mit Simrock und Theodor Kirchner. Im Jahre 1888 unternahm er die Reise zum ersten Male mit seinem Freunde Widmann und wiederholte sie mit ihm 1890 und 1893; diese letztere Reise, welche ihn wiederum nach Sicilien führte, war in der That die letzte.

Vielfach riefen ihn auch Aufführung neuer Werke und Theilnahme an musikalischen Veranstaltungen nach außen. Anfang 1881 führte er in Breslau seine beiden Ouverturen auf, und leitete Ende des Jahres in Zürich die Nanie, wobei er zugleich sein B-dur-Konzert spielte; 1882 brachte er in Basel den Gesang der Parzen zur Darstellung, war 1883 beim Musikfest in Köln, unternahm 1884 eine größere Reise nach Berlin, Leipzig, an den Rhein (wo er in Düsseldorf die F-dur-Symphonie leitete), nach Holland, Frankfurt a. M. u. s. w.; 1885 war er in Trefeld, einer ihm besonders anhänglichen Musikstadt, und leitete gegen Ende dieses Jahres in Meiningen zum ersten Male die E-moll-Symphonie; 1886 war er wieder in Breslau, 1887 in Baden-Baden, wiederholt in Budapest, und so waren außer den genannten Städten noch andere, wo ihn alte und neue Freunde gern erwarteten und begrüßten.

*) Über „Brahms in Italien“ sei auf die interessanten Mittheilungen seines Freundes Widmann im Julihefte der Deutschen Rundschau von 1897 hingewiesen. Im Oktoberhefte setzt derselbe seine schönen und pietätvollen Erinnerungen an Brahms fort.

Die Anerkennung, deren sich Brahms schon lange vor seinem Hinscheiden, nachdem die früheren Kämpfe und Anfeindungen längst verstummt waren, in allen Kreisen und über sein Vaterland hinaus erfreute, hat auch in mehreren äußeren Ehrenbezeugungen ihren Ausdruck gefunden, die wir hier der Vollständigkeit wegen erwähnen. Nachdem ihn bereits die Universitäten zu Cambridge und Breslau die Doktorwürde verliehen hatten, ernannte ihn 1889 der Magistrat seiner Vaterstadt Hamburg zum Ehrenbürger. Er war ordentliches Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und besaß den preussischen Orden pour le mérite, erhielt 1889 den österreichischen Leopoldorden und 1896 das neu gestiftete Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft. Die Gesellschaft der Musikfreunde ließ 1893 aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstags eine goldene Medaille zu seiner Ehre prägen, was ihn tief bewegte. Dem Gefühle einer gewissen Genugthuung, daß ihm, dem Musiker, diese Ehren zu Theil wurden, war er nicht fremd; doch würde es seiner Natur widerstrebt haben, je vor Freunden und Kunstgenossen mit denselben zu prunken.

So sind also in dem gleichmäßigen Verlaufe seines weiteren Lebens die neuen Werke die eigentlichen Marksteine. Wir zählen sie hier nach ihrer historischen Reihenfolge, soweit dieselbe festgestellt werden kann, auf, um weiterhin noch einige Betrachtungen an dieselben zu knüpfen. Abgesehen von anderweitigen Feststellungen kommt uns hier zu Hilfe, daß die Simrock'sche Verlags-handlung schon seit längeren Jahren die sehr löbliche Sitte angenommen hat, die Jahreszahl des Erscheinens auf dem Titel zu vermerken, so daß in der Regel ein zutreffender Rückschluß auf die Zeit der Entstehung gestattet ist; denn wenn auch Brahms vielfach die Gewohnheit hatte, fertige Werke noch eine Zeitlang, etwa einen Winter hindurch, bei sich zu behalten und sie aus dem Manuskript zum ersten Male vorzuführen, so verfloß doch nach zuverlässiger Mittheilung in den letzten Zeiten höchstens ein halbes Jahr von der Vollendung bis zur Veröffentlichung*).

In unserer früheren Aufzählung hatten wir mit den beiden Rhapsodien Op. 79 geschlossen. Im Jahre 1880 wurden die beiden

*) Der Verfasser fühlt sich verpflichtet, an dieser Stelle dem Herrn Dr. Mandyczewski in Wien für viele freundliche Mittheilungen und Hinweisungen seinen aufrichtigsten Dank zu sagen.

Duverturen, die akademische Festouvertüre (Op. 80) und die tragische Duvertüre (Op. 81) fertig und kamen Anfang Januar 1881 in Breslau zur ersten Aufführung; die erstere war ein Dank an die Universität für die verliehene Doktorwürde. Im Sommer 1881 komponirte er die Mänie (Op. 82) zur Erinnerung an den 1880 gestorbenen Maler Anselm Feuerbach und führte sie, einer Notiz der Züricher Zeitung zufolge, 1881 (am 6. Decbr.) in Zürich zuerst auf; in demselben Jahre entstand das B-dur-Koncert für Klavier (Op. 83), welches er gegen Ende dieses Jahres an verschiedenen Orten (anscheinend zuerst in Meiningen), am 26. Decbr. 1881 zum ersten Male in Wien spielte und 1882 herausgab; durch die Widmung an E. Marxsen trug er dem ehemaligen hochverdienten Lehrer einen schönen Dankestribut ab. 1882 erschienen weiter drei Sammlungen von Liedern mit Klavierbegleitung (Op. 84, 85, 86), darunter z. B. das vergebliche Ständchen und die Feldeinsamkeit; es wird nicht bei jedem einzelnen bestimmt zu sagen möglich sein, wann es entstanden ist, da Brahms hier wohl den Ertrag mehrerer Jahre vereinigt hat. In demselben Jahre wurden, muthmaßlich in Ischl, vollendet das Klaviertrio in C (Op. 87), im August als fertig erwähnt, das Quintett in F (Op. 88) und der Gesang der Parzen (Op. 89); letzterer fand einem Berichte zufolge seine erste Aufführung in Basel am 8. Decbr. 1882; die Werke erschienen sämmtlich 1883. Es folgt nun eine neue Erhebung; er wandte sich wieder dem symphonischen Fache zu. Die dritte Symphonie in F (Op. 90) wurde 1883 fertig und fand ihre erste Aufführung in Wien am 2. December 1883. Mit ihr wurden 1884 herausgegeben die beiden Gesänge für Alt (Op. 91), die Gesangquartette mit Klavierbegleitung (Op. 92), die Lieder für gemischten Chor (Op. 93) und die Lieder mit Begleitung (Op. 94 und Op. 95). Den Chorliedern ließ er als zweiten Theil der Opusnummer das Tafellied folgen, „den Freunden in Grefeld zum 28. Januar 1885“; er komponirte es zum fünfzigjährigen Stiftungsfest des Grefelder Singvereins; zu den beiden Concerten am 27. und 28. Januar war er selbst gekommen, und das Tafellied wurde nach dem Festmahl gesungen. In demselben Jahre, 1885, vollendete er, wahrscheinlich in Würzzuschlag, die vierte Symphonie in E-moll (Op. 98) und brachte sie am 25. October 1885 in Meiningen zur ersten Aufführung; am 17. Januar 1886 wurde

sie zum ersten Male in Wien gespielt; 1887 erschien sie. Doch wurden noch 1886 die beiden Liederfassungen, Op. 96 und 97, mit den Titelzeichnungen von Max Rlinger, herausgegeben. Der sehr angeregte Sommer 1886, den er in Hoffstetten bei Thun verlebte, gab dreien seiner schönsten Kammermusik-Kompositionen ihre Entstehung, der zweiten Sonate mit Violoncell (Op. 99), die er im November desselben Jahres zum ersten Male in Wien mit Hausmann spielte, der zweiten Sonate mit Violine (Op. 100), um dieselbe Zeit in Wien gespielt, und dem Klaviertrio in C-moll (Op. 101), das zuerst in Budapest aus dem Manuskript von Brahms und den Professoren Popper und Hubay öffentlich gespielt wurde; 1887 erschienen die drei Werke. Im Sommer dieses letzteren Jahres, den er wieder in Thun verbrachte, entstand das große Doppelkonzert für Violine und Violoncell (Op. 102); es wurde in dem gleichen Jahre zuerst in Baden-Baden vor einem geladenen Zuhörerkreise und hierauf im Kölner Gürzenichkonzert öffentlich gespielt und 1888 herausgegeben. Die Zigeunerlieder (Op. 103), für welche ihm sein Freund Hugo Conrat die Texte aus dem Ungarischen übersezte, werden im März 1888 als fertig erwähnt und erschienen in demselben Jahre. In diesem Jahr werden auch die 1889 erschienenen Gesänge für gemischten Chor a capella (Op. 104) gesetzt werden dürfen. Gleichzeitig ließ er wieder eine große Zahl von Liedern mit Klavierbegleitung (Op. 105, 106, 107) erscheinen, sowie die dritte Sonate mit Violine in D-moll (Op. 108), die er Hans von Bülow widmete. Als Dank für das ihm verliehene Ehrenbürgerrecht seiner Vaterstadt widmete er 1890 dem Bürgermeister Petersen in Hamburg die Fest- und Gedenkprüche für achtstimmigen Chor (Op. 109) und ließ denselben unmittelbar die drei Motetten (Op. 110) folgen, die er zum ersten Male im Februar 1890 von der Chorklasse des Kölner Konservatoriums hörte. 1890 entstand das zweite Streichquintett in G (Op. 111) und wurde in einem Konzertabende des Rosé'schen Quartetts am 11. November wahrscheinlich zuerst gespielt; 1891 erschien es. Es folgen wieder kleinere Vokalcompositionen, die Quartette (Op. 112) (in Fchl komponirt) und die Kanons für Frauenstimmen (Op. 113), die er bei Peters in Leipzig erscheinen ließ. Angeregt durch die Kunst des trefflichen Mühlfeld in Meiningen wendete er in den weiterhin komponirten Werken die

Klarinette mit Vorliebe als Kammermusikinstrument an und schrieb 1891 in Fschl das Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello in A-moll (Op. 114) und das Quintett für Streichinstrumente mit Klarinette in H-moll (Op. 115); letzteres wurde zuerst im November 1891 aus dem Manuscript vor dem Herzog von Meiningen, dann öffentlich in Berlin am 12. December 1891, beide Male von Mühlfeld und dem Joachim'schen Quartett, und hierauf in Wien am 5. Januar 1892 von Steiner und dem Rosé-Quartett gespielt; in letzterem Jahre wurde es veröffentlicht. Wie zur Erholung ließ er hierauf eine Reihe kleinerer Klavierstücke (Fantasien, Intermezzi u. s. w.) (Op. 116 — Op. 119) ausgehen, welche 1892 fertig waren und theils in diesem, theils im folgenden Jahre ans Licht traten. Dem Bestreben, der Klaviertechnik zu dienen, entsprangen um dieselbe Zeit die 51 Übungen für Pianoforte. Es trat nun eine längere Pause in seiner Produktion ein; er beschäftigte sich mit einer Sammlung deutscher Volkslieder, die er mit Klavierbegleitung versah und 1894 in sieben Hefen erscheinen ließ. In Fschl schrieb er dann 1894 die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette (Op. 120) und spielte sie zuerst am 8. und 11. Januar 1895 mit Mühlfeld in den Soireen von Rosé und Hellmesberger. Wieder nach einer längeren Unterbrechung schrieb er im Frühjahr 1896 die vier ernsten Gesänge (Op. 121) nach biblischen Texten; sie waren im April des Jahres fertig. Veranlaßt waren sie durch den Tod des Vaters von Max Klinger, welchem letzteren die Gesänge gewidmet sind. Bald nach ihrer Vollendung, noch bevor ihn die tödtliche Krankheit befiel, arbeitete er wie zu eigener häuslicher Erbauung eine Anzahl von Choralbearbeitungen für Orgel nach Bach'schem Muster aus. Von diesen haben sich 11 im Nachlasse fertig vorgefunden; jedenfalls wollte er die Sammlung noch fortsetzen. Sobald die Angelegenheit seines Nachlasses geregelt sein wird, dürfen wir der Herausgabe dieser Stücke durch Simrock entgegensehen.

Den aufgezählten Werken ist noch die neue Bearbeitung des Klaviertrios in H (Op. 8) beizuzählen, welche er zuerst in Budapest spielte und 1891 erscheinen ließ.

Überblickt man die Reihe der seit 1880 hervorgetretenen Werke, so kann nicht geleugnet werden, daß der Ertrag eines über 17 Jahre sich erstreckenden Schaffens im Vergleich mit manchen unserer Meister,

einen Mozart, Schubert, auch Schumann, äußerlich nicht groß genannt werden kann. Das lag wesentlich und zunächst an der sorgsam, gegen sich selbst überaus strengen Art seines Schaffens; er ließ die Frucht langsam reifen und konnte sich in der Treue der Ausarbeitung im Kleinen nie genug thun. Überhaupt aber würde man irren, wenn man sich bei Brahms die Zeit durch sein produktives Schaffen vollständig ausgefüllt vorstellen wollte. Seine ganze Natur war dahin gerichtet, sich zu innerer Harmonie durchzubilden, und nicht nur seine eigene Kunst theoretisch und historisch zu beherrschen, sondern auch auf anderen Gebieten geistigen Lebens sich gründlich zu unterrichten. Es ist geäußert worden, daß Brahms nicht nur ein großer Komponist, sondern auch einer der kenntnisreichsten Musikgelehrten gewesen sei. Das könnte man, auch wenn es nicht von den ihm persönlich nahe Stehenden bezeugt würde, schon aus dem genauen Studium der älteren Technik erkennen, welches seine Gesänge und Partituren aufweisen, sowie aus seiner thätigen Theilnahme an den großen Publikationen unserer Zeit, den Denkmälern der Tonkunst (Couperin), der Gesamtausgabe der Werke Mozart's, Schumann's und Schubert's, endlich auf seine genaue Kenntnis des Volkslieds. Aber nicht nur der Musik war dieses Streben zugewandt; auf den verschiedensten Gebieten des Wissens war er, der nicht akademisch Gebildete, sich heimisch zu machen mit dem größten Eifer bemüht, und zwar nicht etwa um damit zu prunken oder an leichter Unterhaltung theilnehmen zu können, sondern sich innerlich durchzubilden und den Lagen des Lebens gegenüber Verständnis zu gewinnen. Er nahm dies sehr ernst, war oberflächlichem und ungründlichem Gerede durchaus abgeneigt und konnte nach der ganzen Anlage seiner Natur nicht anders wie in die Tiefe dringen. So trieb er eifrig geschichtliche Lektüre; ein Freund, dem er 1890 einmal erklärte, nichts mehr komponiren zu wollen, fand ihn bei eifriger Lektüre von Sybel's Begründung des deutschen Reiches, und bei anderer Gelegenheit erklärte er, wohl ebenfalls scherzend, die Nothwendigkeit, sich durch Lesen weiter zu bilden, lasse ihm keine Zeit zum Komponiren. Durch geschichtliche Lektüre suchte er sich die politischen Verhältnisse der Gegenwart klar zu machen, über welche er sein sehr bestimmtes Urtheil hatte; seine Begeisterung für unsere nationalen Errungenschaften wirkte auch auf sein Schaffen zurück, wie das Triumphlied zeigt. Auch sprachliche Studien fesselten

ihn; Grimm's Wörterbuch, Grimm's Aufsätze waren für ihn eine Fundgrube reicher Belehrung. Die poetische Weltliteratur beherrschte er, und mancher, der ihn auf bemerkenswerthe neue Erscheinungen hinweisen wollte, hörte mit Erstaunen, daß er sie längst gelesen hatte. Sein tiefes Verständnis für echte Poesie könnte man, wenn man es sonst nicht wüßte, an der sicheren, feinsinnigen Wahl seiner Texte erkennen, worin er so weit von der gewöhnlichen Art alltäglicher Liederkomponisten absteht; und so fanden auch Malerei und Bildkunst in ihm nicht nur den warm empfindenden, sondern auch in der Technik urtheilsberechtigten Bewunderer. Ein scharfer Verstand leitete ihn beim Erkennen, ein untrügliches Gedächtnis hielt das Erworbene fest.

Alle diese Bestrebungen wurzeln in der ganzen persönlichen Eigenart des Künstlers, und wer den Musiker in ihm verstehen will, muß auch (wie überall) den Menschen kennen. Eine feste, starke, männliche, in sich geschlossene, von anderen unabhängige Natur, immer dem Höchsten zustrebend, unbedingt wahr und von unbeugsamem künstlerischem Gewissen, streng bis zur Herbigkeit in seinen Forderungen; so kannten ihn die, welche fortgesetzt mit ihm verkehrten. Er bedurfte des Beifalls nicht und suchte ihn nicht; auch der Tadel konnte ihn nicht beirren, noch von dem als richtig erkannten Wege abdrängen; nicht das Lob der Menge, sondern das in ihm lebende Kunstideal bestimmte sein Schaffen. Die Strenge seiner Natur konnte der Halbheit und Oberflächlichkeit gegenüber auch wohl verletzende Formen annehmen; bekannt sind die vielfachen Erzählungen über die satirische Schärfe und den beißenden Witz, den er der Zudringlichkeit selbstbewußter jüngerer Musiker gegenüber häufig zur Anwendung brachte. Wer so streng gegen sich selbst war, hatte wohl das Recht es auch gegen andere zu sein. Dabei aber darf zweierlei nicht vergessen werden. So schroff ablehnend er gegen anmaßliches Wesen ohne soliden Untergrund sein konnte, so warm anerkennend zeigte er sich wieder, wo ihm wirkliches Können und ehrliche, gründliche Arbeit entgegentrat; auch das haben viele der mit ihm lebenden Künstler erfahren. Und ferner: zu dem kräftigen, seines Könnens stolz bewußten Manne hatten ihn Leben und Arbeit erzogen, ohne doch die tiefsten und ihm angeborenen Gemüthsregungen unterdrücken zu können. Im Grunde war er eine kindliche, warmherzige Natur. Die rührende

Pietät für seine Eltern ist bekannt*), und oft gerühmt auch das tiefe Gefühl für Freundschaft und die unwandelbare Treue gegen die, welche er als Freunde erprobt. Im Verkehre mit Freunden konnte er sich natürlich und zwanglos geben und auch seiner Neigung zu Scherz und Munterkeit ihren Lauf lassen; ergab er sich einmal auch hier der ihm eigenen Ungebundenheit und scheute auch wohl verletzende Scherze nicht, so war er der erste, der Mißverständnisse auszugleichen stets bereit war. Der inneren Wahrhaftigkeit und Einfachheit seines Empfindens entsprang ferner seine Liebe zu unverdorbenem Volkswesen und besonders seine Liebe zu Kindern, von welcher viele hübsche Züge erzählt werden, wie ferner auch die Begeisterung für die Natur. Alle diese Züge, dazu die stille Neigung zum Wohlthun, die Tiefe des Schmerzes, wenn ihm Angehörige und Freunde entrisen wurden, ergänzen sich zu dem Bilde des edlen, wahren, großen Menschen.

Den erwarten wir denn auch in seiner Musik wiederzufinden. Wir beabsichtigen nicht zu wiederholen, was wir früher über Brahms Eigenart zu äußern unternahmen; es kann uns nur auf eine davon ausgehende Betrachtung seiner späteren Werke ankommen. Den Künstler von reicher und originaler Erfindungskraft, von unbedingter Herrschaft über die Kunstmittel und Kunstformen, von wahrer tiefer Empfindung und bewußter Gestaltungskraft, wobei das Gefühl für Schönheit und der unerbittliche Kunstverstand in gleicher Weise wirksam sind, den haben wir in den Werken der späteren Epoche immer wieder in neuem Glanze vor uns. Eine Änderung der Weiterentwicklung seines Stils haben wir im ganzen nicht mehr zu verzeichnen; daß die Reife des Meisters sich immer heller offenbart, wird man von selbst erwarten. Die neueren Werke haben uns immer wieder von neuem überzeugt, daß er nach allen Seiten künstlerischer Bethätigung hin sich den klassischen Meistern der Kunst würdig angereicht hat. Früh hat er deren Erbe in sich aufgenommen, war mit Bach und Händel, mit Mozart und Beethoven, mit Schubert und Schumann aufs Genaueste vertraut; die Einwirkung aller dieser von ihm stets bewunderten Meister hat

*) In den Jahren 1867 und 1868 bereiste er mit dem alten Vater Steiermark, Salzburg, den Rhein und die Schweiz. 1872, 11./II. „starb mein guter Vater“, wie in seinem Tagebuche steht. Daß der Gedanke an die Mutter bei dem deutschen Requiem ihm vorschwebte, wissen wir aus seiner eigenen Äußerung.

er in sich aufgenommen, so daß sie gleichsam ein Theil von ihm selbst wurden, ohne seine selbständige Individualität zu überwuchern. Wenn sein Freund Billroth von ihm sagt: „er wird immer Beethoven'scher“, so bezeichnet er damit allerdings den Meister, welchem auch wir ihn am nächsten verwandt halten; aber nähere Betrachtung wird auch zwischen diesen beiden die unterscheidenden Züge in Melodie, Rhythmik und Aufbau der Sätze unschwer herausfinden. *)

So verwendet denn der in den Bahnen der klassischen Meister Fortwandelnde die von denselben festgestellten Formen, sowohl die polyphonen Bach's und seiner Vorgänger und Zeitgenossen, wie die für die weiter ausgeführte Darstellung der Entwicklung von Seelenstimmungen durch das Wiener Dreigestirn festgestellten der Sonate und Symphonie mit souveräner Sicherheit. Er hat gezeigt, daß diese Formen, wie sie ja aus der Natur und Aufgabe der Tonkunst organisch erwachsen sind, noch lange nicht ausgeschöpft sind; er bedurfte nicht neuer Formen und Mittel, um auszusprechen was ihn bewegte, und fand keine künstlerische Nothigung, dieselben umzugestalten oder zu zerbrechen; aber sowohl in der Feststellung der Elemente, wie in dem organischen Aufbau der Sätze, zeigt er sich immer wieder neu und schöpferisch. Daß seine melodische Erfindung, wenn er sie auch an dem Borne des Volkslieds und der Schubert'schen Melodik nährte, eine reiche und eigenartige war, wird wohl heutzutage niemand mehr bestreiten; daß die klare Gestaltung der Melodie ihm eine ernste Sache war, wissen wir von ihm selbst und ergiebt jede nähere Betrachtung, namentlich der Gesangstücke. Insbesondere halten sich die Melodieschritte, wo nicht besondere Wirkung beabsichtigt ist, fest in der Tonart; von Interesse ist hierbei die Beobachtung der in der Molltonart gesetzten Melodien. In den Instrumentalstücken sind die Motive und Melodien häufig knapper und gedrungener, als wir es gewohnt sind; das behagliche Auseinanderlegen und Einprägen, wie wir es bei Mozart und Beethoven und deren ersten Nachfolgern kennen, verschmäh't er häufig und ist schon fertig, wo der Hörer sich noch etwas im Aufnehmen ergehen möchte; auch wiederholt er die Melodie nicht immer gleich, sondern variirt sie oder versteckt sie unter Gängen und

*) Über den Charakter von Brahms Schaffen hat wohl Ph. Spitta (Zur Musik S. 357 fg.) bisher das Beste gesagt.

Figuren, und da er dabei mit der Modulation oft frei verfährt und rasch wechselt, ist es nicht immer leicht, seiner Absicht zu folgen. Noch eine besondere Eigenschaft seiner Melodie, die ebenso den erfindungsreichen Künstler wie den Menschen betrifft, ist, kurz gesagt, ihre Wahrheit. Wie oft legen wir heutzutage Lieder oder Musikstücke anderer gleichgültig aus der Hand, nicht etwa weil sie häßlich klingen, sondern weil sie nur in oberflächlicher Nachahmung verbleiben oder nur auf augenblicklichen äußeren Effekt abzielen, überhaupt nur Scheingefühle zeigen — denn leider hat sich auch in der Musik schon eine Sprache entwickelt, „die für uns dichtet und denkt“, und konventionelle Lügen giebt es hier wie im Leben. Daß die Melodie bei Brahms unmittelbar aus dem Innern quillt, immer sein wahres Antlitz zeigt und nie nach falschem Pathos ringt, vielmehr überall, auch wo sie uns nicht gleich anmuthen sollte, den Charakter des Unerborgten und Achten trägt, wird wohl keinem verborgen geblieben sein.

Die Sicherheit des architektonischen Aufbaues nachzuweisen, müßte man ein ganzes Stück analysiren, wie dies mehrfach versucht worden ist; hier wissen wir ihn nur mit Beethoven zu vergleichen, während er z. B. Schumann an Sicherheit und Folgerichtigkeit weit übertrifft. Die Entwicklung gegensätzlicher Elemente, Steigerung und Nachlassen, besonders die thematische Arbeit, durch welche so oft die ganze Gestaltung und die Einheit bedingt erscheint, läßt ihn durchaus dem großen Meister der Instrumentalmusik ebenbürtig erscheinen. Da begegnen nicht Füllstücke, nicht traditionelle Formeln und Phrasen; alles ist selbständig bedeutsam, nie läßt er sich gehen, sondern hat die Zügel immer fest in der Hand. Auch in der Folge der Harmonien ist er vielfach neu, kühn, vom Herkömmlichen abweichend, oft streng und an Alterthümliches erinnernd, oft in moderner Weise durch kurze Melodieschritte in entlegenen Tonarten ausweichend, aus denen er dann in überraschend schöner Weise zurückzuleiten versteht. Da gilt es denn genau zu folgen, um die Absicht und den oft ganz besonderen Reiz zu empfinden. Freilich wird hier nicht selten in der Ausführung gefehlt; Brahms wünscht in der Regel ein weit gemäßigteres Tempo, als ihm häufig zu Theil wird, damit die Harmonie sich entfalten könne. Jedenfalls ist die Behandlung des modulatorischen Elements eine wichtige Seite seiner Eigenart, und manche Jüngere haben in diesem Punkte reich-

lich von ihm empfangen. Überhaupt aber verlangt er angestregtes Hören, liebevolles Einleben und Einfühlen; wer ihn im Fluge kennen lernen will, dem verschließt er sich gern. Hier müssen wir, wenn wir an die große Zahl auch empfänglicher Hörer denken, das Zugeständnis machen, daß, wenn man häufig bei ihm von Unverständlichkeit sprechen hört, dies nicht immer ganz unbegründet ist. Für den Musiker ist derselbe ja nicht vorhanden, und die bei Beethoven und Schumann gemachten Erfahrungen lassen erwarten, daß sie auch bei Brahms allmählich verschwinden wird. Brahms liebt es (wie wir übrigens schon früher bemerkten), wenn die grundlegenden Gedanken und die Verhältnisse des Aufbaues einmal festgestellt waren, bei der Ausarbeitung viel zu denken und zu grübeln, und hat die Spuren davon nicht überall verwischt, wobei ihm dann das sinnliche Wohlgefallen am Klingen zuweilen untergeordnet erscheint. Wenn wir dieses Zugeständnis machen, müssen wir immer wieder darauf hinweisen, daß ein Meister wie Brahms wohl verlangen kann, studirt zu werden.

Fand er hiernach die überlieferten Formen ausreichend, um seine musikalischen Gedanken aufzunehmen, so trat nur selten die Versuchung an ihn heran, neue Wege zu suchen, und auch diese sind bei genauerem Zusehen nicht einmal neue. Mehrfach läßt er getragene Sätze (nicht nur die eigentlichen langsamen Mittelsätze) durch raschere, stärker erregende Zwischensätze unterbrechen, deren Themen dann wohl aus dem ersten hervowachsen, und welche untereinander meist in Variationenweise sich entsprechen; wie er dies schon im Menuett der D-dur-Symphonie anwandte, hat er es im Adagio des F-dur-Quintetts, im Mittelsatz der Violinsonate in A und im dritten Satz des Klarinettenquintetts wiederholt. Mit Feinheit und klarer Hindeutung auf den inneren Zusammenhang der Sätze läßt er gern Motive aus dem früheren Satz in dem späteren wieder anklingen und weist namentlich im letzten Satz am Schluß auf den ersten zurück, wie in der F-dur-Symphonie und dem Klarinettenquintett. Ein großartiges Beispiel der Einführung einer neuen Form in die Symphonie, die aber an sich wieder eine ganz alte ist, bietet der letzte Satz der E-moll-Symphonie, in welchem nach Art der Bach'schen Chaconne ein kurzes Thema fortgesetzt variirt wird.

Auch in der Rhythmik geht er vielfach ganz seine eigenen Wege. Die selteneren Perioden von drei oder fünf Takten, für sich oder

in Verbindung mit anderen, handhabt er mit Sicherheit; der Wechsel des dreitheiligen und zwei- oder viertheiligen Taktes (wie im Andante des C-moll-Trios, in dem Liede „Stand des Mädchen“) muthet uns gar nicht fremdartig an; ja er läßt sogar zwei- und dreitheilige Messung bei gleicher Zeitdauer neben einander hergehen (Andante des B-dur-Konzerts), wo denn schon aufmerkames Hören erfordert wird.

Wie er in seinen Chorstücken die Polyphonie mit wunderbarem Geschick handhabt und besonders die Mittelstimmen selbständig und mit Geschmac zu führen weiß, ist öfter hervorgehoben und wird weiterhin noch zur Sprache kommen.

Was endlich die Technik der Ausführung betrifft, so stellt Brahms nach der ganzen Natur seiner Arbeit auch hier die größten Anforderungen; die complicirte und oft schnell wechselnde Harmonie, die Vorliebe für polyphone Schreibart und die darin begründete Wichtigkeit jedes einzelnen Elements macht größte Reinheit der Tongebung und sichere Beherrschung des Materials nothwendig; er schreibt eben für nicht nur technisch, sondern auch musikalisch durchgebildete Künstler. Das wird besonders der Klavierspieler merken. Hier begegnen nicht die alten gewohnten Begleitungsfiguren und harmonischen Gänge; jede Figur ist thematisch gestaltend, jeder Ton hat seine Bedeutung für die schnell wechselnde Harmoniefolge, und da nicht selten die Melodie oder die Entwicklung der Motive in der Mittelstimme liegt oder unter beide Hände vertheilt wird, so ist eine Herrschaft über Hand und Finger, eine Sicherheit in weitgepannten Gängen und unerwarteten Sprüngen, eine Geistesgegenwart im musikalischen Erfassen erforderlich, wie sie die überlieferte Technik kaum kannte. Brahms hat selbst in den schon früher erwähnten, nach Bach, Chopin, Weber bearbeiteten Studien und in den oben erwähnten 51 Übungen für Pianoforte Anleitung zur Beherrschung der großen Schwierigkeiten, welche seine Werke bieten, gegeben. Weitere Erörterung dieses Punktes müssen wir dem Fachmann überlassen.

Über alle technisch-künstlerische Vollendung hinaus den seelischen Gehalt, die Individualität eines Tonmeisters erkennen zu wollen, ist ein Bedürfnis, welches jeder gebildete Hörer fühlt; auch Brahms läßt wohl durchfühlen und deutet es durch das Wiederanklingen von Motiven deutlich an, daß eine Beziehung zu inneren Erfah-

rungen und Erlebnissen in seinen Werken besteht, und eigene Andeutungen von ihm lassen darüber keinen Zweifel, wenn er es auch gleich Beethoven abgelehnt haben würde, sich näher darüber auszusprechen. Daher werden auch Deutungsversuche, wie man sie, gleichwie bei Beethoven, bei Brahms zu machen sich versucht fühlt, vergeblich bleiben; dem Worte ist dies einmal nicht gegeben, die Hauptmacht der Tonkunst liegt jenseits des Wortes; „spricht die Seele, so spricht, ach schon die Seele nicht mehr“ (Schiller). Eine Kette von Seelenstimmungen, wie sie uns das musikalische Kunstwerk in naturgemäßer Folge und Entwicklung darstellt, zu beschreiben, ist dem Worte im einzelnen unmöglich, und die vielfachen Versuche zeigen, daß hierbei immer wieder allgemeine Ausdrücke und Kategorien zur Anwendung gebracht werden; noch weniger ist es möglich zu dem durchzudringen, was dem Künstler etwa den poetischen Antrieb zu einem Werke gegeben oder ihm dabei vorgeschwebt hat; dies errathen zu wollen hat wohl seinen Reiz, ist aber mehr Neugierde wie künstlerisches Bedürfnis. Wenn wir in Brahms' Werken nicht nur die große Kunst und Tonschönheit bewundern, sondern auch in unserem Herzen getroffen und bewegt werden, so wissen wir, daß auch bei ihm der ganze Mensch, das ganze Herz bei dem Werke thätig ist, und daß seiner Musik außer dem Klange ein tiefer seelischer Inhalt inne wohne. Dieser aber kommt durch die Tonformen und die Entwicklung des Satzes zur Darstellung und duldet keine äußerliche programmartige Erläuterung; von einer solchen wird man sich daher fernhalten müssen, auch wenn man der Entwicklung der Gemüthsregungen ahnend zu folgen sich aufgefordert fühlt. Nur in letzterem Sinne wenden wir auf Brahms, wie auf Beethoven, die Bezeichnung Tondichter an; Vorgänge und Erlebnisse gleichsam malen zu wollen, hat ihm durchaus fern gelegen, da er wohl wußte, daß zu ihrer Darstellung die Mittel der Tonkunst nicht vermögend und nicht bestimmt sind. Wer aber seine Gebilde musikalisch erfaßt hat und durch die Macht des Ausdrucks ergriffen, gleichsam in die Seele des Meisters hineingeführt wird, bei dem tritt jene innere Erhebung und Läuterung ein, die der Kunstgenuß bewirken soll, und das Kunstwerk hat seine Aufgabe erfüllt. So wird der gebildete Hörer auch bei Brahms die eigenartige Natur der Persönlichkeit aus jedem Werke herausfühlen; den Stolz des in sich geschlossenen Mannes, der keine Konzession gegen bessere

Überzeugung zuläßt; die Herbigkeit der Empfindung, wo der Welt Lauf ihn unsanfter berührt; die Strenge der Forderung an sich und andere; andererseits aber wieder die tiefe Wärme, die ihn im Genuße treuer Freundschaft, im Erfahren trüber Schicksale durchdringt, das liebevolle Herz, welches alles Wahre und Gute voll umfaßt, die Neigung zu Laune und Humor, wo ihm Anregung dazu gegeben war; alles das, wie es in seiner menschlichen Natur begründet war, ist er auch im Stande, in künstlerischem Gewande uns mitempfinden zu lassen.

Wir werfen noch einen kurzen Blick auf die einzelnen Werke der späteren Periode und folgen dabei, wie wir bereits früher gethan, den einzelnen Gattungen, deren er wesentlich neue, wie bereits die biographische Übersicht gezeigt hat, nicht angebaut hat.

Für Orchester liegen zunächst die beiden Ouverturen vor; es ist feinsinnig von Spitta bemerkt, daß Brahms wiederholt gleichzeitig oder fast gleichzeitig zwei Werke derselben Gattung, aber innerlich verschieden, hat ausgehen lassen, wie um die gegensätzlichen Seiten seiner Natur in derselben Form zugleich hervortreten zu lassen. Die akademische Festouvertüre, sehr bekannt geworden, ist nicht nur, wie man wohl sagen hört, eine Aneinanderreihung einer Anzahl von Studentenliedern; es ist ein geschlossenes in sich harmonisches Kunstwerk, in welchem einzelne studentische Melodien neben dem, was der Künstler selbst gibt, die organischen Elemente des Baues bilden. Der Künstler gewahrt das muntere Treiben, zuerst dunkel und wirr, bis ihn leuchtende Klänge überraschen und das feierliche „Wir hatten gebauet“ ihn ganz gefangen nimmt; er nimmt Theil an dem frohen Jubel, ihm wird wohl dabei, er stimmt in das „Hört, ich sing' das Lied der Lieder“ und in das lustige „Was kommt dort von der Höh“, welches sich sogar eine thematische Verarbeitung gefallen lassen muß, mit vollem Herzen ein und läßt die Freude schließlich in dem vom ganzen Instrumentenchore gespielten „Gaudeamus“ brausend ausklingen. Es ist der hohe Künstler, welcher der Poesie des Studentenlebens seine Huldigung darbringt. Ein düsteres Gegenbild bietet er dann in der Tragischen Ouvertüre, in welcher wir den kraftvollen Helden mit einem ehernen, unerbittlichen Schicksal ringen und kämpfend erliegen sehen; vorübergehende Siegeshoffnung kann das verhängte Geschick nicht aufhalten. Wir haben nicht das Bedürfnis, ob und welche

Tragödie er vielleicht im Sinne hatte, zu erfahren; wen das unübertrefflich gewaltige Thema nicht musikalisch überzeugt, dem wird auch weiteres Grübeln nichts helfen.

Den beiden ersten Symphonien hat er zwei weitere folgen lassen, auch in ihnen zu Beethoven'scher Kraft und Klarheit immer entschiedener sich erhebend. Die dritte Symphonie in F (Op. 90), ragt durch Reichthum, Prägnanz der Motive, feste Gestaltung der Sätze und schöne thematische Durchführung vor der zweiten entschieden hervor. Wer hat nicht die Feinheit beobachtet, mit welcher im ersten Satze das kurze Motiv mit der kleinen Terz überall, wie ein weisendes Signal, nach verschiedenen Richtungen das verlangende Gemüth geleitet, in den ersten Akkorden kräftig erregend, zum zweiten Thema sanft überleitend, im Durchführungssatze wundervoll melodisch erweitert, und wie es dann am Schlusse des letzten Satzes gleichsam die beruhigte Rückkehr zu innerem Frieden besiegelt. Jener Durchführungssatz ist überhaupt ganz neu und eigenartig; nicht, wie sonst wohl, eine Steigerung der Mittel bis zum Höhepunkt, sondern ein nachdenkliches, fast ermattendes, in sich versunkenes Sinnen, nach welchem das schnelle Aufraffen um so überraschender wirkt. Ganz Brahms'sche Eigenart in Melodieführung und Harmonik zeigt der zweite Satz, von ernst wehmüthigem Grundzuge; das fortwährende Ansetzen rührender Klage, welche ernster Tröstung sich hingibt, durchweg in schönsten Wohlklang getaucht, nimmt den Hörer ganz gefangen. Fast noch übertroffen wird er durch den melodisch bezaubernden dritten Satz, auch von trübem Ernste beherrscht, der wie nach etwas Verlorenem ausschaut und durch vorüberschwebende heitere Bilder sich nicht bannen läßt. Dieser Satz hat wohl noch nie seine unmittelbare Wirkung verfehlt. Zu schöner Einheit schließt der letzte Satz das Ganze zusammen; es ist ergreifend, wie das arme in dunkler Irrsal sich abquälende Herz, durch ernst mahnende wie aus höherer Region ertönende Klänge zum Ausharren und Kämpfen gemahnt — sie erinnern beziehungsweise an das Mittelthema des zweiten Satzes — sich gewaltjam aufrafft, eine helle Hoffnung froh ergreift, muthig weiter ringt und schließlich, wo die rufenden und strebenden Motive der ersten Sätze wieder erklingen, volle Beruhigung und Harmonie mit sich selbst wiederfindet. Wir haben, wo der seelische Prozeß uns so deutlich vor Augen geführt wird, der Versuchung nicht widerstanden, demselben andeutend zu

folgen. Weiter zu gehen und etwaigen Impulsen des Komponisten nachzuspüren, wird vergebliche Bemühung bleiben; und es würde verfehlt sein, wo der Komponist uns seine Empfindung in so klar gebauten, schön erfundenen und organisch entwickelten Tonsätzen ausspricht, noch anderes dahinter suchen zu wollen, worüber er sich niemals ausgesprochen haben würde.

Zu noch größerer Höhe erhebt er sich in der vierten Symphonie in E-moll. Durch den großartigen Wurf der Motive und ihren tief gesättigten Ausdruck, den trotz der weiten Ausdehnung überall ebenmäßig gestalteten übersichtlichen Aufbau, die individuelle Behandlung jedes Instrumentes, kurz durch alles Technische erhebt sich schon der erste Satz über alle früheren; man achte auch auf das schön eingeführte dritte Thema, auf die aus den Elementen des Hauptthemas wundervoll gestaltete Durchführungspartie mit der unvermerkten, nachdenklichen Rückleitung zu dem Anfange, und so manche geniale Züge im einzelnen, um bald gefesselt zu werden und auch der Gesamtstimmung näher zu treten; man meint inne zu werden, wie in das gleichmäßig reich fluthende Leben ungewisse Wünsche und verheißungsvolle Hoffnungen hineinklingen und in gesteigerter Bewegung zu kräftiger Entschlossenheit treiben. Der zweite Satz, der sich festlich, marschartig ankündigt, trägt doch vorwiegend ernsten Charakter; das zarte Hauptthema in E, in welches dunkle Molltöne sprechend hineinklingen, noch mehr das schöne gesangvolle zweite Thema mit dem Ausdrucke tiefer innerer Befriedigung, alles gibt dem Satze etwas ernst Feierliches. Heller Jubel kommt dann erst zum Ausdrucke in dem dritten Satze mit seinem wuchtigen Thema, seiner glänzenden Instrumentirung, seinem Reichthum an humoristischen Zügen. Der letzte Satz führt dann ganz wieder ins wilde energische Leben. Schon die Formgebung ist ein genialer Gedanke, wie man ihn in der Symphonie bisher nicht erlebt hatte; ein kurzer achttaktiger Gang des Bläserchors, der als Thema gilt, wird fortgesetzt variirt, und es entrollt sich uns, bei schöner Entwicklung der Stimmungen, eine wunderbare Mannigfaltigkeit der Tonbilder. Wie Brahms die Variation behandelt, ist früher angedeutet, in unererschöpflichem Reichthum erfindet er neue Motive zu dem festen Paß, ändert aber auch diesen nach Gefallen, so daß eigentlich nur die rhythmische Gliederung als Grundlage bleibt. Mehrfach bilden die Variationen Gruppen, wo dann die folgende

die unmittelbar vorhergehende steigert und in neuer Kraft zeigt. Von herrlicher Wirkung und entzückendem harmonischen Wohlklänge sind die Variationen in der Durtonart; aber ein wonniges Ausruhen gibt es nicht; mit unwiderstehlicher Kraft werden wir wieder dem rastlosen Schaffen zurückgegeben; unter Rückdentung auf frühere Motive bricht das E-moll siegreich durch, und führt, während die Variationenform allmählich zurücktritt, zu machtvollem Schlusse. Diesem Satze kann in unserer symphonischen Litteratur an Genialität in Erfassung und Durchführung nichts an die Seite gesetzt werden; wie wir denn überhaupt nicht anstehen, unsere Überzeugung dahin auszusprechen, daß Brahms' E-moll-Symphonie das Bedeutendste ist, welches seit Beethoven auf diesem Gebiete geschaffen worden ist.

Die Orchesterbehandlung besprechen wir hier nicht besonders. Für Brahms ist die Instrumentirung nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Darstellung seiner Gedanken; daß er dieses Mittel genau kennt und mit Virtuosität zu behandeln weiß, daß ihm sowohl die Tonfarbe und Leistungskraft des einzelnen Instruments, des Violoncells, der Bratsche, des Horns, der Klarinette u. s. w., wie die Wirkung ihrer Verbindung völlig vertraut ist, um sie in jedem gegebenen Falle seinem Zwecke dienstbar zu machen, wird keinem verborgen sein, der nur einen Blick in seine Partituren geworfen hat. In der Behandlung der Saiteninstrumente scheint sich an einzelnen Stellen der Klavierspieler zu verrathen.

Den Orchesterkompositionen schließen wir die beiden Concerte der späteren Periode an. Das Klavierconcert in B (Op. 85) weicht insofern von der bisherigen Tradition ab, als es gleich der Symphonie aus vier Sätzen besteht. Jeder, der es kennt, wird bewundert haben, wie im ersten Satze aus kleinem Keime, dem beginnenden Hornthema, in streng thematischer Entwicklung ein wundervolles Stimmungsbild erwächst und besonders im Durchführungssatze zu mächtiger Wirkung sich aufthürmt. Es folgt, als Scherzo, ein feder, wilder, stellenweise leidenschaftlicher Satz in D-moll, und diesem ein sanfter, träumerisch sich wiegender Andantesatz, in welchem wir wieder die rhythmische Kunst zu bewundern Gelegenheit haben, bis dann im letzten Satze wieder helle Freude und ungetrübtes Gesundheitsgefühl in reizendster melodischer Tonform (mit ungarischen Motiven untermischt) sich ausspricht. Am Schlusse wendet er wieder, wie auch sonst wohl, veränderte Takt-

bewegung in beschleunigtem Tempo an. Auch dieses Werk dürfen wir, gleich dem ersten Concert, als eine Symphonie mit hinzutretendem, freilich individuell und nach allen Seiten seiner Leistungskraft behandeltem Klavier bezeichnen. In dem Doppelconcert für Violine und Violoncell (Op. 102) ist das Hauptinteresse natürlich zunächst auf die Virtuosität der beiden Instrumente gerichtet, denen denn auch das Menschenmögliche an Schwierigkeiten zugemuthet wird. Ob sie nun aber zusammengehen und gemeinsam ihre Tonkraft offenbaren, oder in concertirender Weise sich ablösen, überall wollen sie nicht allein gelten, sondern in organischer Verbindung mit dem Orchester den musikalischen Gedanken durchführen. Kraft und Muth, energisches Wollen und hohe Befriedigung über erfolgreiches Streben beherrschen diesen Gedanken; von hohem Wohl-laute ist das Mittelstück, in welchem beide Instrumente sich zu ergreifendem Dankgesange vereinigen.

Wir gehen zur Kammermusik über. Quartette hat Brahms in dieser späteren Zeit nicht mehr geschrieben, dagegen zwei hervorragende Streichquintette. Das erste in F (Op. 88) ist guter Stunde entsprossen; in den Formen ist es einfacher und gedrungenener wie die meisten Arbeiten der späteren Epoche; auch hat es nur drei Sätze. In vollem Chöre setzt zu Anfang eine edle Melodie ein, welche hohes Glücksgefühl ausspricht; aus den verschlungenen Gängen der Fortführung blickt uns plötzlich, einer Wunderblume vergleichbar, das zweite Hauptthema in A (mit den Vierteltriolen) freundlich entgegen. Die Durch- und Rückführung erfolgt streng thematisch, aber in mächtigem Aufschwunge, wobei der Klang des Quintetts sich fast zu orchestralem steigert. Der Mittelsatz in Cis-moll (beginnend mit Cis-dur) hört sich wie eine Mahnung aus höherer Welt an, vor der wir uns unsicher beugen; zweimal wird er durch einen lebhafteren Zwischensatz (der zweite ist Variation des ersten) unterbrochen, die Behandlung der beiden Sätze ist der im dritten Satze der D-dur-Symphonie verwandt; überraschend ist der Schluß, wo sich unvermerkt durch den Übergang von Cis nach A gleichsam ein Zauber löst, unter dessen Einfluß wir nicht ohne Unruhe standen. Der letzte Satz, der die alte Kraft wiederbringt, ist fugirt angelegt und verläuft in schöner Mehrstimmigkeit; ein milderer Thema verbindet sich ausdrucksvoll mit dem Fugenmotiv; ein beschleunigtes Schlußstück strebt triumphirend dem Siege zu. Das zweite

Quintett in G (Op. 111) ist größer angelegt; es athmet Stolz und feste Männlichkeit, die uns schon in den ersten kraftathmenden Gängen des Violoncells umfängt; siegesgewiß setzt der Meister den Fuß wie auf erobertes Gebiet und zwingt die Geister seiner Kunst unter sein Gebot. In dem eigenartigen Andante, in welchem die Bratsche die Hauptstimme führt, legen sich finstere Falten um die Stirn; die milden, klagenden, tröstenden Weisen des dritten Satzes wollen ihn dem Unmuth wieder entreißen. In kecker Laune führt dann der letzte Satz ins frische Leben wieder zurück; auch musikalisch geberdet sich derselbe, wenn wir das sagen dürfen, zuweilen etwas übermüthig. Man wird bemerkt haben, daß ein Motiv aus dem letzten Satze des B-dur-Klavierkonzerts hier wieder anklingt.

Diesen Quintetten schließen wir noch das herrliche Quintett in H-moll für Streichinstrumente und Klarinette (Op. 115), welches er nach einer Pause, die ihm Muth und Schaffensfreude wieder gebracht hatte, schrieb. Hier zeigt er sich in höchster Reife und Klärung, alle Strenge und Herbigkeit hat einer weichen ergebenen Stimmung Platz gemacht, und in schönstem Ebenmaße entwickeln sich die Tongedanken; schon der Reiz des Klanges, über welchen die Klarinette ihren leuchtenden Glanz breitet, nimmt uns ganz gefangen, und wir mögen kaum fragen, warum uns die friedliche ernste Resignation des ersten Satzes, die in wunderbare Klangschönheit getauchte liebevolle Hingebung des zweiten mit seinem trüben Mittelstücke so tief ergreift. Die Einheitlichkeit des Werkes und der einzelnen Sätze wird jeder leicht gewahren; wir machen darauf aufmerksam, wie in den beiden Mittelstücken die gegensätzlichen Stücke aus den Hauptmotiven des Satzes hervorstechen, und wie am Schlusse der Variationen, welche den letzten Satz bilden, das Grundthema des ersten mit seiner stillen und bewußten Ergebung wiederkehrt. Wir fühlen mit dem Meister, wie er sinnend zurückblickt auf ein an kräftigem Schaffen, an künstlerischen Erfolgen, an Anhänglichkeit und Liebe reiches Leben, und nicht ohne das schmerzvolle Gefühl des „Vorüber“ sein Lebensschiff weiter steuert.

Drei Klaviertrios entstammen der späteren Zeit. Das in C (Op. 87) entstand ziemlich gleichzeitig mit dem F-dur-Quintett und ist demselben durch die Klarheit und Gedrungenheit der Motive und

Formen und den heiteren, stellenweise humorvollen Charakter einigermaßen verwandt. Hoch aufgerichtet und stolz beginnt der erste Satz und duldet, auch wo er sich zu freundlicheren Wendungen herbeiläßt, kein Widerstreben. Besonders schön ist der zweite Satz, im Ton einer Romanze, nicht ohne heftige Accente, die sich doch eindrucksvoll beruhigen; anmuthig und wirkungsvoll wird sie variirt. In den beiden letzten Sätzen erhebt er sich aus grollendem Humor wieder zu fecker muthvoller Kraft; dieselbe tritt nicht ohne die bei Brahms wohl bemerkte Herbigkeit auf, welche sinnlichen Wohlklang zuweilen vermissen läßt. Höher steht nach unserer Auffassung das Trio in C-moll (Op. 101), welches nun ganz mit seinem Herzblute geschrieben zu sein scheint. Auch hier feste Entschlossenheit, siegreich, reinigend, besonders in dem zweiten Thema aufgerichtet in stolzem Bewußtsein der Kraft; wiederum machen wir auf den machtvollen Schluß aufmerksam. Nach den unruhig juchenden Gängen und Motiven des zweiten Satzes umfängt uns sanft beruhigend der dritte, in welchem wir auf zwei technische Punkte hinweisen: den Wechsel von geradem ($\frac{2}{4}$) und ungeradem ($\frac{3}{4}$) Takt, der uns in dem zarten, liedmäßig gebauten Thema ganz natürlich anmuthet, und die durchgehende Gegenüberstellung der beiden Instrumente und des Klaviers als getrennte Gruppen. Neue Erhebung bringt der letzte Satz, der aus Unruhe und wildem Bemühen uns mit dem Übergang in das helle Dur harmonisch entläßt. Das Trio mit der Klarinette (Op. 114) in A-moll, gleichzeitig mit dem Quintett entstanden, bringt doch vorwiegend trübe Stimmungen zum Ausdruck; ein dunkler Wolkenhimmel breitet sich aus, in dem Unmuth wird auch die Klage Erleichterung. Schöne Beruhigung bei durchweg ernster Haltung zeigt das wundervoll getragene Adagio, in welchem wir die schöne Behandlung der Klarinette hervorheben: er bahnt auch den Weg zu dem anmuthig behaglichen dritten und dem kräftig bewegten Schlußsatz, in welchem wieder auf die interessante rhythmische Behandlung hinzuweisen ist. Diesen Trios ist auch die neue Bearbeitung des aus seiner frühesten Zeit stammenden H-dur-Trios (Op. 8) beizuzählen. Man könnte versucht sein, Bedenken dagegen zu äußern, daß ein unter ganz anderen Verhältnissen und Stimmungen geschriebenes Jugendwerk nach Jahrzehnten einer solchen kritischen Neubearbeitung unterzogen wird. Und doch erfüllt es uns mit Bewunderung und Liebe, wenn wir sehen, wie es hier unter-

nommen wird, ein herrlich und groß konzipirtes Werk, welches aber in der Ausführung viel von den Eigenheiten, ja Schwächen des jugendlich sich ergehenden Künstlers zeigte, zu einheitlicher Wirkung zu bringen; wir wollen nicht entscheiden, ob der Unterschied von Sonst und Jetzt überall ganz getilgt ist. Im ersten Satz bleibt das prächtige Eingangsthema und kommt durch kürzere Formung zu besserer Geltung; zweites Thema, Durchführung, Schluß, alles ist umgeändert. Auch das Adagio hat sich, außer einzelnen Änderungen, scharfe Schnitte gefallen lassen müssen; das anmuthige Scherzo ist in Gedanken und Anlage unverändert geblieben, kleine Modifikationen betreffen vorwiegend die Instrumentirung. Der letzte Satz hat ein neues zweites Thema, in zweckmäßigem Gegensatz zum ersten und von guter Wirkung erhalten, was natürlich auf die ganze Gestaltung Einfluß geübt hat; dieser Satz hat an Konzision und Ebenmaß in besonderem Grade gewonnen.

Mehrere Sonaten für Klavier mit Begleitung eines Instrumentes haben die letzten Jahre noch entstehen sehen. Der ersten Sonate mit Violine ließ er zwei weitere folgen. Die zweite in A (Op. 100), entstand in den froh bewegten Tagen am Thuner See und ist sicher einer innerlich befriedigten Stimmung entsprungen; entzückend wirkt das sehnsüchtig verlangende zweite Thema des ersten Satzes. Der zweite Satz zeigt wieder die mehrfach erwähnte, zwischen langsamem und schnellerem Tempo wechselnde Form; in dieser wechselnden Färbung berührt er doch ruhig und freundlich. Auch der melodisch schöne letzte Satz zeigt ruhige, bewußte Befriedigung, welche unruhige Wünsche abweist; wir können den Zweifel nicht unterdrücken, ob nicht hier überstrenge Selbstkritik die freie Entwicklung etwas gehindert, namentlich den Schluß für uns unerwartet beschleunigt hat. Weit trüber gefärbt ist die D-moll-Sonate (Op. 108), in welcher eine unruhig erwartende, selbst heftige Stimmung nur durch den zarten, Ergebung athmenden Adagio-Satz unterbrochen wird. Die Klarheit und Einfachheit der Struktur und die schöne thematische Entwicklung bewundern wir bei diesem Werke besonders.

Die zweite Sonate für Klavier und Violoncell in F (Op. 99) ist wieder ein Erzeugniß der lebensfrohen Thuner Stunden. Wie fest und lebensfroh tritt gleich das ganz individuell behandelte Violoncell vor uns hin und bestricht uns mit seinem anmuthigen

Reize! Wie wiegt der zweite Satz in wonniges Träumen ein! Wie naiv reizend berührt die sehrende Unruhe in dem ganz originellen dritten Satze! Und mit um so größerer Theilnahme geben wir uns mit dem Meister dem hellen Jubel des letzten Satzes hin. Die Knappheit der Formbehandlung erscheint diesmal als besonderer Vorzug.

Das letzte Instrumentalwerk, welches Brahms geschaffen, sind die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette (Op. 120), deren Entstehung unmittelbar dem tiefen Eindrucke verdankt wird, welchen Mühlfelds wundervolles Spiel auf den Meister gemacht hatte. Schon durch die Bezeichnung: „für Klarinette und Pianoforte“, hat er zweifellos die vorwiegende Bedeutung des schönen Instrumentes hervorheben wollen. Diese beiden Werke zeigen schon in dem Vorwiegen des melodischen Elements, in der Schlichtheit und Einfachheit des Entwurfs und Aufbaues, ein Abklärung, eine in sich harmonisch beruhigte Stimmung, die uns nur mit Rührung auf dieses letzte größere Werk hinführen läßt, mit welchem er auf dem ihm eigensten Gebiete gleichsam Abschied von uns nimmt.

Größere Kompositionen für das Klavier allein hat er nicht mehr veröffentlicht, ließ jedoch 1892 und 1893 noch eine Anzahl kleinerer Klavierstücke (2 Hefte Fantasien Op. 116, 3 Intermezzi Op. 117, Klavierstücke 2 Hefte Op. 118 und 119) erscheinen. In der Zeit, in welcher sie hervortraten, war er auch sonst, wie erwähnt, mit Arbeiten zur Förderung der pianistischen Kunst beschäftigt, welcher auch diese Stücke zum Theil dienen sollten. Aber auch außer der Kunst des Satzes, in welcher wieder die Vorliebe für polyphone Schreibart auch fürs Klavier hervortritt, bergen sie eine Fülle schönster Melodik und wahrer tiefer Empfindung; neben anmuthigen, unmittelbar zum Gemüthe sprechenden Stücken, namentlich denen in langsamem Tempo, begegnen ernste, herbe, auch leidenschaftliche Nummern. Besonders eindringlich und zart ist Op. 117, 1 mit dem Motto „Schlaf sanft mein Kind“; auch das ungestüme erste Stück in D-moll (Op. 116, 1) und die Ballade (Op. 118, 3) mit den überraschenden Modulationen ragen hervor, und so könnten wir noch mehrere herausheben; und wenn einzelne nach einem früher von ihm gebrauchten Ausdruck als Studien für Pianoforte bezeichnet werden dürfen, so blickt uns doch aus allen das tiefe Gemüthsleben und der Ernst des Meisters warm entgegen.

Diesen Stücken ist noch ein Choralvorspiel nebst Fuge beizuzählen, welches er 1881 als Beigabe zum Musikalischen Wochenblatt erscheinen ließ.

Größere Gesangwerke, wie ehemals Requiem und Rinaldo, hat Brahms seither nicht mehr unternommen, mehrere kürzere aber gaben erneutes Zeugniß sowohl von seiner hohen und ernsten Gesinnung, wie von der wunderbaren Kunst der Gestaltung. Eriteres zeigt sich wieder in der Wahl der Texte, die er nur dem Besten entnimmt, was wir besitzen. Wir heben als besonders bedeutungsvoll hervor die Mänie, den Parzengesang und die Fest- und Gedeksprüche. In der Mänie besingt Schiller bekanntlich die Endlichkeit auch des Schönen und sein Fortleben im Mlagelied des Geliebten; so wählte es Brahms, um die Erinnerung an einen ihm befreundeten Künstler zu feiern. Die Form für diese kürzeren Gestaltungen hatte er bereits in dem Schicksalslied festgestellt; längeres auf die Stimmung vorbereitendes Vorspiel, Hauptsatz und Seitensatz. In diesem ganz einzigen Stücke ist nun alles Streng gemildert; der ganze Ernst, aber auch die ganze Wärme einer ideal verklärten Trauer kommt hier in herrlichstem Wohlhante zur Darstellung. Von wunderbarem Ausdrucke ist namentlich der Mittelsatz, in welchem mit dem Wechsel von Takt und Tonart das Aufsteigen der Ihetis in hoher, edler Würde vor die Seele gestellt wird. Bemerkenswerth ist auch der Schluß, wo das: „ein Mlaglied zu fein — ist herrlich“ nicht etwa in lebhaftem Jubel, sondern gleichjam in stillbegeistertem Sinnen vorgeführt wird. Den antiken Rhythmus wiederzugeben hat er diesmal unterlassen; doch fehlt es auch hier nicht an interessanten rhythmischen Zügen.

Der Gesang der Parzen aus Goethe's Iphigenie bildet ein düsteres Gegenstück zum vorigen Werke. Hier wird in ernster, warnender, ja drohender und schreckender Weise (wir machen auf das Fis-moll gleich im 4. Takte aufmerksam) das arme Menschengeschlecht an die unerbittliche Macht der Götter gemahnt; wo das sorglose Dasein der letzteren geschildert wird, da treten hellere und stolzere Weisen ein, und er wendet auch komplizirtere, immer aber musikalische Mittel an, wo er den Worten von dem Hinwegschreiten der Götter über die Berge, über den Dampf erstickter Titanen Lönleicht. Dabei ist die wundervolle Stimmführung und die ganz selbständige Behandlung des Orchesters überall zu beachten. Ein milderer

Zwischenjaß in D-dur von schönem Wohlkante will uns nicht etwa trösten, zu heiterer Stimmung kann es hier nicht kommen: eine wehmüthige stille Trauer darüber, daß es so sein muß, daß von ganzen Geschlechtern die Götter die Augen wegwenden, liegt über dem Sage. In dem fast unheimlichen Schlußstücke spinnt das Orchester, zum Theil in hoher Lage, die Schicksalstöne weiter, während der Chor die letzten Worte wie zagend vor sich hin spricht.

Ganz anders tritt er uns wieder in den Fest- und Gedenk-sprüchen entgegen. Es sind drei große achttimmige Chöre in je zwei Theilen; die Worte sind der Bibel entnommen.*; Hier tritt er gleichsam aus sich heraus, der Charakter moderner Melodik fehlt hier; in strenger kontrapunktischer Arbeit, im hell leuchtenden Klange, thürmen sich diese Sätze auf und bringen die Worte ihrer Bedeutung entsprechend zu machtvoller Erscheinung; wo es der Sinn verlangt, hält er sich von ausdrucksvoller Modulation und Eingehen auf die Stimmung im einzelnen nicht zurück. Die selbständige Führung aller Stimmen mit ihren festen Einsätzen und ihrer nachdrücklichen Wiedergabe der Textworte sowie der gewaltige Zusammenklang macht dies Werk zu einem Meisterwerke ersten Ranges, dessen Aufführung aber große und sichere Chormassen verlangt.

Diesen Werken reihen sich noch mehrere Chor- und Ensemblestücke in kürzeren Formen an. Die fünf Gesänge a capella Op. 104, alle in strengem Stile, vorzugsweise trüben Inhalts, bieten in verhältnismäßig knappen Formen einen Schatz tiefsten Gefühlsinhalts und feinsten Kunst in Wortausdruck und Tonbehandlung; besonders schön ist das vierte („verlorene Jugend“ von Wenzig) mit seinen sprechenden Motiven und schönen Gegensätzen; auch im fünften („Herbst“ von Kl. Groth) kann die ergreifende Lösung in die Durtonart nicht ohne tiefen Eindruck bleiben. Ebenso erscheinen die drei Motetten Op. 110 in ihrer strengen, doch fein überlegten Ausdruck nicht ausschließenden Form als außerordentliche Erzeugnisse hoher Kunst; es ist nicht möglich, hier alle einzelnen Züge schöner Deklamation, kunstvoller Imitation und Stimmführung, bewußten Festhaltens der Grundstimmung aufzuzählen. Wie herrlich

*) Er giebt die Quellen nicht an; es sind folgende: Nr. 1: Psalm 21, 5; 28, 11; Nr. 2: Luc. 11, 21; 11, 17; Nr. 3: V. Moj. 4, 7 ff.

wirkt gleich das erste doppelhörige Stück „ich aber bin elend“ mit dem ruhigen Gegensatz „Herr Herr Gott“, in welchem man unter dem vollen Ausdruck der Stimmung die kunstvolle Arbeit im einzelnen kaum merkt; auch das dritte „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ wirkt unmittelbar und nachdrücklich, während das zweite, vierstimmige und homophon gehaltene, in seiner ernstesten Bitte sanft beruhigt. — In etwas frohere Umgebung bringen uns die Lieder für gemischten Chor Op. 93, deren Texte zum Theil volksthümlich, alle heiteren Charakters sind. Die Lieder wirken durch Einfachheit und Natürlichkeit der Erfindung und sprechende Wahrheit des Ausdrucks; auch an humoristischen Zügen fehlt es nicht. Wir heben als besonders reizend das zweite, auf ein serbisches Volkslied gesezte „Stand das Mädchen“ hervor, eine wahre Perle naiven Humors und ungekünstelter Empfindung; mit wie ungemeiner Meisterschaft läßt er hier wieder den $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$ Takt wechseln, als wäre es etwas ganz natürliches; mit welcher Grazie, welchem Wohlklang weiß er die Gegensätze zu gestalten!*) Hervorzuheben ist auch das fünfte (Goethe's „Beherzigung“), in welchem er in einfacher, kanonischer Form die Wucht der Worte nachdrücklich einprägt und, wo er „allen Gewalten zum Trotz sich erhalten“ will, auch die herbe Dissonanz nicht scheut. Der Sammlung ließ er noch das für die Grefelder Freunde komponirte „Lafellied“ von Eichendorff (mit Klavierbegleitung) folgen; hier ist er ganz von rheinischer Fröhlichkeit angethan; aber man wird in dem heiteren, genial und sicherlich rasch konzipirtem Stücke die feinen Brahms'schen Züge in Wortbehandlung und Harmonie nicht vermissen.

Auch das schon früher behandelte Quartett mit Klavierbegleitung hat er später von neuem behandelt; hier geben die reicheren Mittel einen stärkeren Antrieb zum Ausmalen subjektiver Stimmungen. Die Quartette Op. 92 sind wieder in melodischer Erfindung, Aufbau und Stimmführung einzig in ihrer Art. Mit welcher Wärme und Wahrheit versenkt er uns gleich im ersten Stücke in die stille Sommernachtstimmung, wie ergreift die leise Wehmuth in dem „Spätherbst“, wie erhebt wieder das „Warum erschallen himmelwärts die Lieder“ von Goethe! und während wir uns überall der Stimmung gefangen geben, haben wir überall die

*) Brahms hat das Gedicht in Op. 93 nochmals als Einzeliied behandelt.

Kunst des Meisters zu bewundern, hier besonders auch in der Begleitung, welche die Stimmung vorbereitet, begleitet, durch das Moment der Bewegung verdeutlicht und ihre Grundlage feststellt. Ihren Triumph feiert diese Gattung in den Zigeunerliedern (Op. 103) nach ungarischen, von einem Freunde verdeutschten Texten. Bei ihrer musikalischen Bearbeitung erkennen wir so recht jene Hinneigung zum Volksmäßigen, die Fähigkeit des Einfühlens in fremdartige Weise und der charakteristischen Färbung in Melodik, Rhythmus und Harmonie; das ruhelose Volk mit seiner Neigung zu wildem Gefühlserguß, aber auch zu zarter und warmer Empfindung steht uns lebendig vor der Seele, man meint zuweilen die leidenschaftlichen Tänze mit ihrer wilden Begleitung zu hören. Den melodischen Zauber eines Liedes wie das dritte „Wißt ihr“ wird man ähnlich vergebens suchen, auch die Kontraste der Stimmungen selten so sprechend dargestellt gefunden haben. Eine weitere Sammlung von Zigeunerliedern, im ganzen heiteren Charakters, enthalten die Quartette Op. 112; hier hat er zwei ernstere Stücke nach Texten von Rugler vorangeschickt, von denen das erste („es rinnen die Wasser“); seiner Gemüthslage, in welcher er der Rückerinnerung an vergangene Tage gern Ausdruck gab, so recht entsprochen haben wird; bei Nr. 2 („Nächstens“) hat er sich in dem $\frac{5}{4}$ Takt wieder ein schwieriges, mit gewohnter Meisterschaft überwundenes Problem gestellt. Diesen Quartetten reihen wir noch die Kanons für Frauenstimmen (Op. 113) an, anmuthige Spiele der Technik, in welchen aber auch zarte Empfindung zu ihrem Rechte kommt. Angeregt wurde er zu denselben durch Stockhauens Ausgabe der Kanons von Cherubini und weiter durch Aufführungen Wandyczewski's; er hatte den Wunsch, zu neuer Pflege dieser Übung anzuregen. Alle Künste dieser Form, Kanon in der Unterquinte, Kanon in der Umkehrung, Doppellanon treten hier auf. Neben ernstern werden auch scherzhafte Stücke verwendet, die zum Theil schon in den „Volkskinderliedern“ bearbeitet waren; den Schluß bildet (zu Rückert'schem Texte) eine Verwendung des Schubert'schen „Veiermanns“ aus der Winterreise, wo zu dem vierstimmigen Gesange eine eintönige Begleitung als harmonische Grundlage erklingt, gleichfalls kanonisch behandelt.

Das Lied mit Klavierbegleitung hat Brahms' Schaffen sein ganzes Leben lang begleitet und ist auch in der letzten Periode

noch in ausgedehnter Weise angebaut; seine Lieder sind, wie irgendwo richtig bemerkt ist, und wie wohl jeder aus Erfahrung weiß, schon jetzt Eigenthum der Nation. Wir haben sie früher verzeichnet; es sind nicht weniger wie zehn Hefte (Op. 84, 85, 86, 94, 95, 96, 97, 105, 106, 107), dazu die Lieder mit Klavier und Bratsche (Op. 91) und die ernstesten Gesänge (Op. 121). Was in unserem früheren Aufsätze über Brahms's Lieder gesagt ist, könnte hier nur wiederholt werden; daß mit steigender Reife auch die Abklärung des seelischen Ausdrucks und die Sicherheit des Aufbaues gesteigert ist, wird man von selbst erwarten. Wieder fällt die Wahl der Texte zunächst in die Augen; der künstlerisch durchgebildete, feinfühligste Meister, dem alles Triviale und Alltägliche fremd bleibt, gibt sich überall zu erkennen. Unsere klassischen Dichter, die er genau kennt, verwerthet er wo er kann; das Volksmäßige, auch ausländisches (in Übersetzungen von Daumer, Kapper u. a.) lockt ihn unwiderstehlich und den Volksliederjammern entnimmt er wiederholt geeignete Texte, behandelt auch gern einfache Lieder anderen Ursprungs in volksmäßiger Weise; neuere Lyriker, wie Hermann Allmers, Klaus Groth, Gottfried Keller, C. Lemcke, D. von Liliencron, Theodor Storm, Hans Schmidt und noch viele andere liefern ihm geeignete Vorlagen; wo ihm eine wahre, ungekünstelte Empfindung als herrschend entgegentrat, konnte er sogar über Schwächen des Wortausdrucks hinwegsehen. Daß er bald einfach in knapper, wirklich liedmäßiger Form schreibt, bald der weiter ausgedehnten und sich entwickelnden Empfindung folgt und das Lied zum größeren Tonstücke erweitert, wurde auch früher schon hervorgehoben; überall aber sehen wir die nach seinem bleibenden Grundsatz fest geformte melodische Führung, welche über dem Ganzen herrscht; die Begleitung, ebenfalls sicher gestaltet und die Stimmung zart und nachdrücklich weiter führend, will doch nie für sich selbst gelten, nie das einzelne unorganisch herausheben, sondern nur die Melodie zur Geltung bringen und die Einheit der Stimmung tragen und heben. Damit verträgt sich ganz gut, daß er besonders eindrucksvolle Worte und Wortgruppen durch Modulation und Rhythmus meisterlich hervorzuheben versteht, ohne daß wir das Gefühl des organischen Ganzen verlieren. Ihn hier in eine Parallele zu seinen Vorgängern zu setzen, wäre eine interessante Aufgabe, die wir in diesem kurzen Umfange nicht verfolgen können; daß z. B.

Schumann ihn im Liede zum Vorbilde gedient hätte, widerlegen auch die späteren Lieder mit voller Entschiedenheit, wie ja auch ihre Naturen ganz verschieden waren. Das kann man bei Vergleichung der Art, wie beide die gleichen (z. B. Eichendorff's Mondnacht) oder verwandte Texte behandeln, sofort sich klar machen; wiegt bei Schumann vielfach das poetisch-phantasievolle, das weich träumerische Element vor, so fällt bei Brahms die feste Zeichnung von Melodie und Form und das objektive, kräftig eindringende Erfassen des Empfindungsgehalts sofort als unterscheidend in die Augen. Einfluß auf Brahms' Melodik in seinen Liedern hat, außer dem Volksliede, nur etwa Franz Schubert geübt; im übrigen ist er ganz er selbst.

Einzelne Lieder hier hervorzuheben, dürfte kaum erforderlich sein; persönliche Vorliebe würde dabei eine große Rolle spielen. Unter den volksmäßig gesetzten ist das „Vergebliche Ständchen“ (Op. 84, 4) besonders beliebt geworden; dem Rhythmus des hier behandelten niederrheinischen Volksliedes*) schließt er sich an, während die Melodie ihm gehört. Auch in dem Liede „da unten im Thale“ (Op. 97, 6) ist der Rhythmus dem schwäbischen Volksliede entnommen**), während die Melodie nur leise Anklänge zeigt. Andere Lieder dieser Gattung sind: Der Jäger (Op. 95, 1), das Mädchenlied (Op. 95, 6), „Dort in den Weiden“ (Op. 97, 2), Maienkätzchen (von Liliencron, Op. 106, 2). Und von der anderen Gattung einzeln zu nennen: wo in aller Welt findet sich ein Lied wieder wie die „Feldeinsamkeit“ (von Allmers, Op. 86, 2), in welcher die stille Ruhe und Ergebung des schönen Gedichts in ergreifendster Tongestaltung zum Ausdruck kommt. Nicht minderen Reiz bietet das gleich folgende (Nachtwandler, von Kalbeck), welches den dämmernden Zustand zwischen Schlafen und Wachen in ganz eigenartiger Weise seelisch vertieft. In der Sapphischen Ode (Op. 94, 2) bewundern wir die kunstvolle Behandlung des antiken Rhythmus und die reiche Harmonik, was uns für die theilweise Schwäche des Gedichts entschädigt; die Grundstimmung, nicht die Worte im einzelnen sind hier maßgebend. Eine herrliche Sammlung bietet Op. 105, aus welcher wir das warm empfundene, fein durchgeführte „Wie Melodien zieht es“

*) Man findet es in der Sammlung von Erk & Böhme, II. Nr. S11a.

**) Erk & Böhme, II. Nr. 1053.

(von Kl. Groth) und das tief ernste „Immer leiser wird mein Schlummer“ (von Lingg) hervorheben. Und wenn ihm in diesen letzten Jahren ernste, an die Vergänglichkeit mahnende Texte besonders zusagten (die Lieder Op. 95 sind alle von dieser Art), so kommt in Op. 106, 1 (Ständchen, von Rugler) auch der alte Humor wieder zur Erscheinung. Sehr liebt er das Wechsellied (s. Op. 84) und ist überhaupt Meister in Wiedergabe kontrastirender Stimmungen.

In den beiden Gesängen Op. 41 hat er die Mittel durch Hinzufügung einer Bratsche erweitert; mit ihrem sanften, gedämpften Klange bestimmt sie den ganzen Charakter der Stimmung. Was in unruhigen Regungen die Seele bewegt, spricht sie in dem ersten Liede („Gestillte Sehnsucht“ von Rückert) in mannichfacher melodischer Bewegung aus, während die Singstimme in ruhiger Klarheit, auch einmal die Melodie der Bratsche aufnehmend, sich ergeht und eine still ergebene Rückerinnerung in ergreifend schönen Weisen zum Ausdruck bringt. Im zweiten Liede („Geistliches Wiegenlied“ von Geibel) führt die Bratsche die Melodie eines alten geistlichen Liedes aus, mit der sich die sanft einwiegende Melodie der Stimme, in welcher auch trübe Erinnerungen anklingen, in überaus kunstvoller Weise verbindet.

Und nun sein Schwanengesang, die vier ernstesten Gesänge! Sie waren bereits mehrere Wochen vor Clara Schumann's Tode fertig*); aber der Gedanke nach seinem letzten Besuche, daß er sie nicht wiedersehen werde, lastete auf ihm, vielleicht auch schon das Gefühl eigener Hinfälligkeit; zu dieser Stimmung kam dann der Tod von Klinger's Vater als unmittelbare Veranlassung hinzu. Es liegen biblische Texte zu Grunde, drei aus dem alten, einer aus dem neuen Testament. So sind sie ernst durch die Texte, ernst durch die Veranlassung, und dieser Ernst prägt sich auch in den Motiven und der Ausführung aus, worin einfache Größe, unerbittliche Strenge, Ablehnung von allen Zugeständnissen an momentanes Gefallen herrscht; und doch ist es ihm unmöglich, da wo der ganze Gehalt der Worte sein Gemüth erfaßt, mit der Wärme modernen Tonkolorits zurückzuhalten. Man denke an den schönen Dur-Einsatz in dem dritten Gesange („O Tod, wie wohl thust du dem Dürstigen“)

*) Nicht dieser war also die Veranlassung, wie der Verfasser in dem Vorworte zu der Bonner Erinnerungsfeier vom Mai 1897 angenommen hatte.

oder an den ganzen vierten Gesang. Wer nach einem an Schaffensfreude reichen Künstlerleben noch solche Weisen findet, wer mit so ergreifendem Ernste die Grenzen alles Irdischen künstlerisch auszusprechen versteht, von dem dürfen wir wohl sagen, daß er die ihm vorgezeichnete Bahn menschlich und künstlerisch wohl vollendet hat.

Diesen Kompositionen müssen die in 7 Hefen 1894 herausgegebenen „Deutschen Volkslieder“ angeschlossen werden. Die Liebe zum Volksliede hat ihn während seines ganzen Lebens begleitet; von früh an hat er Volksmelodien verwendet, variirt, auch selbständig herausgegeben; wir erinnern an die Volkskinderlieder, an die vierstimmigen Volkslieder. Als Quelle dienten ihm vorhandene Sammlungen (Zuccalmaglio u. a.); Melodien und Texte fand er also gegeben, hat aber die ersteren, die ja nach den Gegenden, woher sie stammen, Varianten zeigen, rhythmisch und gefanglich fest gestaltet, ohne ihnen die ursprüngliche Frische zu nehmen. Sein Hauptantheil an der Arbeit aber besteht in den Begleitungen und den Vor- und Zwischenspielen des Klaviers, welche mit ungemeiner Kunst und Zartheit gesetzt sind, und, wiewohl die Harmonien, kleine Imitationen und sonstige technische Feinheiten überall den Meister verrathen, doch immer der Melodie sich anpassen und dieselbe heben wollen und nie sich selbst hervordrängen und jene verdecken. Manche der Melodien hat er auch schon früher verwendet, manche der Texte in früheren Werken neu und selbständig komponirt. So findet sich Nr. 6 (Da unten im Thale) mit neuer, dem Rhythmus angepaßter Melodie in den Liedern Op. 97, 6; Nr. 14 (Maria ging aus wandern) mit anderer Melodie in den Marienliedern; Nr. 31 wieder in Op. 97, 4; Nr. 35 in den Liedern Op. 14, 1, rhythmisch verschieden; Nr. 36 (Der bucklichte Fiedler) zu selbständiger Bearbeitung in den vierstimmigen Liedern Op. 93; Nr. 38 (Des Abends) in den Liedern Op. 14, 6; Nr. 40 (Ich weiß mir 'n Maidlein) in den Duetten Op. 66; Nr. 42 (In stiller Nacht) mit derselben Melodie in den vierstimmigen Volksliedern (II, 1); und rührend ist, wie er in Nr. 49 (Verstohlen geht der Mond auf) mit demselben Liede, dessen Melodie er schon in der ersten Sonate (Op. 1) gebracht hatte, die Sammlung schließt. Die tiefe Verwandtschaft seines Empfindens mit dem echt Volksthümlichen erklärt die besondere Liebe, mit welcher er dieses Werk ausarbeitete. „Es ist wohl das erste Mal,“ schrieb er dem Verfasser dieser Zeilen am

29. Juni 1894 aus Ischl, „daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Bärtlichkeit nachsehe!“

Der Bearbeitungen von Werken anderer und der Betheiligung an größeren Unternehmungen wurde schon in unserem früheren Aufsatz (S. 372) gedacht. Die damals begonnenen „Studien für Pianoforte“ hat er noch weiterhin durch Bearbeitung Bach'scher Werke, darunter der bekannten Chaconne für die linke Hand, erweitert. In der Gesamtausgabe von Schumann's Werken besorgte er den Supplementband (Serie XIV), in welchem er die erstere Bearbeitung des Andante mit Variationen für zwei Klaviere (Op. 46), mehrere Lieder, einige weitere Variationen zu den symphonischen Etüden Op. 13, die beiden schon früher von ihm veröffentlichten Stücke Scherzo und Presto, und das allerletzte Thema, welches er später selbst variierte (Op. 23) zusammenfaßte. Man erkennt in dieser Arbeit und dem Vorworte zu demselben die warme Pietät für den edlen, früh vollendeten Meister.

Vielfach ist seiner Zeit erzählt worden, daß Brahms eine Oper schreibe oder zu schreiben beabsichtige; selbst den Text wollte man kennen. Seine Freunde in Wien haben davon nie etwas gewußt; aber seine mitunter gefallenen scherzhaft ablehnenden Äußerungen können, wie man ihn einmal kannte, als unbedingter Gegenbeweis nicht gelten. Daß er zeitweise dem Gedanken nicht ganz fern gewesen sei, auch dieses Gebiet zu betreten, wird man jetzt den interessanten und schönen Mittheilungen seines Freundes Widmann entnehmen*), ebenso aber auch, daß nichts daraus wurde. Er hat keine Oper geschrieben; es ist daher ganz müßig zu fragen, weshalb es unterblieben ist. Er stand auf dem von ihm beherrschten Gebiete so fest, war so befriedigt in der Pflege der von ihm mit Meisterschaft angebauten Gattungen, daß er kein dringendes Bedürfnis fühlte, neue Bahnen zu versuchen.

Bei Betrachtung der Werke aus Brahms' späteren Jahren sind uns wiederholt zwei Wahrnehmungen begegnet. Erstens überwiegt in ihnen die ernste, trübe Stimmung, besonders in der Wahl seiner Texte; ein Zeichen, wie der Gedanke an die Vergänglichkeit irdischer Freuden auch sein Schaffen beherrschte. Und damit hängt zweitens die zusehends geringer werdende Zahl seiner Schöpfungen zusammen,

*) Deutsche Rundschau 1897/98 Nr. 2, S. 137 ff.

wofür wir schon oben einige Gründe anführten, und wofür scherzende Worte, die er mitunter Fragenden zur Antwort gab, doch nicht die volle Erklärung geben. Ob ihm vielleicht schon früher, wie es allen offenbar wurde, der Gedanke kam, daß Kraft und Gesundheit abnehme, wird kaum sicher zu ermitteln sein.

Brahms war immer ein Mann von robustem Körperbau und eiserner Gesundheit gewesen; wer den kräftigen Mann mit dem Heldenkopfe sah, muß ihm ein langes Leben vorausjagen. Gegen Ende seines letzten Aufenthaltes in Ischl im Sommer 1896, von wo er noch unter schwierigen Umständen die Reise zu der Begräbnißfeier von Clara Schumann gemacht hatte, traten die ersten Spuren angegriffener Gesundheit hervor; seine gelbe Gesichtsfarbe fiel seinen Freunden auf. Ärztliche Untersuchung stellte eine Leberentartung fest, und es wurde ihm im September eine Kur in Karlsbad verordnet. Anscheinend beruhigt kehrte er zurück; aber das war nur von kurzer Dauer, die Krankheit nahm ihren Verlauf und verschlimmerte sich, die Abmagerung und die veränderte Gesichtsfarbe erregte ernste Besorgnisse. Er arbeitete nun nichts mehr, wenn er auch seine Betheiligung am musikalischen und geselligen Leben nicht ganz aufgab. Anfang Januar 1897 hörte er noch sein G-dur-Quintett von Joachim und seinen Genossen; am 7. März besuchte er zum letzten Male ein Concert, in welchem seine E-moll-Symphonie großen Beifallsturm hervorrief; am 13. März wohnte er im Theater der Operette seines Freundes Joh. Strauß: „die Göttin der Vernunft“ zum Theile bei, und war noch am 24. März bei Freunden zu Tisch. Gleich darauf legte er sich nieder, um nicht mehr aufzustehen; seine Kräfte waren verzehrt. Unter treuer Pflege seiner Hauswirthin Frau Truxa verbrachte er die letzten Tage, meist bei vollem Bewußtsein, doch in zunehmender Schwäche; am 3. April verschied er. Überall, nicht nur in Wien, sondern in ganz Deutschland würdigte man die Schwere des Verlustes, von allen Seiten strömten die Beweise der Theilnahme. Der Magistrat bewilligte ihm ein Ehrengrab auf dem Centralfriedhof; hier, unmittelbar bei den Gräbern Beethoven's und Schubert's, wurde er am 6. April unter größter Betheiligung einheimischer und auswärtiger Verehrer beigesetzt; der Prediger Zimmermann und sein Kunstgenosse Richard von Berger widmeten ihm ergreifende Abschiedsworte. Sein Gedächtniß wurde bald an verschiedenen Orten durch Aufführung seiner

Werke gefeiert; das Kammermusikfest in Bonn im Mai 1897 war vorzugsweise ihm gewidmet*).

Daß Brahms in bequemen äußeren Verhältnissen lebte und der Ertrag seiner Arbeiten ihn sorgenlos gestellt hatte, ist bekannt. Da ihm nähere Blutsverwandte nicht geblieben sind, ist die Frage seines Nachlasses noch nicht entschieden. Was über seinen musikalischen Nachlaß bekannt geworden, ist früher mitgetheilt; Entwürfe und unvollendete Arbeiten, wenn solche vorhanden waren, scheint er vernichtet zu haben.

Über Brahms Gesamtbedeutung uns auszusprechen, haben wir in unserem früheren Aufsätze kurz versucht; seine Gesamtstellung in der Kunstgeschichte zu erörtern, scheint uns verfrüht, und von Vergleichen mit anderen Meistern sehen wir hier ab. Daß er ein selbständiges Glied in der Reihe unserer großen Tonmeister bildet, wird gegenwärtig nicht mehr bezweifelt; daß seine Werke und seine künstlerischen Bestrebungen fortwirken werden, ist sicher zu erwarten. Auf die Mitstrebenden in seiner Kunst war auch bei seinen Lebzeiten sein Einfluß stark bemerkbar. Die Klarheit, mit welcher er die Gesetze seiner Kunst und die Ausdrucksfähigkeit ihrer Mittel erkannte, die selbständige reich quellende Erfindung, die souveräne Sicherheit, mit welcher er diese Mittel beherrschte, die tiefe Kenntniß alles dessen, was vor ihm gewesen, die unbeugsame Selbstkritik, welcher er seine eigenen Erzeugnisse unterwarf und so gestaltete, daß sie den Gesetzen der Wahrheit, der Schönheit, des Ebenmaßes entsprachen, alle diese Eigenschaften müssen den Nachfolgenden ein wirksames Vorbild bleiben; und sollte wieder ein ihm ebenbürtiger, schöpferischer Genius erstehen, er wird an Brahms und seinen Bestrebungen nicht vorübergehen können.

Aber nicht nur das Kunstschaffen der Nachfolgenden erfährt seine fördernde Einwirkung; auch die empfangende Hörerwelt wird, nachdem das Verständniß seines Willens und Vollbringens allgemeiner geworden ist, seinen befreienden Einfluß erfahren und zu höherer Stufe des Kunstverständnisses emporgehoben werden. Seine Werke gewähren nicht nur die Anschauung genialen Erfindens und

*) Unter den vielen Nachrufen, die ihm gewidmet wurden, glauben wir die Worte der Erinnerung von Fr. Wüllner, am 2. Mai 1897 zu Brahms Gedächtniß gesprochen, wegen ihrer Wärme und ihrer treffenden Beurtheilung hervorheben zu müssen.

überragenden Könnens, sondern eröffnen durch die bewußte Ausgestaltung des künstlerischen Gedankens zugleich den Einblick in die Individualität des Künstlers. Wir haben es mehrfach hervorgehoben, daß wir in den Werken nicht nur den großen Meister erkennen, sondern auch mit dem edlen Menschen fühlen. Die lautere Wahrhaftigkeit, die hochherzige Gesinnung, der tiefe, nicht selten trübe Ernst der Lebensauffassung; daneben dann die Wärme des Mitempfindens mit der umgebenden Welt, mit den Menschen, die ihm lieb sind, die Freude und der Humor, der ihm in solchen Fällen zu Gebote stand, alles das kommt auch in seinen Tongebilden zum Ausdruck, und es ist in der That ein Erzeugniß rechten Kunstverständnisses, im Kunstwerke die Person des Künstlers suchen zu können, wie wir es bei Mozart, Beethoven, Schumann längst gewohnt sind. Das müßte eigentlich bei der Musik noch näher liegen, wie bei anderen Künsten, da ihr Material feiner, durchsichtiger, unmittelbarer ist; nirgends so wie bei ihr fließen Darstellungsmittel und Darstellungsobjekt in gleichem Grade zusammen, und wer nicht selbst kräftig und wahr empfindet, wird sich vergebens bemühen, durch die Mittel der Kunst, die nichts sein will als Ausdruck der Empfindung, das Gemüth anderer zu ergreifen. Brahms ist es nach unserer Überzeugung gelungen, nicht allein ästhetisch zu befriedigen und Bewunderung zu erregen, sondern auch menschlich sich zu offenbaren und verwandte Empfindungen zu erzeugen; in diesem Sinne glauben wir hoffen zu können, daß er nicht nur für seine Kunstgenossen, sondern für alle, welche für Aufnahme des Schönen und Wahren empfänglich sind, wirksam fortleben werde, ja um noch mehr zu sagen, daß seine Einwirkung nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische sein werde.

Mehr sagen wir jetzt nicht; wir wollten uns hier nur klar machen, was Brahms uns gewesen ist, was wir an ihm verloren haben und was nicht verloren werden kann. Wer auf ein Leben und Schaffen wie er zurückblickt, in rastloser Arbeit, in eigener Befriedigung, im Vollgenusse der Anerkennung, und dann nach vollbrachtem Tagewerk ohne Schmerz scheidet, dem darf man, wie einer seiner Freunde schrieb*), wohl glücklich nennen. Daß auch das Schöne sterben müsse, daß aber ein Klage lied im Munde der Ge-

*) Heuberger in seinem schönen Nachrufe im Wiener Tagblatt.

liebten zu sein herrlich sei, hat er uns in ergreifenden Tönen zum Bewußtsein gebracht. Klagen müssen auch wir, aber wir werden uns darauf nicht beschränken; wir blicken nicht nur auf das was wir gehabt haben, sondern auf das was wir haben und was nicht sterben wird. Wo in aller Kunst die wirklich schöpferisch begabten, die ernst und wahrhaft strebenden und vollendenden, kurz die echten Meister genannt werden, da werden wir Johannes Brahms stets unter den ersten nennen und preisen.



gx----- Z s \ der Volksunterricht. .- Frankreich. --- FD Von "... C) O_ - 1. W -
"ohannes Weber- - (D - - - - - Deutsch von L. Semann - 3 . I. Die Musik in den unteren
Schulen. - II. Die Volksvereine: Liedertafeln (Orphéons), Harmoniemusik- und Blechmusik-
Chöre (Fanfares). - III. Die Konservatorien. - IV. Die Konzerte. - V. Das Theater. - VI. Die
Militärmusik. - VII. Schluß. Musikal. Vorträge. VI.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

61 u. 62. Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. Johannes Weber. I. Die
Musik in den unteren Schulen. N2In einem Bericht vom Jahre 1835 sagte Boulay de la Meurthe
über die Einführung des Gesanges - in den Kommunalen Schulen zu Paris: „Die Musik als
Erziehungsmittel fehlte in Frankreich. Wenn in - den Elementarschulen gelehrt, wird sie sich
unter seinem schönen Himmel acclimatisieren, wird sie sein geistiges und moralisches Erbtheil
mit um so größerer Schnelligkeit vermehren, je mehr sie sich dem glücklichen Charakter der
Nation verbindet. Schon ist dieser moralische Einfluß, den sie ausübt, für uns kein Problem
mehr: Bürge dafür sind die erzielten Resultate einiger Schulen, in welchen bis jetzt
Gesangunterricht gegeben wurde.“ Etwas weiter fügt der Berichterstatter hinzu: „In Frankreich -
der Wahrheit ge- mäß muß es gesagt werden - giebt es weder musikalisches Gehör noch
Reinheit der Stimme. Diese Mißstände sind dem Mangel eines Gesangunterrichtes in den
Elementarschulen zuzuschreiben.“ 1

4 Johannes Weber. Vor drei Jahren sagte Prinz Leopold, Herzog von Albany, in einer zu
Manchester gehaltenen und sich auf die bevorstehende Gründung des königlichen Musik-
Colleges in London beziehenden Rede: „Die außerordentliche Entwicklung, welche die Musik in
dem Zeitraum von hundert Jahren in Deutschland nahm, ist vor allem einestheils dem
musikalischen Elementarunterricht, der 1745 einge- führt wurde, anderentheils aber den
großen Schulen oder Konser- vatorien zu danken, welche eine nach der anderen in den Haupt-
städten ins Leben traten. Die Schüler lernen die Elemente der Musik ganz naturgemäß zu
gleicher Zeit und in gleicher Weise, wie sie die Elemente anderer Kenntnisse erlernen: in Folge
dessen haben sie keine Schwierigkeiten, ihre Talente in den Specialschulen zu ent- wickeln. So
hat sich stufenweise eine Nation gebildet, bei welcher die Liebe zur Musik nicht einer einzelnen
Gesellschaftsklasse angehört, sondern eine aus sich wirkende Kraft ausmacht, die ohne
Unterschied alle Klaffen durchdringt und belebt.“ Freude an der Musik zu haben und sie wie
saftige, aus frem- den Ländern importierte Früchte zu genießen, sagt noch nicht Alles: eine
Nation ist erst dann musikalisch, wenn der Sinn für Musik in den Massen lebt und die Kunst
weder von den unteren Klaffen, noch von der aristokratischen Gesellschaft vernachlässigt wird.
Dahin jedoch können wir nur dann gelangen, wenn wir den obligatorischen Musikunterricht in
den Elementarschulen einführen. Die Unbestimmt- heit des Gesetzes über den Unterricht
beweist, wie wenig wir bezüg- lich dieses Punktes vorwärts gekommen sind. Das Gesetz vom
28. Juni 1833 setzte den Gesang unter die Zahl der obligatorischen Lehrgegenstände des
höheren Elementar- unterrichtes, im gleichen Range mit Geschichte und Geographie. Der
Beschluß vom 28. Juni 1836 verlangte nicht von dem Elementar- zeugnis der Lehrer, aber von
dem der Lehrerinnen Kenntnisse im Ge- sang. Das Zeugnis höherer Befähigung der Lehrer
forderte „theo- retische und praktische Kenntniffe in der Musik und in dem Kirchen- gesang“,
dem plain-chant. Ein Zeitraum von drei Jahren wurde bis zur Einführung dieses Theils des
obligatorischen Examens festgesetzt. Zwei Jahre später, am 15. Mai 1838, gestattete ein

Beschluß des öffentlichen Unterrichtsrathes „den Kandidaten, welche der Stimme ermangelten, diese mittels Instrumentalmusik ersetzen zu dürfen, unbeschadet des theoretischen Examens über diesen Gegenstand“.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 5 Der Gesetzentwurf vom 31. Mai 1847 wollte den Gesangunterricht ebensowohl in den unteren, als in den oberen Elementarschulen obligatorisch machen; aber die Februarrevolution verhinderte die Ausführung. Mit dem Gesetz vom 15. März 1850 machen wir eine Bewegung nach rückwärts. Der Gesang ist mit der Gymnastik auf die unterste Rangstufe der Kenntnisse gesetzt, welche auch fernerhin im Elementarunterricht, der in obligatorische und fakultative Gegenstände eingetheilt ist, „mit inbegriffen sein können“. Der Gesang ist bei den Prüfungen für das Elementarlehrerzeugnis ausgeschlossen und es wird ihm selbst für das höhere Lehrerzeugnis wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Fünfzehn Jahre später macht ein Beschluß vom 30. Januar 1865 den Gesangunterricht für alle Normalschulen obligatorisch und bestimmt für denselben wöchentlich fünf Stunden, welche den Kirchengesang, le plain-chant, für die Katholiken und Kirchenlieder, le chant religieux, für die anderen Konfessionen mit umfassen. Nach Verlauf von zwei Jahren jedoch entfernen wir uns abermals vom Ziele: das Gesetz vom 10. April 1867 fügt den obligatorischen Fächern des ersten Unterrichtes die Elemente der Geschichte und Geographie Frankreichs bei, ohne den Gesangunterricht mit einem Wort zu erwähnen. Im Jahre 1881 nahm Jules Ferry, Minister des öffentlichen Unterrichtes, den Plan, den musikalischen Unterricht in den Elementarschulen einzuführen, wieder auf. Er wandte sich an verschiedene Personen, um ihren Rath einzuholen; eine Sammlung von acht Berichten wurde veröffentlicht; einige derselben behandelten den Gegenstand mit Kompetenz und im Einzelnen. Folgende Zeilen entnehme ich ihnen: „In den Ländern, in welchen musikalische Bildung von allen Lehrern gefordert wird, in welchen die obligatorisch in ihre normale Bildung und in die Examina der untersten Grade eingeführt ist, bildet der Gesang thatsächlich einen integrierenden Bestandtheil des Elementarunterrichtes. So ist es in Deutschland, in Österreich-Ungarn, in der Schweiz, in Dänemark, in Schweden, in Norwegen, in den städtischen Schulen Rußlands, in den Vereinigten Staaten. Das Resultat ist, daß die ganze Bevölkerung musikalisch wird und eine wirklich künstlerische chorische Ausführung, die bei uns selten ist, eine gewöhnliche Sache ist, 2 9 Ar

6 Johannes Weber. und zwar nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Lande. – Die Vereinigten Staaten geben uns hiefür das frappanteste Beispiel, weil von einem Volke kommend, das die Reformen, die wir noch zu vollziehen haben, kürzlich durchgeführt hat. In den Schulen Amerikas wird der Gesang den Kindern von ihrem sechsten Lebensjahre an gelehrt, lange bevor von Solfeggien die Rede ist. Die Kinder lernen kleine, in sehr kurze Strophen getheilte Stücke auswendig, deren Worte sich leicht in das Gedächtnis einprägen. Die ärmsten Schulen, beispielsweise die der elendsten Stadtviertel New-Yorks, wo es von kleinen barfüßigen Irländern wimmelt, stehen in dieser Hinsicht auf gleicher Stufe mit denen der reichen Stadtviertel. Die mehrstimmige Ausführung fängt erst in den höheren Klaffen an, wenn die Kinder aus den Solfeggien-Übungen bereits Nutzen gezogen haben“. „Der auf die Kinder hervorgebrachte Eindruck ist tief und heiljam. Die neu hinzugekommenen Schüler scheinen entzückt, und die fremden Besucher bezeugen einstimmig ihr Interesse an diesem Schauspiel. Sowohl der musikalische Unterricht für die größten, als auch der Unterricht im Elementargesang für die kleinsten Schüler wird von den Lehrern selbst gegeben. Von hundert Kindern, die jung genug angefangen haben, bleiben kaum zwei bis drei der musikalischen Bildung unzugänglich. Die im Jahre 1876 von dem französischen Ministerium des öffentlichen Unterrichtes nach Philadelphia zur Ausstellung gesandte Kommission hat konstatiert, daß überall, wo der musikalische Unterricht entwickelt und blühend ist, auch die anderen Unterrichtszweige auffallend höher stehen.“ Die guten Absichten Jules Ferry's sind, obwohl sie nicht alle gewünschten Resultate erreichten, darum doch nicht unfruchtbar geblieben. Ehe wir aber davon sprechen, was zu thun bleibt, werfen wir einen Blick auf das, was bis jetzt erreicht worden ist. Vor 1789 existierte in Frankreich nirgends Volksunterricht; nach der Revolution fing man an Lese- und Schreibunterricht zu organisieren. Im Jahr 1814

machte Jomard eine Reise nach England, von wo er die Methode des gegenseitigen Unterrichtes von der Schule zu Lancaster, die wechselseitige Unterrichtsform, die Mutualmethode mitbrachte, die französischen Ursprungs ist; denn der

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 7 Chevalier Paulet hatte sie 1791 in Vincennes und in der Kaserne Popincourt ausgeübt; Monge adoptierte hierauf dieses Princip, als er die Arbeiten der ersten polytechnischen Schule einrichtete. Jomard wurde beauftragt, in der Rue Saint-Jean de Beauvais eine Musterschule zu gründen; als sie in Thätigkeit war, führte er Wilhem hin, der von dem Anblick der dreihundert Schüler, die sich gegenseitig unterrichteten, von Tafeln studierten, alles auf ein gegebenes Zeichen thaten und dabei stets die vollendetste Ordnung wahrten, im hohen Grade überrascht war. Von diesem Augenblicke an gab sich Wilhem nur einer Beschäftigung hin: er wollte die Musik in den Gesichtskreis aller Kinder ziehen und sie ihnen lehren, wie man die Lesen und Schreiben lehrt. Er eröffnete nacheinander verschiedene Kurse, und in Folge der von ihm erzielten glücklichen Resultate beschloß die »Société pour l'instruction primaire élémentaire« im Jahr 1819 sich mit dem Musikunterricht zu beschäftigen; Béranger schlug vor, Wilhem zu beauftragen, in der Schule der Rue Saint-Jean de Beauvais einen Versuch zu machen. Der Versuch gelang und Wilhem wurde zum Gesang-lehrer an der polytechnischen Schule ernannt. In Folge eines Berichtes, welcher die verschiedenen musikalischen Unterrichtsmethoden darlegte, gab im Jahr 1820 die genannte Société der Methode Wilhem's den Vorzug. Dieser aber erhielt den Titel Professor der Schulen zu Paris. Im Jahr 1830 wurde Singunterricht in neun Kommunal Schulen ertheilt, und man schlug vor, ihn in noch weiteren zehn Schulen einzuführen. Wilhem arbeitete nun darauf hin, diese Singklaffen mit dem »Orphéon« - der Liedertafel - zu verbinden; 1829 vereinigte er zum ersten Male eine Schüler der verschiedenen Schulen, um sie mehrstimmige Stücke singen zu lassen; aber erst 1833 fing er die monatlichen Reunionen des Orphéon an. Ende 1835 stimmte das Central-Komitée für ein Reglement zur Aufrechterhaltung dieser Zusammenkünfte. Im Jahre 1834 verordnete der Minister des öffentlichen Unterrichtes, daß zweihundert Elementarschulen Frankreichs mit den Tafeln der Wilhem-Methode ausgestattet würden. Im nächsten Jahr, 1835, entschied der Municipalrath von Paris, daß der Gesang in dreißig neuen Schulen gelehrt werden solle, und ernannte Wilhem zum Direktor und General-Inspektor des Unterrichtes. Im Jahre 1839 wurde Wilhem durch den Minister des öffent-

lichen Unterrichtes zur Inspektion des Universitätsgesanges berufen; seine Methode wurde von der Universität officiell angenommen; etwas später wurde sie in den Schulen der „Brüder“ zu Paris und in einem Theil der Schulen der „Schwestern“ eingeführt. Wilhelm starb 1842 an einer Brustentzündung; sein Nachfolger war sein Hauptgehilfe und Schüler, Joseph Hubert. Wilhem hatte 1836 Lehrkurse für Erwachsene eröffnet, um Tenore und Bässe zu bilden. Von einem vollständigen Erfolg begleitet, führen diese Kurse fort - die Zahl ihrer Schüler steigerte sich 1839 bis zu 570 - neben dem Unterricht in den Schulen zu funktionieren; beide Institute aber wirkten bei den allgemeinen Reunionen des Orphéon mit. Neben dem Civil-Orphéon gab es in Paris auch ein Militär-Orphéon, ebenfalls nach der Wilhem-Methode, welche 1839 dem Kriegsminister auf eine Anfrage von Carafa als die beste bezeichnet und hierauf eingeführt worden war. Kurze Zeit darauf wurde diese Methode bei den Regimentern zu Paris in Anwendung gebracht. Hubert setzte das Werk eines Lehrers fort; er unterwies die Musikmeister, die dann ihrerseits die Soldaten unterwies. Im Jahr 1843, nach fünfmonatlichem Unterricht, wurden 385 Soldaten der Pariser Garnison vor die höhere Autorität gerufen; das Resultat war ein höchst befriedigendes und der Kriegsminister sandte Hubert ein Gratulations- und Danksagungsschreiben. Das Werk war somit im guten Gange und es scheint, als hätte es sich über ganz Frankreich verbreiten und ausdehnen müssen; dem war jedoch nicht so. Man ging 1852 daran, es umzugestalten: man ließ Hubert nur den Titel eines Inspektors und übergab die Generalleitung des Unterrichtes und des Orphéon Gounod. Halévy aber beauftragte man, eine neue Unterrichtsmethode aufzustellen. Doch „Die Jüdin“ und einige dreißig andere Opern geschrieben zu haben, genügt nicht, um eine Methode des Elementarunterrichtes zu schaffen. Als 1863 Gounod seine Entlassung einreichte, theilte man das Orphéon in zwei Vereine: das linke Ufer wurde Bazin und das rechte Ufer Padeloup

übergeben. Nach Verlauf einiger Jahre kam man zu der Ansicht, daß zwei Direktoren unnütz wären; definitiv dankte man dann nur denjenigen der Beiden ab, der sich am ernst- lichten mit dem Orphéon beschäftigt hatte. Bazin blieb als ein- ziger Direktor bis zu seinem Tode, der 1878 eintrat.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 9 Als man die Methode Wilhem's aufgab, verzichtete man zu- gleich auf die gegenseitige Unterweisung, um den gleichzeitigen Unter- richt an deren Stelle zu setzen, ja man verzichtete selbst darauf, eine Methode aufzustellen, indem man annahm, daß der Werth des Unterrichtes vor allem von dem Werth des Professors abhängt. Die heutzutage angenommene Organisation ist folgendermaßen eingerichtet: An der Spitze des Unterrichtes steht ein „General-Inspektor“, unter welchem sich zwei Inspektoren befinden. Im letzten Jahre be- lief sich die Anzahl der Elementarschulen in Paris auf mehr als vierhundert, und diese Anzahl ist in steter Zunahme begriffen. Jede Schule ist in fünf Klaffen eingetheilt: die erste ist die Oberklaffe, die zweite die Mittelklaffe und die drei andern sind Unterklaffen. In den Sälen des Asyls lehrt man den Kindern Gesänge, um ihr musikalisches Gehör zu bilden; kommen sie in die Schule, dann lernen sie in den unteren Klaffen die Notenschrift kennen und be- ginnen den Takt zu schlagen; jeder der drei Klaffen wird eine Lek- tion von zwanzig Minuten ertheilt, was im Ganzen eine Stunde ausmacht. Dieser Unterricht wird von dem Schullehrer gegeben, der sich hierzu einem Ergänzungsexamen zu unterziehen hat. Ein Fachlehrer giebt der Mittelklaffe wöchentlich eine einstündige Lektion, der Oberklaffe zwei. Das ist nicht viel. Die Abendkurse umfassen wöchentlich zwei Lektionen, jede von anderthalbstündiger Dauer für die Erwachsenen. Das Municipal-Orphéon ist aufgehoben, aber zwischen den verschiedenen Schulen finden Konkurse statt. Vor nun zwei Jahren fing man an, den Vortrags-Konkursen auch Diktier-Konkurse beizu- fügen. Noch vor fünf Jahren ließ man die Schüler die Musikalien, welche sie singen sollten, zahlen; der Preis war ein geringer. Jetzt werden ihnen dieselben gratis geliefert. Die zu den Konkursen gewählten Schüler werden in den höheren Elementarschulen, wie die Schulen Turgot, Arago, J. B. Say, Lavoisier, Colbert aufgenommen. Während des ersten Jahres ist der Musikunterricht obligatorisch; gewöhnlich sind zwei Lektionen in der Woche; in den folgenden Jahren aber hängt diese Einrichtung von dem Direktor der Schule ab. Die soeben dargelegte Organisation betrifft nur die Pariser Schulen. Will man nun wissen, was sich selbst an den Thoren der

1 () Johannes Weber. Stadt zuträgt? Das Departement der Seine umfaßt das in zwanzig Bezirke eingetheilte Paris und dessen Weichbild, welches zwei Bezirke bildet: den von Sceaux und den von Saint-Denis. Eine Kom- mission beschäftigt sich seit einigen Jahren damit, den Singunter- richt in den Elementarschulen dieser Bezirke zu organisieren. Einen Brief, den ich im vorigen Sommer mit der Einladung erhielt, einem General-Konkurs beizuwohnen, theile ich hier mit; der Autor des- selben ist ein distinguirter Komponist und eines der thätigsten Mit- glieder der Kommission. Der Brief lautet: „Sie haben die Güte gehabt, sich mehrfach mit den Studien zu beschäftigen, denen wir uns hingegeben haben, um zu versuchen, den Geschmack an Musik in den Volksmassen zu verbreiten. Das beste Mittel wäre, den Unterricht bereits in den Elementarklaffen, von der ersten Kindheit an, zu beginnen. Wir hatten gehofft, diesen Unterricht in dem Programm der obligatorischen Studien aufgeführt zu sehen. Wir sind in unserer Erwartung getäuscht worden.“ „Es giebt sehr wenige Lehrer und Lehrerinnen, die auch nur die geringsten musikalischen Begriffe besitzen. Die Professoren, welche von Paris kommen, sind theuer und geizen natürlicherweise mit ihrer Zeit.“ „Es wird uns sehr wenig Ermuthigung zu Theil und wir haben nur unbedeutende Mittel. Nur kraft unseres Forderns und unserer Ausdauer ist zu Resultaten zu gelangen. Das betreiben wir mit großer Energie.“ „Durch einen General-Konkurs zwischen elf Knabenschulen, welche in den kantonalen Konkursen preisgekrönt waren, wollen wir die Resultate beurtheilen, welche wir bereits erlangt haben. Wir haben auch kantonale Konkurse für junge Mädchen; aber aus Mangel an Geld und einem geeigneten Lokale sind wir noch nicht dazu gekommen, einen General-Konkurs zu organisieren. Dieses Resultat hoffen wir im nächsten Jahre zu erreichen.“ Dieser Brief läßt beurtheilen, wie die Dinge außerhalb Paris liegen. Einzelne Versuche wurden in der Provinz gemacht, musi- kalischen Unterricht im Volke zu verbreiten. So organisierte 1848 die

Gesellschaft des Elementarunterrichtes im Departement der Rhône zu Lyon die ersten öffentlichen Kurse; sie betraute Maniquet mit der Leitung der Musikkurse in den Schulen, welche sie gegrün- det hatte. Die erstaunlichen Erfolge dieses Unterrichts veranlaßten

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 11 die „Brüder der christlichen Schule“, ihn in ihren Schulen einzu- führen. Früher hatte Aimé Paris Musikkurse nach der Zahlen- schrift organisiert. Eigenthümlich genug! -: während die Gesell- schaft des Elementarunterrichts zu Lyon sich damit beschäftigte, Musik in ihren Schulen einzuführen, stand auf dem Programm, welches die von den Kandidaten des Elementarlehrer- Diploms ge- forderten Kenntniffe bezeichnete, der Gesang; ja er war sogar in den Diplomen selbst verzeichnet, die man ihnen eingehändigt hatte, - und doch war ihnen keine Frage über diesen Gegenstand vor- gelegt worden! Besser konnte man in der That nicht beweisen, daß man bei dem Elementarlehrer musikalische Kenntnisse als über- flüssig betrachte. Überall, wie in Paris und Lyon, hing der musikalische Unter- richt von Lokalautoritäten ab, unter denen nur sehr wenige sich be- fanden, die ihm eine Bedeutung beimaßen. Der Landestheil, wo in dieser Hinsicht die Elementarlehrer weniger zurück waren, war Elsaß. Seit mehr als einem halben Jahrhundert existiert in Straß- burg ein Seminar zur Ausbildung von Lehrern. Dasselbe war das erste, welches französischerseits in das Leben gerufen wurde. Die Zöglinge blieben drei Jahre dort; wenn sie die Anstalt verließen, waren sie sowohl im Klavier- und Orgelspiel, als auch in den Elementen der Harmonie so weit vorgeschritten, um die Orgel in den Dörfern, in denen sie sich niederließen, übernehmen zu können. So weit meine Erinnerungen zurückgehen, habe ich in den elsässi- schen Dörfern den Elementarlehrer und Organisten immer nur in ein und derselben Person gesehen. Der Lehrer konnte seinen Schü- lern einige Unterweisungen im Solfeggiren geben; aber das hing einzig von seinem Vergnügen ab; obligatorisch waren sie nie. Es dürfte nicht überflüssig sein, hier noch die Veränderungen zu nennen, welche nach dieser Seite hin im Elsaß seitens der deutschen Regierung vorgenommen worden sind. Seit 1871 hat man nicht nur mehrere Normalschulen, Seminare, organisiert, sondern man hat auch die Kandidaten des Elementarlehrerfachs verpflichtet, ehe sie in eine solche eintreten, zwei Jahre in einer Vorbereitungsschule ge- wesen zu sein. Zur Aufnahme in diese wird verlangt, daß sie unter anderm etwas Klavier und Violine spielen können. Das Studium dieser Instrumente setzen sie sowohl in der Vorbereitungs-, als auch in der Normalschule, in der sie drei Jahre bleiben, fort: und wenn sie

12 Johannes Weber. diese verlaßen, sind sie gute Organisten. Die Violine dient ihnen dazu, den Gesang in den Elementarschulen zu leiten, ohne zu ermüden. Der Unterricht in der Vokalmusik ist überall obligatorisch; die Schüler erhalten mehrere Unterrichtsstunden in der Woche, sie lernen nicht nur die Kirchengesänge, sondern die führen auch mehrstimmige Chöre aus. Mit einem Wort: der Musikunterricht besitzt heutigen- tags im Elsaß dieselbe Bedeutung, wie in ganz Deutschland. Warum sollte die französische Regierung das, was sie früher im Elsaß für die Bildung der Elementarlehrer gethan hat, nicht für ganz Frankreich thun? Unglücklicherweise ist ihr die Nothwendigkeit eines solchen Schrittes noch nicht fühlbar. Hier ist der geeignete Ort, auf die weiteren Pläne der Regie- rung näher einzugehen. In dem, im September 1879 veröffentlichten Entwurf, hatte J. Ferry die Musik, gleich den Anfangsgründen im Zeichnen und Modellieren, den obligatorischen Gegenständen des Elementar- unterrichtes eingereiht; ein Entwurf erhielt am 28. März 1882 Gesetzeskraft. Ein Dekret vom 2. August 1881 hatte das Singen bereits in den Kleinkinderbewahranstalten - in den salles d'asile - eingeführt. Eine ministerielle Verordnung vom 23. Januar 1882 ernannte eine Kommission mit dem Auftrag: einen Entwurf zur Organisation des Singunterrichtes in den Elementar- und in den Schulen für höheren Unterricht auszuarbeiten. In Übereinstimmung mit einer Verordnung vom 27. Juli 1882 wurde ein pädagogisches Reglement mit einem Lehrplan für die Elementarschulen veröffentlicht. Dieser Plan wurde in einer Verfügung vom 23. Juli 1883 entwickelt. Der Gesangunterricht soll in den Kinder-Asylen in gleicher Weise, wie in Paris, anfangen. In den Elementarschulen wird der musikalische Unterricht in einen Elementar-, einen mittleren und einen höheren Kursus geheilt sein. Die Kinder sollen in logischer Reihenfolge die Anfangsgründe des Notenlesens mit Gesangsübungen und münd- lichen Diktaten lernen; sie

sollen zusammen ein- und zweistimmige Stücke ausführen. Dagegen ist nichts einzuwenden, wohl aber ist es vom musikalischen Standpunkt zu mißbilligen, daß man in den Lehrerbildungsanstalten die Lehrer nur für den Singunterricht – Solfeggien und Gesänge – vorbereiten will. Eine Verordnung vom 23. Juli 1883

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 13 trifft Bestimmungen über das musikalische Examen, dem sich die Kandidaten der Normalschulen unterziehen müssen. Nach dieser Verordnung besteht dasselbe aus einem Abfragen der Gegenstände des mittleren Kursus der Elementarschulen, aus dem Vorblättern einer leichten Gesangsübung und aus einem sehr einfachen mündlichen Diktat. Das Dekret vom 4. Januar 1881 verlangte nur für das höhere Zeugnis – nicht für das Elementarzeugnis – die Kenntnis der Vokalmusik. Ein anderes, siebenzehn Tage später gegebenes Dekret, schloß den Gesang mit in den Unterricht der Normalschulen ein. Für letztere (die Schüler verbleiben in denselben drei Jahre) wies eine Verordnung vom 3. August 1881 dem Musikunterricht wöchentlich zwei Stunden an. Diese beiden Stunden sollen in Hälften getheilt werden, d. h. in halbe Stunden für Gesang und Instrumentalmusik; der Unterricht für Gesang und Klavier oder Harmonium (anstatt der Orgel) soll von der Studienzeit genommen, aber speciell Donnerstags und Sonntags gegeben werden. Die den Übungen und Wiederholungen gewidmete Zeit wird von den Freistunden genommen. Man nimmt nur an, daß die Schüler schon vom ersten Jahre an alle Tonleitern einstudieren mögen. Endlich ist dem Entwurf des Programms folgende Note beigefügt: „Die Erlernung eines Instrumentes hat ausschließlich den Zweck, den Lehrer in den Stand zu setzen, eine leichte Begleitung auf dem Klavier oder auf dem Harmonium auszuführen.“ Es ist eine vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts beschlossene Sache, keine Organisten für die Kirchen auszubilden. Man wird sehr mittelmäßige Pianisten heranbilden und, da im Allgemeinen die Lehrer gering besoldet sind, werden viele unter ihnen gern bereit sein, die Orgel beim Gottesdienst zu spielen. Man wird also in den Gemeinden mittelmäßige oder schlechte Organisten haben, was nicht dazu beitragen wird, den musikalischen Geschmack zu entwickeln, besonders in den Dörfern, wo die religiöse Musik von erheblicherem Einfluß auf denselben ist, als in den großen Städten. Man sieht, daß Frankreich durchaus hinter Deutschland zurückbleiben will.

4 Johannes Weber. II. Die Polksvereine, Liedertafeln (Orphéons); Harmoniemusik- und Blechmusikchöre (Fanfares). Der von Wilhelm eingeführte Unterricht mußte die Bildung freier Gesangsvereine herbeiführen, die sich nur um der Musik willen verbanden. Insbesondere hat sich ein Mann, Eugène Delaporte, mit der Organisation dieser Vereine in der Provinz beschäftigt. Er wanderte von Dorf zu Dorf, um solche ins Leben zu rufen, und kaum, daß er deren eine gewisse Anzahl organisiert hatte, als er sie auch schon im Jahr 1849 in Troyes zu einem Musikfeste vereinigte, bei welchem zweihundert Sänger mitwirkten. Um den Eifer der Orphéonisten – wie man sie nennt – zu spornen, richtete er Wettkämpfe mit Preisvertheilung ein. Bei dem ersten dieser künstlerischen Turniere waren nur neun Vereine betheiligt; aber ihre Zahl wuchs schnell und man war nicht wenig überrascht, als sich die Überlegenheit der Vereine Nordfrankreichs wegen der Nachbarschaft Belgiens herausstellte. Im Jahr 1860 kamen 3000 französische Orphéonisten zu einem in London abgehaltenen Feste zusammen, dem ein Jahr früher ein solches mit 6000 Sängern zu Paris vorausgegangen war. Da die Zahl der Vereine eine immer größere wurde, kam man auf den Gedanken, die in drei Gruppen zu theilen, was nicht ohne Schwierigkeit durchzuführen war; denn es ist kaum möglich, einen Modus der Klasseneintheilung zu finden, an welchem nicht Ausstellungen zu machen wären. Nachdem sie in drei Gruppen eingetheilt waren, richtete man eine „Oberabtheilung“ ein, in welche die Gesellschaften eingeschrieben wurden, welche in der I. Gruppe die besten Preise erhalten hatten. Für die Gekrönten der Oberabtheilung schuf man eine „Abtheilung d' excellence“. Dann wurden noch die besten Vereine »hors concours, erhaben über allen Wettkampf, erklärt. Und endlich verfiel man noch darauf, alle der Abtheilung »hors concours« angehörenden Vereine mit einander konkurrieren zu lassen. Auf so sonderbarem Wege hätte man können unbedingt weiter gehen; da aber die Anzahl der neuen Vereine in beträchtlicher Weise wuchs, sah man sich genöthigt, die Gruppen in Sektionen zu theilen – und

zwar so, daß man, die ersten Abtheilungen beibe-

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 15 haltend, aus diesen zehn zu unterscheidende Gruppen von verschie- denen Kräften bildete. Gewiß haben die Wettkämpfe dazu beigetragen, den Eifer zu spor- nen und die Singvereine zu vermehren, um so mehr, als man zu den Wettkämpfen für die Ausführung noch Wettkämpfe für das Singen a prima vista hinzufügte; andererseits aber werden sie von den Or- phéonisten nur zu oft als einfache Jagd nach Medaillen betrachtet; sie beschäftigen sich zu viel damit, die Preise zu vermehren, welche die Fahne jeder Gesellschaft schmücken, ohne sich um die Fortschritte zu kümmern. Daher kommt es, daß man Vereine findet, deren Fahne mit Medaillen überladen ist und die trotzdem in den schwäch- sten Abtheilungen oder Sektionen bleiben, von den Gefühlen der Rivalität und der Eifersucht gar nicht zu sprechen, welche die Ober- hand über die Gefühle der Genossenschaft gewinnen. Auch Herr Guimet, einer der Männer, die sich mit diesem Gegenstand be- sonders beschäftigt haben, kommt in einer Schrift über die Volks- musik (Lyon 1870) zu dem Schluß: „Der augenblickliche Erfolg der Wettkämpfe bestand darin, daß in allen Gegenden Frankreichs Vereine entstanden. Unbestreitbar haben sie dazu beigetragen, die Vereine, welche sich bei denselben beheiligten, zu heben, zu fördern. Vielleicht müßte man die Art ihrer Klaffeneintheilung verbessern und nach und nach den Charakter des Kampfes, des musikalischen »Derby« unterdrücken. Es würde besser sein, wenn es weder Sieger noch Besiegte gäbe und man nur zusammen käme, um die dem wah- ren Verdienst gebührenden Auszeichnungen zu erwerben, ohne daß die Stärke oder Schwäche der Konkurrenten jemand die Demüthigung einer Niederlage oder den Stolz eines bisweilen wenig gerechten Triumphes empfinden ließe.“ Der Autor spricht von dem großen Sängerfest, welchem er im Jahre 1865 in Dresden beigewohnt hatte, bei welchem 21000 Sän- ger von den Einwohnern gastfrei aufgenommen wurden, woraus er folgenden Schluß zieht: „Üben wir die Musik mit einander, aber nicht gegen einander aus. Organisieren wir weniger Wettkämpfe und mehr Feste. Die Wettkämpfe haben uns eine forcierte, künst- liche und sterile musikalische Reife gebracht. Die Kunst soll das Ideal sein und nicht der Kampf! Vernichten wir die Rivalität zwischen Menschen und Menschen, zwischen Gesellschaft und Ge- jellschaft.“

16 Johannes Weber. Hieraus läßt sich folgern, daß die Wettkämpfe früher nützlich waren, heute aber eher schädlich oder wenigstens wenig förderlich sind. Wie Herr Guimet es vortrefflich ausdrückt, haben sie eine musikalische Reife forciert und erkünstelt, weil sie nicht Wurzel in dem Erdreich gefaßt haben, in welchem sie allein wahrhaft gedeihen können: in dem von den Elementarschulen erheilten musikalischen Unterricht. Nirgends befinden sich die Gesangvereine in einem blühenderen Zustande als in Deutschland, nirgends halten sie mehr die brüderlichen Beziehungen, die Genossenschaft unter ihren Mit- gliedern aufrecht als eben daselbst. Warum? Ganz einfach, weil sie sich aus sich selbst in Folge des in den Schulen empfangenen Unterrichtes organisiert haben, ohne daß man jemals auch nur da- von geträumt hätte, eine Rivalität durch Wettkämpfe hervorzurufen, wie man sie in Frankreich unerläßlich fand. Man kann die Ge- schichte der Gesangvereine in dem Werke von G. Kastner: »Les Chants de la vie« nachschlagen; hier wird man sehen, inwiefern die Organisation dieser Gesellschaften in Deutschland von der in Frankreich abweicht, wie tief die Beziehungen sind, in welchen die Vereine zu einander stehen, sei es durch Briefe oder durch Besuche, die in corpore gegenseitig oder auch von nur einigen ihrer Mitglie- der ausgeführt werden, was für schöne Feste die organisieren, um auf diese Weise, ohne Streit und Rivalität, fortwährend ihre freund- schaftlichen Beziehungen aufrecht zu erhalten. G. Kastner hat kon- statiert, daß in Deutschland der musikalische Unterricht derartig im Volke verbreitet ist, daß unter den Landleuten ganz gute Musiker zu finden sind, die zusammen nicht nur mehrstimmige Lieder singen, sondern auch eine „Fuge“ ausführen können. Die Bildung von Männerchören im Heere ist in Deutschland eben- falls viel älter als bei uns. Seit einer langen Reihe von Jahren wurden solche in mehreren Staaten organisiert. „Preußen“, schrieb G. Kastner im Jahre 1854, „ist einer der Staaten, welche in dieser Beziehung die günstigsten Resultate erzielt haben. Die Chöre einer großen Anzahl seiner Regimenter verdienen als Muster des militäri- schen mehrstimmigen Gesangs genannt zu werden.“ Dieses Zeugnis G. Kastners wird, nicht ohne

patriotisches Bedauern, vollständig von Dupaigne, dem Autor eines durch die Initiative Jules Ferrys veröffentlichten Berichtes bestätigt, dessen ich bei der Anführung des den Elementarunterricht betreffenden Gesetzes erwähnte.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 17 Was ich von den Gesangvereinen sagte, gilt ebenso von den Vereinen für Instrumentalmusik, von den Harmonie- und Blech- musiken oder Fanfaren. Man hat bei ihnen dasselbe Klaffen- und Wettkampfsystem in Anwendung gebracht; der Mißbrauch der Medaillen hat dieselbe Wirkung erfahren müssen, um so mehr, als die Instrumentalisten in Folge eines mangelnden Elementarunter- richtes sehr häufig genöthigt sind, das musikalische Lesen und den Mechanismus eines Instrumentes gleichzeitig zu erlernen, ohne dabei eine Hilfe zu haben, die ihnen Anleitung zur Hervorbringung eines guten Tones, zur Sauberkeit und Korrektheit des Spieles geben könnte. Trotzdem ziehen sie mit einigen Stücken, die sie eher schlecht als gut können, von Wettkampf zu Wettkampf, um Medaillen einzu- heimsen; von der Wahl und dem Arrangement dieser Stücke will ich gar nicht reden. Dabei aber ist gewiß, daß sich unter der großen Zahl dieser Vereine auch einige gute befinden, deren Eifer und Nutzen ich nicht bestreite; ich konstatiere nur mit Herrn Guimet die „forcierte, künstliche und oft sterile Situation“. Es läßt sich in der That feststellen, daß ein Fünftel der Ge- jammtzahl der Vereine aus guten Vereinen besteht, was sowohl hin- sichtlich des Gesanges als auch der Instrumente gilt. Das Resultat der Wettkämpfe im prima vista- Lesen ergab, daß die französischen Vereine im Allgemeinen nicht schlecht lesen; nach dieser Seite hin sind sie sogar den belgischen Vereinen überlegen, stehen jedoch nach Seite der Ausführung hinter denselben zurück. Henri- Abel Simon hat in seinem allgemeinen Jahrbuch der Musik - *Annuaire général de la musique* - die fast vollständige Liste der französischen Gesang- und Instrumentalvereine, nebst den von den Preisrichtern bei den Wettkämpfen ertheilten Urtheilen ge- geben. Nehmen wir eine runde Zahl von 5000 Vereinen, so sind 3500 Blechmusikchöre - fanfares - darunter; der Rest vertheilt sich so ziemlich gleichmäßig auf Liedertafeln - Orphéons - und Harmoniemusiken. Viel zu viele Fanfaren und zu wenige Gesang- vereine! In dem Nord-Departement finde ich gegen 180 Fanfaren, gegen 80 Harmoniemusiken, aber nur 20 Gesangvereine. In den Departements »de la Somme, de la Seine, de l'Oise, de Seine et Oise, de la Marne, de l'Eure, de la Gironde, du Rhône etc.« sind die Blechmusikchöre ebenfalls sehr zahlreich. Die an musikalischen Vereinen ärmsten Departements sind folgende: Côtes du Nord, Musikal. Vorträge. Wl. 2 3 0

18 Johannes Weber. Finist re, Morbihan, Vendée, Indre, Creuse, Corr ze, Cantal, Hautes Pyrénées, Basses Pyrénées, Pyrénées orientales, Tarn, Loz re, Basses Alpes, Hautes Alpes, Alpes maritimes, la Corse. L'Hérault scheint das einzige Departement zu sein, im welchem die Zahl der Blechmusikchöre sowohl gegen die der Liedertafeln, als auch gegen die der Harmoniemusiken zurücksteht. III. Die Konservatorien. Um den gegenwärtigen Zustand des Konservatoriums für Musik zu Paris richtiger würdigen zu können, ist es nöthig einen Blick auf die frühere Organisation dieser Schule zu werfen. Das Bedürfnis, ein Institut speciell zur Ausbildung der Künst- ler für das Theater zu besitzen, hatte sich seit dem Bestehen der Oper fühlbar gemacht. Im Jahre 1672 hatte Lully eine Schule für Gesang und Deklamation gegründet; ein wenig später, im Jahre 1698, hatte Mlle. Marthe Lerochois, als sie sich vom Theater zurückgezogen hatte, eine Ergänzungsschule eröffnet, welche bis 1726 bestand. Dann wurde eine neue Schule im »Hôtel de l'Académie royale de Musique« ins Leben gerufen und mit dem Namen »Ma- gasin« bezeichnet. Im Jahre 1756 proponierte und gründete wahr- scheinlich Leka in eine Specialschule für Deklamation. Endlich - im Jahre 1784 - errichtete eine Verordnung des Conseil des Königs mit Bezug auf die Oper eine Schule, die dazu bestimmt war, Per- jonen für das Theater auszubilden: dieses Institut, welches ohne Zweifel das »Magasin« entweder fortsetzen oder erweitern sollte, wurde von Gossec dirigiert; im Jahre 1795 verband es sich mit dem von Sarrette gegründeten Institut und bildete mit diesem das noch heute bestehende Konservatorium. Während der Revolution war Sarrette zum Kapitain der Nationalgarde von Paris ernannt worden; nach dem 14. Juli 1789 vereinigte er fünfundvierzig Musiker vom Depöt der französischen Garden und bildete aus ihnen den Kern der Musik der National- garde. Eine Verordnung der Pariser Kommune errichtete 1792 eine Freischule der

Nationalgarde von Paris, bei der Sarrette's Musiker, deren Zahl bis auf siebenzig gestiegen war, beschäftigt wur-

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich 19 den. Ohne Musiker zu sein, besaß Sarrette eine große musikalische Intelligenz, ein lebendiges Kunstgefühl und erstaunlichen Fleiß. Er sah sich bei einem Ziele angekommen, als der Konvent im Jahre 1795 die Musikschule der Nationalgarde, sowie zu gleicher Zeit die Schule für Gesang und Deklamation schloß, um die Organisation eines Konservatoriums der Musik mit dem Namen: »Institut national zu dekretieren. Das erste Reglement wurde im Jahre 1796 abgefaßt, sodann wurde es 1800 und dann noch 1808 modificirt. Sarrette war der verwaltende Direktor desselben - er war Präsident des Unterrichts-Komités, welches 1808 aus den Inspektoren, Professoren der Komposition: Gojijec, Méhul und Cherubini mit Catel als Stellvertreter, zusammengesetzt wurde. Für die Restauration war es genug, daß die Schule unter der Republik und dem Kaiserreich gegründet worden war und geblüht hatte, um sie unter dem Vorwande: sie müsse reorganisiert werden, zu schließen. Sarrette fiel in Ungnade. Nach verschiedenen Wechselfällen stand Cherubini als „General-Inspektor“ an der Spitze des Konservatoriums und ein neues Reglement wurde 1822 entworfen. Der wirkliche Direktor war indessen damals nicht Cherubini, sondern es war der General-Intendant der Silberkammer, der Hoffestlichkeiten und der Angelegenheiten des königlichen Haushaltes. Dieser Intendant setzte zu Amtshelfen einen Rath für die Administration und für das Examen ein, der aus dem General-Sekretär der Intendanz, dem General-Inspektor der Klassen und den Professoren der Komposition oder anderer Lehrfächer bestand. Der General-Inspektor hatte die Obliegenheit, für die Ausführung der Verordnungen zu sorgen, die Arbeit der Klaffen im Allgemeinen und im Einzelnen zu überwachen. Mit aller Gewalt drängte die Entwicklung dahin - namentlich unter einem Direktor wie Cherubini -, daß die einzigen kompetenten Richter, die Musiker, einen überwiegenden Einfluß erreichten. Demnach war das Reglement von 1822 veraltet, als Cherubini 1841 ein neues abfassen ließ, das sehr wahrscheinlich im Wesentlichen nur den bestehenden Zustand der Dingeweihete. Unter Aufsicht der Special-Kommission der königlichen Theater und mit Genehmigung des Ministers des Innern war Cherubini der einzige Direktor. Ein verantwortlicher Administrator wurde damit betraut, die geschäftlichen Angelegenheiten der Anstalt in die Hand zu nehmen, 2-

2) Johannes Weber. sowie das Rechnungswesen zu untersuchen und zu ordnen. Der Unterricht wurde von dem Direktor in Übereinstimmung mit den Beschlüssen der von dem Minister ernannten Komites für die musikalischen und dramatischen Studien und der je nach Bedürfnis von dem Direktor ernannten und von dem Minister genehmigten Special-Komités angeordnet. Das Komité der musikalischen Studien bestand aus neun Mitgliedern, von denen sieben, mit Inbegriff des Direktors, aus der Mitte des Konservatoriums und zwei aus der Mitte der Komponisten gewählt wurden, die in keiner näheren Beziehung zur Schule standen. Sowohl dieses Komité, als auch das der dramatischen Studien mußte wenigstens ein Mal im Monat eine Zusammenkunft abhalten. Unglücklicherweise mußte Cherubini, der fast 82 Jahre alt war, einige Monate später seine Entlassung nehmen. Er starb nach Verlauf einiger Wochen. Sein Nachfolger wurde Auber, der geistvolle Skeptiker, der liebenswürdige Epikureer, von dem sein Nachfolger, A. Thomas, inmitten des rhetorischen Pompes, mit dem er sein Grab schmückte, sich nicht enthalten konnte zu sagen: daß er „in Folge seines Alters und seiner natürlichen Liebesswürdigkeit vielleicht nicht der Disciplin des Konservatoriums die nöthige Sorgfalt gewidmet habe“. Auch der Mangel einer festen Autorität, eines eisernen Willens, wie des von Cherubini, machte sich unmitelbar fühlbar, und Auber beeilte sich, ein ausführliches Reglement über die innere Polizei, in dem sogar die Pflichten der Klaffendiener auf das genaueste aufgezählt waren), ausarbeiten zu lassen. Nach Verlauf von acht Jahren - 1850 - machte man ein neues Reglement, das aber, in Bezug auf das von Cherubini, nicht als ein Fortschritt betrachtet werden kann. Noch immer giebt es einen verantwortlichen Agenten für die Kaffe und das Rechnungswesen, einen der Direktion beigegebenen Sekretär. Der Direktor soll alle Arbeiten ordnen, allen Komités vorsitzen, er soll den Unterricht in Übereinstimmung mit den Beschlüssen der Komités der musi- *) Alle Reglements, mit Ausnahme des neuesten,

find in der „Geschichte des Konservatoriums“ von Laffabathie zu finden. Das Reglement von 1878 erschien im »Journal officiel« vom 12. September desselben Jahres. Die Ernennung Anbier's zum Direktor des Konservatoriums ist vom 8. Febr. 1842; das Reglement der inneren Polizei ist vom 1. Dezember 1842.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 21 kalischen und dramatischen Studien, von denen jedes aus zwölf Mitgliedern zusammengesetzt ist, regeln; aber nichts ist davon gejagt, wann, wie oft diese Komités zusammenzukommen haben, ob ein Mal im Monat, ob ein Mal im Jahr oder ein Mal alle zehn Jahre. Es bedurfte von hier aus nur eines Schrittes weiter, um die Initiative der Komites zu unterdrücken, die im Reglement Cherubini's ausdrücklich vorbehalten worden war, um alle die Maßregeln, welche ihnen für den Unterricht förderlich erschienen, vorzuschlagen. Das Reglement von 1878 geht noch weiter. In ihm stehen nur noch zwei obere Autoritäten: der Direktor des Konservatoriums und sein Sekretär oder, wie man ihn nennt, „der Chef des Sekretariats“. Ein Unterrichtsath ist eingesetzt, zu dem die Professoren der Komposition der Schule und die Mitglieder der musikalischen Sektion des Instituts gehören, aber der Einfluß dieses Rathes als eines besonderen Körpers ist illusorisch; denn nach dem Reglement „kann er berufen werden, um seine Ansicht über die auf den Unterricht bezüglichen Fragen und Maßregeln von allgemeinem Interesse auszusprechen“; aber niemals wird er zusammenberufen, jede Initiative ist ihm untersagt, seine Meinung verpflichtet den Direktor nicht, sie zu befolgen, und die Fragen der Specialinteressen gehören nicht zu einem Ressort. Für das Examen der Klaffen giebt es ein Komité, welches aus dem Unterrichtsath und aus sechs Titular-Professoren oder der Schule fremden Künstlern gebildet ist. Sehen wir, worin eine Funktionen bestehen: es theilt seine Ansicht bei der Vertheilung der Pensionen mit, – es kann diese in Folge eines Examens zurückziehen lassen, – bei jedem halbjährigen Examen spricht es sich über das Bleiben oder über die Entlassung der Schüler aus, – bei dem Examen im Juni bestimmt es, welche Schüler sich an den Ende des Jahres stattfindenden Konkursen betheiligen sollen, und welche ihre Studien beendet haben. Was die Bestimmung über die »sujets«, d. h. die Stücke zu den Bewerbungen auf Vorschlag des Direktors betrifft, so billigt es nur die von den Professoren getroffene Wahl: denn diese wählen die Stücke aus; betheiligen sich mehrere Klassen ein und desselben Lehrfaches, wie zum Beispiel für Klavier oder Violine oder Violoncell, an den Konkursen, dann ver-

22 Johannes Weber. ständigigen sie sich untereinander. Für den Gesang, die Oper und die komische Oper ist das eine Sache der Professoren und ihrer Schüler. Kurz, die Jury für das Examen funktioniert, wie ihr Name besagt, nur bei den Prüfungen, d. h. zwei Mal im Jahr. Die Jury für die Aufnahme existiert nur bei den jährlichen Prüfungen zur Annahme neuer Schüler; sie besteht aus dem Unterrichtsath und den wirklichen Special-Professoren; wir werden gleich sehen, daß es Fälle giebt, bei denen ihr Rath nicht nothwendig ist. Die Jurys der am Ende des Jahres stattfindenden Bewerbungen für die Preise bestehen, abgesehen von dem Direktor der Anstalt, aus acht bis zehn Mitgliedern, die wenigstens zur Hälfte aus den dem Institut fremden Persönlichkeiten gewählt werden. Die Gegenwart von sieben Mitgliedern genügt, um den Entscheidungen Gültigkeit zu geben. Sehen wir nun, worin die Pflichten des Direktors und die seines Sekretärs bestehen. Der Direktor ordnet alle Arbeiten und präsidiert allen Komités, bei denen eine Stimme entscheidend ist; alle Beamte, desgleichen die Professoren und die Accompagnateure werden auf einen Vorschlag ernannt; aber er selbst ernennt die Repetenten auf drei Jahre; er kann den Repetenten Ergänzungsclaffen für Solfeggien einrichten, wenn ihm solche nothwendig scheinen. Er berichtet dem Minister über die Entlassung der Professoren; er bestimmt die Tage und Stunden der Klaffen, in die er auch die neuen Schüler einreicht; er kann einen Schüler in eine andere Klaffe versetzen, wenn er es für gut findet. Er kann einen Bewerber aus der Provinz kommen lassen, der eine Entschädigung erhält. Er kann, ohne Zustimmung einer Jury, Bewerber zu den Klaffen für Solfeggien, für Elementarstudien des Klaviers, für Harmonie und Komposition zu lassen. Er kann auch Zuhörer in allen Klaffen für die Dauer des Schuljahres zulassen. Er kann durch Disciplinarmäßregeln die Pensionen ganz oder zum Theil zurückziehen. Der Chef des Sekretariats hat für die innere Disciplin der Schule, für das Materielle und das Rechnungswesen

zu sorgen, außerdem ist er Mitglied des Unterrichtsrathes der musikalischen und dramatischen Studien, und als solches gehört er nothwendigerweise zum Comité für das Examen und zum Comité für die Aufnahme; nur in der Jury für die alljährigen Preisbewerbungen hat er keine

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 23 Rechte, außer auf specielle Einladung des Direktors. Kurz, außer seinen Funktionen als Sekretär ist er mit der Administration, dem Rechnungswesen, der Polizei belastet und hat sowohl im Kapitel für den musikalischen als auch für den dramatischen Unterricht Stimme; der Direktor selbst hat nur den Befehl über den Unterricht. Ist diese Organisation geeignet, dem von A. Thomas selbst konstatierten Erschlaffen der Disciplin abzuhelfen? Wir erlauben uns es zu bezweifeln; hiezu genügt es den öffentlichen Prüfungen im Juli beizuwohnen. Was den Unterricht betrifft, so hängt er fast nur von den Fähigkeiten und dem Eifer der Professoren ab. Mit Ausnahme nur einer Abtheilung der Orchesterinstrumente ist der Unterricht auf diesem Gebiete ausgezeichnet oder zum wenigsten genügend; dasselbe gilt für das Gebiet der Solfeggien, der Harmonie- und Kompositionslehre. Die schwache Abtheilung ist die für die Trompete: seit langen Jahren findet man in derselben nicht einen Schüler, der ein leichtes Stück, ja nur ein einfaches Trompetensignal korrekt blasen kann. Das kommt daher, weil die Trompete mehr bei den Militärmusiken und sehr selten bei dem Theater- oder dem Symphonieorchester in Gebrauch ist; bei den meisten dieser Orchester nimmt man an ihrer Stelle das Cornet pistons, ein viel mehr verbreitetes und darum dankbareres Instrument. Wie aber - fragt man mit Recht - ist es möglich, ein guter Trompeter zu sein, wenn man nicht fortgesetzt Übung in der Behandlung des Instrumentes hat? Die Trompete und das Cornet sind übrigens die einzigen Instrumente, bei denen man im Konservatorium den Ventilen-Mechanismus lehrt. Die Orgelklaffe war immer eine der besten; wenn die Schüler, nachdem sie die Anstalt verlassen haben, keinen strengen Stil beibehalten, ist das viel mehr ihre Schuld, als die des empfangenen Unterrichtes. Mit dem Klavier ist es nicht so. Für dieses Instrument, wie für die Violine, giebt es dem Grade nach zwei Abtheilungen: eine Vorbereitungs- und eine Ausbildungsklasse; nur die Zöglinge dieser letzteren bewerben sich um die Preise, deren Verleihung den Werth eines Befähigungs- oder Reifezeugnisses hat. Ob die Konkurse öffentlich oder geschlossen abgehalten werden,

24 Johannes Weber. hängt einzig und allein von dem Interesse oder dem Vergnügen ab, welches sie den Laien bieten können. So war früher der Harfenkonkurs öffentlich; er fand an einem und demselben Tage mit dem Klavierkonkurs statt; seit ungefähr fünfzehn Jahren aber hat man ihn den geschlossenen Konkursen eingereiht, einfach in der Absicht, dem Klavierkonkurs mehr Zeit widmen zu können. Das bei diesen Konkursen angewandte Verfahren ist ungenügend, und die bereits ein vernünftiges Maß übersteigende Anzahl der Bewerber scheint noch im Zunehmen zu sein. In dem Reglement von 1850 blieb die Anzahl der Zöglinge eine begrenzte; die Klaffen für den Instrumentalunterricht sollten höchstens je acht Zöglinge und zwei Aspiranten - auditeurs - umfassen. Diese Einschränkung ist aus dem neuen Reglement verschwunden. Es giebt zwei Klavierklaffen für die männlichen und drei für die weiblichen Zöglinge (die Vorbereitungsclaffen werden Klavier-Studienclaffen, »Classes d'étude du clavier«, genannt). Bei den öffentlichen Konkursen des letzten Jahres haben sich vierzehn Schüler und neunund-dreißig Schülerinnen gestellt; das macht durchschnittlich dreizehn Schülerinnen auf die Klaffe; natürlich konkurrieren die Zöglinge nicht alle. Besser wäre es, in den Prüfungen, welche der Bewerbung vorangehen, eine Auswahl der Zöglinge zu treffen und sie dann einer ersten Probe zu unterziehen. Alles, was man von ihnen verlangt, ist: ein Stück, das ihnen drei Wochen vorher bezeichnet wurde, zu spielen und eine kleine, immer ziemlich leichte Probe a prima vista abzulegen. Derartiges mag höchstens für einen Orchestermusiker genügend erscheinen, aber nicht für einen Pianisten. Die erste Bedingung, welche man einem Preisbewerber für das Klavierspiel setzen sollte, wäre, daß er die Harmonielehre kennt. Es giebt für die Sänger Solfeggien- und selbst Klavierklaffen; demgemäß sollte es auch obligatorische Harmonieclaffen für die Pianisten geben. Bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge scheinen sich Zöglinge und Professoren einzig damit zu beschäftigen, Preise davonzutragen. Nach Absolvierung der Schule geben die Preisgekrönten Konzerte, in denen sie häufig

nacheinander Werke der größten Meister spielen, ohne von dem Unterschiede des Stils und der Charaktereigenthümlichkeit der Kompositionen auch nur eine Ahnung zu haben. Es ist gewiß: Frankreich hat den großen deutschen Pianisten keine Namen entgegen zu halten. Im Pariser

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 25 Konservatorium kann ein zwölfjähriges oder ein noch jüngeres Kind einen ersten Preis im Klavierspiel davontragen; aber ein junger Schüler, selbst von mehr als zwölf Jahren, kann technisches Geschick und Nachahmungstalent dokumentieren, kann aber weder Stil noch Verständnis für die klassische Musik besitzen. Der Unterricht im Gesang bietet noch weit mehr Anlaß zur Kritik. Ohne Zweifel ist die Gesangskunst, selbst in Italien, herabgekommen; in diesem Lande ist sie nicht mehr, was sie zu Zeiten Rossini's und Donizetti's war. Ihren Verfall konnte man im italienischen Theater des Saales Ventadour verfolgen; aber ich habe mich hier nur mit dem Pariser Konservatorium zu beschäftigen. Die Gesangs-Konkurse sind von denen der Oper und der komischen Oper verschieden; die letzteren pflegen ganz besonders den Dialog und das scenische Spiel. Für den Gesang verlangt man von dem Schüler nichts weiter, als daß er ein Stück nach eigener Wahl vorträgt; für die Oper oder komische Oper singt und spielt er eine oder mehrere Szenen, die er vor dem nach Muße studiert hat. So kann es sich ereignen, daß ein Zögling einen ersten Preis im Gesang davonträgt, ohne spielen zu können, was sehr natürlich ist; aber es ereignet sich auch, daß ein Preisgekrönter einen ersten Preis der Oper oder der komischen Oper errungen hat, und dabei doch sehr ungeschickt in der Gesangskunst ist; nichts desto weniger verläßt er doch die Schule, um ein Theater zu betreten. Das Reglement sagt wohl, daß die Zöglinge, wenn ihre Gesangstudien so weit vorgeschritten sind, in die Klaffen für das Bühnenspiel eintreten sollen; aber dieser Paragraph wird nicht eingehalten. Man sieht Schüler, die sich um den Preis der Oper und der komischen Oper bewerben, ohne daß sie dem Konkurs für Gesang beigetreten wären. Andere wieder sieht man, die, trotz ihrer Unerfahrenheit, von ihrem Eintritt in das Konservatorium an, gleichzeitig einer Solfeggien-, einer Gesangs- und einer Klasse für die Oper oder komische Oper eingereiht werden. Da der Gesang aus einer Verbindung der Musik mit dem artikulierten Wort besteht, sollte man damit anfangen, einen richtigen Ansatz der Stimme zu befestigen, die stufenweise in der Vokalisation und zugleich in einer deutlichen und richtigen Aussprache der ge- jungenen Worte zu üben. Für diesen letzteren Zweck ist die Musik Gluck's und seiner Schule ganz besonders geeignet; niemals jedoch

26 Johannes Weber. hört man etwas von ihr in den Konkursen, ausgenommen die Arie des „Joseph“ von Méhul, eine Tenorarie aus den „Abenceragen“ von Cherubini und eine Sopranarie aus dem „Ferdinand Cortez“ von Spontini. Unter den Schülern zieht der eine Theil über- setzte Arien vor, namentlich die aus den Opern Verdi's, in denen die Stimme glänzen kann; andere singen. Bravourarien mit einer mangelhaften Vokalisation. Die Frauen vor allem präsentieren sich fast jämmtlich von Anfang an mit großen Koloraturarien, die nicht eine einzige von ihnen gut vorzutragen versteht. Die Aus- sprache und Accentuation der Worte wird eben so, wie sie wird; die Männer haben häufig die Neigung, einen starken Ton durch Herabdrücken des Kehlkopfes zu erzielen, welcher Mißbrauch mit den dunkeln Klangfarben Hals- und Gutturalklänge erzeugt - Fehler, von denen sie sich selten befreien und die ihre Stimmen in wenig Jahren ruinieren. Ebenso ist das Tremolieren - sei es in Folge einer vorzeitigen Ermüdung der Stimme, oder einfach in Folge der Ten- denz die Gesangsorgane zu forcieren - keine Seltenheit im Konser- vatorium. Dieselben Verkehrtheiten zeigen sich auch bei den Mezzo- Sopranstimmen, an denen überdies kein Überfluß am Konservatorium ist. Die Soprane sind oft unsicher oder detonieren in Folge einer inkorrekten Vokalisation. Alles das kommt von einer überhasteten und schlechten Erziehung. Die verlockenden Gehalte der Opern- sänger, die im Vergleich mit denen vor einigen vierzig Jahren mindestens sich verdreifacht haben, sind noch immer im Steigen be- griffen. Hiezu kommt noch die Gewohnheit, welche man den Schülern beibringt, an der Musik der Meister Änderungen - die immer geschmacklos sind - zu machen, was sicherlich nicht das Mittel ist, die ein richtiges Interpretieren der Musik zu lehren. Dennoch fehlt es bei der Aufnahme neuer Zöglinge nicht an Auswahl: denn es melden sich deren immer mehr als das Sechs- fache der in den Klaffen vakanten Plätze. Im letzten Oktobermonat haben

sich 116 Männer und 127 Frauen um 35 Vakanzen in den acht Gesangsklassen beworben; denn durch eine Anordnung, welche gewiß nicht die beste ist, nimmt jede dieser Klaffen ebensowohl Männer wie Frauen auf. Im Jahre 1871 wurde Herr Mangin, welcher Orchesterdirigent am Théâtre Lyrique war, auf denselben Posten an das

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 27 »Grand Théâtre« zu Lyon berufen. Kaum war er in dieser Stadt angekommen, als er sich schon damit beschäftigte, mit Hilfe einer Anzahl von Professoren ein Konservatorium für Musik zu gründen. Die Schule wurde im Oktober 1872 eröffnet; Mangin trug alle unumgänglichen Kosten; die Stunden waren gratis; in Ermangelung eines besonderen Lokals fanden sie in der Wohnung eines jeden Professors statt; achtzehn Monate später erst bewilligte die städtische Behörde eine Summe zu der sehr bescheidenen Besoldung des Direktors und der Professoren. Mangin eröffnete auch für Erwachsene Elementarkurse, ähnlich den in Paris seit 1836 existierenden. Das Konservatorium zu Lyon wurde im Jahre 1874 als Filiale des Konservatoriums zu Paris errichtet. Es wurde mit 140 Zöglingen eröffnet; 1876 waren es deren 442 und drei Jahre später 647. Die Schule ergab die besten Resultate; so zählte man zum Beispiel 1876 zwölf Zöglinge, die sich am Pariser Konservatorium meldeten und dort aufgenommen wurden, zwanzig Instrument-Zöglinge waren bei den Hauptorchestern Lyon's thätig; diejenigen, welche nach Paris gegangen waren, um dort ihre Studien zu vollenden, hatten gleich bei ihrer Ankunft im Orchester Pasdeloup und an den Haupttheatern Engagements gefunden. Aus dem Konservatorium von Lyon sind unter andern viele Solisten der Militärmusik der Garnison hervorgegangen; eine relativ ziemlich beträchtliche Anzahl dieser Schüler wurde bei den Prüfungen, die jährlich am Konservatorium zu Paris abgehalten werden, als Chefs oder Unter-Chefs aufgenommen. Erst seit zwei Jahren ist die Schule in einem passenden Lokal installiert; die musikalische Bibliothek vergrößert sich fortwährend. Der Unterricht wird im allgemeinen, wie von Anfang an, nach demselben Plan erteilt, wie am Pariser Konservatorium. Es gibt zwei Klaffen der Harmonie- und der Kompositionslehre; eine für die Männer, eine für die Frauen. Die Trompete und das cornet pistons sind in ein und derselben Klasse vereinigt; Ensembleklassen giebt es nur für die Oper; die Harfe und die Orgel sind in dem Unterricht nicht mitinbegriffen. Trotz des unzweifelhaften Gedeihens der Schule erhoben sich 1879 Schwierigkeiten, welche Mangin bestimmten eine Entlassung einzureichen; gegenwärtig ist er Professor am Konservatorium zu Paris.

28 Johannes Weber. Sein Nachfolger in Lyon war Aimé Gros, unter der Aufsicht einer städtischen Kommission, die sich nicht nur mit der Verwaltung, sondern auch mit den musikalischen Studien beschäftigt. Diese Organisation scheint mir nicht die beste zu sein; wir begegnen ihr gerade in den zwei Städten, die in Frankreich nächst Paris die wichtigsten sind: in Lyon und Marseille. Daß eine administrative Kommission sich mit den Finanzfragen und mit der Verwendung der disponiblen Gelder beschäftigt, ist sehr natürlich; die Leitung der Studien aber soll einzig und allein in den Händen eines Direktors, der Musiker ist, liegen, mit oder ohne Assistenz-Komitee für die Studien, welches letztere in seiner Majorität aus den Professoren der Schule zu wählen ist. Unter der Direktion eines Künstlers wie Aimé Gros fährt die Anstalt ohne Zweifel fort, günstige Resultate zu erzielen; aber die Anzahl der Zöglinge beträgt gegenwärtig nur 218, d. h. wenig mehr als den dritten Theil des Bestandes, der bei dem Weggang Mangin's vorhanden war. Die Mängel der gegenwärtigen Organisation könnten einen Schaden bringen, welcher mehr und mehr empfindlich werden dürfte. Das Konservatorium zu Marseille wurde 1822 von Barsotti gegründet; es war eine Privatschule, welche in der Folge eine städtische Anstalt wurde, indem die Stadt alle Kosten übernahm. Im Jahr 1841 wurde es durch königliche Entschliebung zur Filiale des Pariser Konservatoriums gemacht. Der Direktion Barjotti's folgte 1851 August Morel, ein Freund von Berlioz und ein talentvoller Komponist. Alles ging gut, bis 1872 die Stadtbehörde ohne ernstlichen Grund. Änderungen vornehmen wollte, die dem Reglement entgegen waren; der Präfekt besteht darauf, die Entschlüsse des Stadtrathes zu annullieren: dieser beseitigt den Zwist damit, daß er von nun an alle Unterstützung der Regierung verweigert, das Konservatorium schließt und eine Kommission damit beauftragt, ihm einen Plan zur Organisation einer städtischen Musikschule zu unterbreiten. A. Morel zog

sich zurück; der Bürgermeister der Stadt und ein Censor, der nicht Musiker war, wurden mit Beordnung einer Überwachungs-Kommission, deren Mitglieder meist ebenfalls nicht Musiker waren, die Dirigenten der Schule; die politischen Ideen aller dieser Dirigenten trugen nicht dazu bei, ihnen mehr Unparteilichkeit als Kompetenz zu geben.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 29) Unordnung und Verfall der Schule waren unvermeidlich, dabei fehlte es nicht an Protesten. Personenwechsel in der Stadtbehörde genügte, um Alles in Frage zu stellen. Dieser Mangel an Beständigkeit war nicht geeignet, viele talentvolle Professoren zu veranlassen, einem zu selbstherrischen Stadtrath ihre Dienste anzubieten. Im Jahr 1881 ernannte man ein Direktions-Komitée von zwölf Mitgliedern, bestehend aus sechs Stadträthen und sechs vom Bürgermeister gewählten Dilettanten. Diese sechs letzteren Mitglieder zögerten nicht, ihr Entlassungsgesuch einzureichen. Da die Sachen immer schlechter wurden, beschloß zu Anfang des Jahres 1882 die Majorität des Stadtrathes, wieder einen wirklichen Direktor an die Spitze des Konservatoriums zu setzen. Einen solchen hätte sie leicht in Marseille finden können, aber sie suchte ihn in der Ferne, und ihre Wahl fiel endlich auf Sain-d'Arod, geboren zu Vienne in der Dauphinée; er war Kammer- und Kirchenmusikkomponist, Verfasser kritischer und geschichtlicher Artikel und Korrespondent des »Institut de France. Nach Verlauf eines Jahres mußte Sain-d'Arod seinerseits um seine Entlassung einkommen. Er wurde von einem „Censor“, der wenigstens Musiker ist, ersetzt. So stehen in diesem Augenblick die Dinge. Das Konservatorium zu Toulouse, eines der blühendsten, war 1830 gegründet worden; der Unterricht umfaßte anfangs nur die Solfeggie, Gesang, Deklamation, Klavier, Violine, Violoncell und Harmonie. Im Jahr 1867 reichten die Solisten am Grand Théâtre der Stadt bei dem Bürgermeister eine Petition um die Errichtung von Klassen für Blasinstrumente ein. Heutigentags ist die Schule in einem geräumigen, besonders zu diesem Zwecke errichteten Gebäude installiert. Sie umfaßt alle Theile des Pariser Unterrichts, ausgenommen die Orgel, die Harfe, den Kontrapunkt und die Fuge. Außer den vokalen und instrumentalen Ensemble-Klassen hat sie des Abends eine Klasse zu dem Zweck, Choristen zu bilden; sie besitzt einen Konzertsaal mit Theater, der ungefähr 500 Plätze enthält. Außer dem Staatszuschuß, der sehr gering ist, giebt die Stadtbehörde die jährliche Summe von 40 000 Fr. für ihr Konservatorium aus. Alle Jahre bewilligt die drei Pensionen von je 1800 Fr. für einen Sänger, eine Sängerin und einen Instrumentalisten; außerdem giebt sie noch Unterstützungspensionen, um dem Unterhalt

30 Johannes Weber. der Schüler nachzuhelfen, die sie jährlich nach Paris schickt, um sich weiter auszubilden. Unter diesen befanden sich nicht nur viele Sänger und Instrumentalisten, sondern auch vier Preisgekrönte des Instituts, welche den Rom-Preis erhalten hatten: die Herrn Deffès, Conte, Salvayre und Vidal. Die erste Idee, in Dijon ein Konservatorium zu gründen, verdankt man Muteau, Rath am Appellhof der Stadt, welcher 1845 eine königliche Berechtigung erhielt, ein Konservatorium als Filiale des Pariser Konservatoriums zu errichten; zur Ausführung des Planes aber sollte die Stadtbehörde von Dijon die nöthigen Gelder bewilligen, was sie ausschlug. Erst 1868 gelang es dem Bürgermeister, Jolliet, ihre Hartnäckigkeit zu überwinden. Die Direktion der Schule bot man Herrn Poijot, einem zu Dijon geborenen Komponisten an, der in Paris, wo er wohnte, nicht unbekannt war. Die Schule wurde im April 1869 eröffnet; vier Monate später fand die erste Preisvertheilung nach einem Konzerte statt, welches das glückliche Resultat des Unterrichts bezeugte. Die städtische Solfeggien-Schule, die seit fünfzehn oder zwanzig Jahren existierte, wurde nun mit dem Konservatorium verschmolzen. Der Unterricht umfaßte die Streichinstrumente mit einer Specialklasse für Bratsche, Flöte, Horn, Posaune, das Cornet pistons, Harmonie, Solfeggie und Gesang. In Folge von Feindseligkeiten reichte Poijot im März 1872 eine Entlassung ein und kehrte nach Paris zurück. Nach dem im Jahre 1879 redigierten Reglement besteht neben dem Direktor der Schule eine Aufsichts-Kommission, deren Vorsitz der Bürgermeister führt. Der Unterricht wird vom Direktor unter Zuziehung des Unterrichtskomitees geregelt. Die Klassen der Männer sind von denen der Frauen getrennt, ausgenommen in den Ensemble-Reunionen. Diese Trennung ist in der ganzen Provinz; nirgends sind die beiden Geschlechter gemeinschaftlich in den Gesangsklassen, wie in Paris. Unentgeltlichen Unterricht erhalten nur vierzig Zöglinge, die je nach

ihrer Fähigkeit und ihren Vermögensverhältnissen gewählt werden; die andern Zöglinge entrichten eine ziemlich geringe Entschädigung. Die Zöglinge der Instrumentalklassen können, wenn sie es wünschen, im letzten Jahre ihres Kursus im Theaterorchester mitspielen; die Professoren bezeichnen

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 31 diejenigen, welche sie für fähig halten, sich auf diese Weise durch Ensemblesmusik zu vervollkommen. In den Instrumentalklassen fehlt die Trompete; sie wird durch das Cornet pistons ersetzt, das mit der Posaune coulisse in einer Klasse vereinigt ist. Die Klarinette und das Fagott sind auch in einer einzigen Klasse vereint, wahrscheinlich, weil der Professor beide Instrumente spielt: sonst müßte das Fagott logischerweise mit der Hoboe vereinigt werden. Charles Collin, der frühere Professor der Hoboe am Pariser Konservatorium, wies eine Schüler darauf hin, sich auch mit dem Fagotte bekannt zu machen, was ihnen wenig Arbeit gekostet haben würde. Der Rath war gut, wenn er auch nicht befolgt wurde. Was das Horn betrifft, so lehrt man am Konservatorium zu Dijon das einfache Horn und das Ventilhorn. Die Klasse für die Bratsche findet jede Woche ein Mal statt. Die Orgel fehlt; die Komposition beschränkt sich auf das Studium der Harmonie. So dann existieren die nothwendigen Ensembleklassen. Die Professoren sind meistens Preisgekrönte des Pariser Konservatoriums; das Niveau der Studien ist im Allgemeinen ein ziemlich erhöhtes. Unglücklicherweise sind die guten Stimmen in diesem Lande selten; diese Dürftigkeit schreiben die Aerzte dem sehr plötzlichen und häufigen Witterungswechsel zu. Er verursacht leichte Hals- und Kehlkopfentzündungen, die, ohne ernstlich zu sein, doch hinreichen, um die Stimmen zu schädigen. Die besten Schüler der Instrumentalklassen haben am Pariser Konservatorium und an der Niedermeyer'schen Schule erste Preise davongetragen, und trotz der durch den Militärdienst verursachten Lücken, der jedes Jahr ziemlich vorgerückte Schüler reklamiert, konnte der gegenwärtige Direktor der Schule, Herr Lév que, im Jahre 1882 ein Orchester von 72 Ausführenden organisieren, um mit ihnen unter einer Leitung Volkskonzerte zu geben. Vom künstlerischen Standpunkt aus haben diese Konzerte vollkommen günstige Erfolge gehabt, aber nicht in pekuniärer Beziehung; nichts desto weniger sollen dieselben fortgesetzt werden. Einige dringende Verbesserungen dürften vorgenommen werden. Das von dem Konservatorium benützte Lokal ist für die 230 Zöglinge, welche durchschnittlich die Kurse besuchen, nicht mehr ausreichend. Man dachte daran, Filialkurse in den kommunalen Schulen

32 Johannes Weber. einzurichten; mehr als 500 Schüler erhalten hier von den Professoren des Konservatoriums Elementarunterricht im Singen. Man beabsichtigt, in allen Schulen der Stadt ähnliche Kurse zu organisieren. Auch müßten die Unterstützungen vermehrt werden; das Geld fehlt für die dringendsten Ausgaben; die Gehalte der Professoren sind zu gering, und der Unterricht sollte für alle Schüler unentgeltlich sein. Das Konservatorium in Nantes wurde im November 1844 durch den gegenwärtigen Direktor, Herrn Breßler, auf seine eigenen Kosten eröffnet. Die später von der Stadtbehörde bewilligten Subventionen waren von bescheidenster Art. Nach Verlauf von zwei Jahren wurde die Schule eine Filiale des Pariser Konservatoriums; während der vier folgenden Jahre zahlte Breßler mehr als neun Zehntel der Kosten. Im Jahr 1850 blieb die Schule ohne Unterstützung und die Kurse wurden bis 1853 eingestellt, trotz des unaufhörlichen Drängens des Direktors bei dem Bürgermeister, dem Präfekten und dem Minister des Innern. Demungeachtet hatte die Schule in dem Zeitraum von fünf Jahren lediglich mit ihren Zöglingen, Choristen und Instrumentalisten, sechzehn Konzerte gegeben, die alle den Fortschritt der Schüler und die Nützlichkeit eines wohlorganisierten Konservatoriums evident bewiesen. Die Schule wurde im April 1853 mit nur zwei unentgeltlichen Kursen wieder eröffnet; von 1860 an bis 1866 existierten vier Kurse: Solfeggio, Gesang, Deklamation, Chorgesang; noch in 1870 gab es nur eine Instrumentalklasse: eine Klavierklasse. Der von Breßler seit fast vierzig Jahren muthig ausgehaltene Kampf scheint endlich von Erfolg gekrönt zu werden. Im August 1881 reichte Breßler der Stadtbehörde von Nantes einen Bericht über die Lage der Schule ein, in dem er durch Zahlen bewies, daß das Konservatorium zu Nantes unter den Filialen des Pariser Konservatoriums das in jeder Hinsicht am wenigsten begünstigte sei. Die Klassen sind noch nicht vollständig; es fehlt eine Klasse für

Deklamation, Fagott, Kontrabaß, Trompete, Posaune; Breßler verlangt auch eine Klasse für Harfe, eine Klasse für die Sax-Instrumente und eine Orchesterklaffe. Der Unterricht im Klavier- und

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 33 Violinspiel wurde kürzlich nach den Entwicklungsgraden in zwei Abtheilungen geheilt, wie in Paris. Nützlich würde es auch sein, die Anzahl der Klavier- und Violinklaffen zu verdoppeln. Das gegenwärtige Reglement datiert von 1881; es ist mit einigen Veränderungen nach dem Muster des Pariser Konservatoriums entworfen. Es giebt einen Verwaltungsrath, der aus zwölf Mitgliedern besteht, von denen je ein Drittel aus den Mitgliedern des Konservatoriums, der städtischen Behörde und Professoren oder Musikfreunden, welche weder zum Municipalrath noch zum Konservatorium gehören, gewählt wird. Der Verwaltungsrath ist neben den finanziellen Fragen noch mit der Ernennung der Jury für die vierteljährlichen Prüfungen, sowie für die am Jahresschluß stattfindenden Preisbewerbungen, denen die Preisvertheilung folgt, betraut. Im vorigen Jahrhundert gab es zu Lille einen Verein von Künstlern und Musikfreunden, der sich »la Société du grand Concert« nannte und dessen Sitz in dem Lokal des gegenwärtigen Konservatoriums war. Dieser Verein bestand bis zum Anfang unseres Jahrhunderts, verlor aber während der Revolutionsperiode eine Bedeutung und stellte seine Wirksamkeit ein. Gegen das Jahr 1808 hin reichte er bei der Stadtbehörde ein Gesuch zur Umgestaltung seines Instituts in ein Konservatorium für Musik ein, wobei er der Stadt das Anerbieten stellte, ihr den für eine Konzerte bestimmten Saal nebst Zubehör, desgleichen eine reiche Musikalien-Sammlung, welche die besten Werke der Meister des vorigen Jahrhunderts enthielt, überlassen zu wollen. Dieser Vorschlag wurde nicht sogleich angenommen; erst im Jahre 1816 wurde die Schule unter dem Titel: »Académie de musique« eröffnet. Man fing mit Solfeggien- und Gesangsklaffen an; sodann fügte man nach und nach Instrumentalklaffen hinzu; Hoboe-, Horn-, Trompeten- und Cornet pistons-Klaffen wurden 1856 eröffnet; ihnen folgten 1866 eine Klasse für Harmonie, hierauf 1875 Klavier- und Orgelklaffen für Männer und endlich 1878 eine Klasse für Kontrabaß. Die Schule wurde anfangs der Reihe nach von den Mitgliedern einer von dem Bürgermeister ernannten Verwaltungskommission geleitet. Ein ministerieller Erlaß entschied 1852, daß jeder Filiale des Pariser Konservatoriums ein Direktor beizugeben Musikal. Vorträge. VI. 3 3 1

34 Johannes Weber. sei. Der Minister hatte sich die Ernennung des Direktors vorbehalten, aber die der Professoren dem Bürgermeister, unter der Genehmigung des Präfekten, überlassen. Die Professoren, welche seit 1878 ernannt sind, haben Anwartschaft auf Benefizien aus der Kasse der städtischen Pensionen. Ein Plan zur Errichtung eines neuen Konservatoriums ist gegenwärtig der Stadtbehörde, die sich lebhaft für das Gedeihen der Schule interessiert, unterbreitet. Die Anstalt umfaßt dreißig Klaffen, denen der Direktor noch eine Harfen-, eine Deklamations- und eine Klaffe für Kontrapunkt und Fuge beizufügen wünscht. Unter den Instrumentalklaffen befindet sich eine für Saxophone. – Augenscheinlich eine Folge der ungleichen Anzahl von Zöglingen ist die Einrichtung, daß es für die Frauen vier Vorbereitungs- und zwei höhere Klavierklaffen, für die Männer nur eine giebt, die gleichzeitig für die Klavier- und die Orgellehre bestimmt ist. Da Marseille die Obervormundschaft der Regierung abgelehnt hat, belief sich bis jetzt die Anzahl der Filialen des Pariser Konservatoriums nur auf die soeben besprochenen fünf Anstalten, welche den Städten Lyon, Toulouse, Dijon, Nantes und Lille angehören. Noch andere Schulen verdienen zu gleichem Rang erhoben zu werden; aber das ist eine finanzielle Frage. Die ganze Subvention der Regierung für die fünf Filialen betrug bis Ende des Jahres 1883 nur die geringe Summe von 22,600 Fr. Als Beispiel einer guten städtischen Musikschule führe ich die von Douai an, welche 1799 von Pierre Lecomte, früherem Direktor der Militärmusik, gegründet wurde. Mit der Verwaltung ist ein Direktor unter der Autorität des Bürgermeisters und einer von diesem ernannten, aus drei Stadträthen zusammengesetzten Überwachungskommission betraut. Diese Kommission ist mit den ökonomischen Fragen beauftragt, steht aber in keiner direkten Beziehung zum Direktor; ihre Bemerkungen hat sie dem Bürgermeister mitzutheilen. Die Prüfung der Klaffen nimmt der Direktor vor, wobei vier der Schule fremde, von dem Bürgermeister gewählte Persönlichkeiten

assistieren. Zur Zeit der Prüfungen und der Konkurse liefern die Professoren einen geschriebenen und ins Einzelne eingehenden Bericht über die Fähigkeiten, die Fortschritte und das Betragen eines

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 35 jeden Zöglings; hierüber hat der Direktor der Jury bei Eröffnung jeder Sitzung Mittheilung zu machen. Die Professoren sind zur Mitwirkung bei der philharmonischen Gesellschaft, der städtischen Musik und dem Theaterorchester, die für fähig erachteten Schüler zur unentgeltlichen Mitwirkung bei der philharmonischen Gesellschaft und der städtischen Musik, diejenigen, welche die Schule verlassen haben, auf drei Jahre zur Mitwirkung bei den Konzerten, welche von der Schule gegeben werden, verpflichtet. Harmonie und Komposition, Orgel und Harfe sind in dem Unterricht nicht mitinbegriffen, dagegen aber das Saxophon und die Familie der Saxhörner: in der Oberklasse der Violine wird auch die Bratsche studiert. Eine gute Übung ist die folgende: in den Solfeggienklaffen stellt der Direktor einmal im Monat die Aufgabe, eine der Theorie und der Praxis angehörende Arbeit zu liefern. Den Schülern, welche sich in dieser Arbeitsgattung am meisten hervorgethan haben, ist am Jahresschluß ein Specialpreis bewilligt. Trotz der guten Organisation der Schule bleiben immer noch Verbesserungen zu machen. Es giebt nur eine Elementar- und eine höhere Klaffe für Violine; diese Anzahl müßte man sowohl wegen der sich anmeldenden Zöglinge, als auch wegen der Nothwendigkeit, ausübende Musiker für die philharmonische Gesellschaft zu haben, verdoppeln. In der Hornklaffe sollen die Schüler der Oberabtheilung gleichzeitig mit dem einfachen Horn das Ventilhorn studieren, was jedoch nicht durchgeführt werden kann, weil es an dem nothwendigen Geld gebricht, die Instrumente pistons zu kaufen. Ebenso steht es mit der Oberabtheilung der Klasse für Cornet pistons, wo man auch die einfache Trompete und die Trompete pistons studieren sollte. Eine Ensembleklasse für die Zöglinge der Oberabtheilung der Instrumentalklassen wäre nothwendig. Weniger begründet erscheint mir das im Interesse der städtischen Musik gestellte Verlangen einer zweiten Klaffe für Klarinette. In der normalen Organisation einer Militärmusik von vierzig Instrumenten genügen sechs Klarinetten. Ich würde vielmehr eine Harmonie- und eine Kompositionsklasse für nöthig halten. Da im letzten Jahre der gesetzgebende Körper die den Sing- schulen für Chorknaben, den Maitrien, bewilligte Subvention zurückgezogen hat, ernannte der Minister des öffentlichen Unterrichtes und der schönen Künste eine Kommission, um, da die freigegebenen Gelder (300 000 Fr.) dem musikalischen Specialunterricht zu-

36 Johannes Weber. gewiesen waren, zu bestimmen, wie dieselben am besten anzuwenden seien. Die Kommission unterwarf die Angelegenheit einer Untersuchung, deren Resultate in dem Bericht verzeichnet sind, welchen sie dem Minister einreichte und dem ich einige Details entnehme. Es giebt fünfundsiebzig auf verschiedene Punkte des Landes verheilte städtische Musikschulen. Bezüglich ihrer Einrichtung, ihres Budgets und der Resultate ihres Unterrichts zeigen sie untereinander wesentlich fühlbare Differenzen, die von der Eigenthümlichkeit der Bevölkerung abhängen, in deren Mitte die Schulen errichtet sind. So sind die Schüler des Südens mehr zur Kultur der Stimmen geneigt, während die des westlichen und des nördlichen Frankreichs größtentheils dem Studium der Instrumente zugewandt sind. Es giebt Schulen, deren Organisation eine große Analogie mit Filialen des Pariser Konservatoriums darbietet, aber die große Mehrzahl übersteigt nicht das Niveau der Anstalten für Elementarunterricht. Einige dieser Schulen bestehn bereits seit einer längeren Reihe von Jahren; die meisten aber sind jüngere Schöpfungen und zeugen von dem Ernste, mit welchem in Frankreich in neuerer Zeit die musikalischen Studien betrieben werden. Guter Wille ist wirklich vorhanden, ebenso haben sich die Fähigkeiten, den musikalischen Unterricht aufzunehmen, manifestiert; aber die Mittel, um aus jenem und aus diesem Nutzen zu ziehen, schlagen zu häufig fehl. Der einen Schule fehlt es an Instrumenten, der andern an musikalischen Methoden, wieder eine andere muß sich mit untüchtigen Lehrern begnügen, und eine noch andere besitzt schließlich nicht die Mittel, um einen Schüler, dem sie nichts mehr lehren kann, der aber noch viel zu lernen hat, an eine große Schule zu schicken, in der er die nothwendige Vervollständigung der Erziehung fände, um zu einem namhaften Künstler heranreifen zu können. Die Kommission brachte in Vorschlag, die Subvention für sechszehn Maitrien unter gewissen Bedingungen beizubehalten,

die Subvention der Filialen des Pariser Konservatoriums zu erhöhen und den Rest der disponiblen Summe an die Musikschulen der folgenden Städte zu vertheilen, die von 23,700 Fr. (Caen) städtischer Subvention bis zu 1700 Fr. (Carpentras) abwärtssteigen: Caen, St. Etienne, Roubaix, Besan on, Rennes, Douai, Le Mans, Boulogne, Nancy, Le Havre, Tourcoing, Valenciennes, Avignon, St. Quentin, Cette, Nimes, Amiens, Cambrai, Arras,

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 37 St. Omer, Chambéry, Perpignan, Aix, Bayonne, Tours, Orléans, Carcassonne, Oran, Digne, Nice, Aire, Valence, Carpentras; im ganzen dreiunddreißig Schulen, die von mehr als 7000 Schülern besucht werden. Die Deputiertenkammer hat bei Berathung des Budgets für 1884 den verlangten Kredit um 100 000 Fr. verkürzt. Sie erhob keinen Einwand weder gegen die dreiunddreißig hier aufgeführten städtischen Musikschulen, noch gegen die von Niedermeyer gegründete religiöse Schule; aber nach der formellen Erklärung des Ministers des öffentlichen Unterrichtes und der schönen Künste läuft sich die Anzahl der Maitrien, die eine Subvention verdienen und eine solche erhalten werden, nur auf sechs; in dieser Anzahl ist die Schule Niedermeyer's auf alle Fälle mitinbegriffen. In Folge der verminderten Subvention mußte das Ministerium auch die Anzahl der städtischen Musikschulen, denen der Staat Vor-schub leisten wird, auf fünfundzwanzig Schulen beschränken. Hier folgt ihrem aktuellen Werthe nach, ihre Liste: ersten Ranges sind: Besan on, Rennes, Nancy, Le Havre, Avignon; zweiten Ranges sind: Caen, St. Etienne, Roubaix, Douai, Boulogne, Valenciennes, Cette, Perpignan; dritten Ranges sind: Le Mans, Nimes, Amiens, Arras, Chambéry, Aix, Bayonne, Tours, Carcassonne, Oran, Digne, Nice. Neuerdings sind die Schulen ersten Ranges, Besan on ausgenommen, Filialen des Pariser Konservatoriums geworden. IV. Die Konzerte. Das erste berühmte gebliebene Konzertunternehmen ist das der Concerts spirituels, die während der heiligen Woche von den Jahren 1725 an bis 1791 in den Tuileries, im Saal des Maréchaux, gegeben wurden; der erste Direktor war Anne-Danican Philidor. In einem dieser Konzerte wurde 1778 die Esdur-Symphonie Mozart's zum ersten Male aufgeführt. Dann kam das Concert des amateurs (1775), von Gossec dirigiert; dann die Société de la loge olympique (1779), für welche Haydn sechs Symphonien komponirte

38 Johannes Weber. poniert hat; ohne alle späteren Gesellschaften aufzuzählen, werde ich mich begnügen die eine Thatsache zu konstatieren, an welche sich die Entstehung der Gesellschaft der Konzerte des Konservatoriums anknüpft. Die Verordnung dieser Schule führte seit dem Jahr 1800 Übungen ein, welche dazu bestimmt waren, die Zöglinge für die Ausführung aller Gattungen musikalischer Produktionen zu bilden; über dies war gesagt: „Zum Zwecke der Erhaltung der Tonkunst, ihrer Verbreitung und ihrer würdigen Leitung versammelt sich das Konservatorium der Musik jährlich dreimal zu öffentlichen Zusammenkünften, um Werke, welche als dieses Ziel fördernd allgemein anerkannt sind, aufzuführen.“ Die Inspektoren des Unterrichtes waren beauftragt, die Liste der Werke, welche in einem Jahr aufgeführt werden sollten, im voraus zu fertigen; die Werke lebender Komponisten waren vom Repertoire ausgeschlossen. Das Reglement von 1808 behielt die öffentlichen Exerzitien bei, ohne deren Anzahl anzugeben; die Kosten der Aufführung sollten von einem beim Eintritt zu erhebenden Beiträge gedeckt werden. Der Überschuß sollte nach Deckung der Kosten zu einem Wohlthätigkeitswerk Verwendung finden oder dessen Gebrauch vom Minister bestimmt werden. Das Reglement von 1822 hält die Übungen in Form von Konzerten aufrecht und bestimmt, daß sie die Aufführung der Hauptwerke der Meister aller Schulen und aller Zweige der Tonkunst umfassen soll. Die Schüler, welche bei derselben nicht betheiligt wären, sollten die nöthigen Partituren und die Gesangs- und Orchesterpartien kopieren. Im folgenden Jahr erhöhte ein Ministerialerlaß die jährlichen Übungskonzerte von sechs auf zwölf, in der Absicht „der königl. Musikschule wieder zu dem Rufe zu verhelfen, den sie unter der Bezeichnung „Konservatorium“ durch die öffentlichen Übungen erlangt hatte, in welchen die Symphonien von Haydn und Mozart in würdiger Weise aufgeführt wurden, und der Gesang, die Soloinstrumente und die dramatische Deklamation zur Vollkommenheit dieser Aufführungen beitragen. Die Zöglinge und diejenigen, welche seit 1816 die ersten Preise empfangen hatten, sollten bei der Aufführung mitwirken.“ Die Schüler erhielten für die Generalproben und für die Übungen eine

Dreifranco-Mark. Das Publikum wurde gegen Bezahlung zugelassen; der Preis der Plätze bewegte sich zwischen zwei und fünf Francs. Es ist anzunehmen, daß dieser Plan kaum verwirklicht

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 39 wurde; denn ein Ministerialerlaß vom 15. Februar 1828 „retablirte“ sechs öffentliche Konzerte im Jahr, gegeben von den ehemaligen und den neuen Zöglingen; die Professoren waren eingeladen, sich an denselben zu betheiligen. Die ehemaligen Schüler allein sollten eine Entschädigung erhalten. Dies war die Société des Concerts, deren erstes Konzert am 5. Mai 1828 stattfand. In demselben Jahre wurden die Concerts d'émulation der Zöglinge eröffnet, welche dazu bestimmt waren, die Werke der Preisgekrönten zur Aufführung zu bringen, die Instrumentalisten an die Ensemblesmusik zu gewöhnen, sowie Orchesterdirigenten zu bilden. Die Umstände, unter welchen zum ersten Mal in Paris eine Beethoven'sche Symphonie aufgeführt wurde, sind ziemlich bekannt. Im Jahr 1826, am Tage der heiligen Cäcilie, hatte Haydn die Künstler des Opernorchesters zum Frühstück eingeladen; ehe sie sich zu Tisch setzten, ließ er sie die »Eroica« spielen. Ähnliche Auditionen fanden in der Folge statt und erregten die allgemeine Aufmerksamkeit; Cherubini ergriff diese Gelegenheit, die Übungskonzerte seiner Schule wieder einzurichten. Der bereits oben erwähnte Ministerialerlaß von 1828 jagt ausdrücklich: „Kein dem Konservatorium fremder Künstler kann sich in den besagten Konzerten hören lassen, wie groß auch das Talent sei, das er besitzt“. In der Folge nahm die »Société des Concerts«, wie sie sich noch heute nennt, allmählich eine unabhängige Stellung ein: sie wählte ihre Mitglieder unter den besten Künstlern, ohne sich darum zu bekümmern, ob sie dem Konservatorium angehörten. Heute findet man wohl noch einzelne Professoren der Schule und ehemalige Schüler in der Société thätig, aber im übrigen hat sie nichts mehr mit dieser Schule gemein, als daß sie den Direktor des Konservatoriums zu ihrem Ehrenpräsidenten hat und daß sie die Konzerte in dem an das Etablissement anstoßenden Saal giebt – einem Saal, über welchen dem Minister des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste freie Verfügung zusteht. Diese Unabhängigkeit war die unvermeidliche Wirkung des durchaus lobenswerthen Ehrgeizes, der dahin strebte, den ersten Platz unter den Konzertgesellschaften Frankreichs zu erkämpfen, zu erhalten und in der Welt wenige Rivalen zu zählen. Cherubini selbst mußte die Umwandlung der Société des Concerts annehmen, aber er verzichtete nicht auf eine erste Idee;

40 Johannes Weber. das Reglement von 1841 verordnete, daß im Konservatorium mindestens jeden Monat lyrische und dramatische Exerzitien stattfinden sollten; überdies heißt es: „Das Konservatorium giebt jedes Jahr in den Monaten Januar bis April große öffentliche Konzerte. Das Personal dieser Konzerte bildet sich aus Professoren, aus alten und neuen Schülern des Konservatoriums. Diese Konzerte sind unabhängig von denen, welche die Professoren der Anstalt in dem Saale des Konservatoriums zu geben ermächtigt sein können.“ Nach dem Plane Cherubini's sollte man in den Konzerten der Schüler Instrumental- und Vokalmusik aufführen, deren Komponisten preisgekrönte und auf Kosten der Regierung zu ihrer weiteren Ausbildung nach Rom geschickte Zöglinge des Konservatoriums sind. Das ist es, was man gegenwärtig „Sendungen aus Rom“ nennt; aber dies Reglement sagt nicht, daß die Konzerte sich ausschließlich auf solche beschränken sollten. Wie ich bereits aussprach, konnte Cherubini in Folge seines hohen Alters einen Plan nicht verwirklichen. In dem Reglement von 1850 heißt es nur: „Vom Monat November an bis zum Monat Juni sollen in dem großen Saale des Konservatoriums sechs lyrische und dramatische Übungen stattfinden.“ Man trug aber kein Bedenken, dieselben aufzuheben; Auber fand, daß sie zu viel Zeit wegnähmen. Das Reglement von 1878 sagt: „Für alle Klaffen sollen öffentliche Übungen stattfinden. Diese finden in jedem Jahre statt. Vier sollen der dramatischen Deklamation gewidmet sein.“ Diese vier sind auf dem Etatsplane stehen geblieben; für die Musik findet jährlich eine öffentliche Übung statt, die nur dazu dient, die ohnehin über jeden Zweifel erhabene Überlegenheit der Instrumental- über die Gesangsklaffen darzuthun. Die Chöre, die man ausführt, verlangen wenig Proben. Man ging so weit, die Fuge der Missa solennis von Rossini singen zu lassen; was die Fugen J. S. Bach's oder Händel's anbelangt, so denkt niemand an sie. Auf alle Fälle würden dergleichen Werke eine

specielle Bildung der Ausführenden verlangen; das Konservatorium beschäftigt sich nicht damit, Choristen zu bilden; denn der Terminus „Ensemble-Klasse“ ist ein sehr unbestimmter. Nachdem ich die Verbindung nachgewiesen habe, welche zwischen den »Exercices publics du Conservatoire« und dem Ursprung der »Société des Concerts« besteht, bleibt mir nur noch wenig über diese letztere zu jagen; sie ist zu bekannt, um einer besonderen Em-

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 41 pfählung zu bedürfen. Da sie gezwungener Weise nur ein sehr beschränktes abonnierendes Publikum besitzt, theilt sie seit einigen Jahren ihre Konzerte in zwei Serien, um eine größere Anzahl befriedigen zu können. Der Hauptbestandtheil ihres Repertoires sind die klassischen Werke; aus Rücksicht auf den Geschmack ihres Auditoriums kann sie die Werke lebender Komponisten nicht oft ausführen, was jedoch nicht jagen will, daß ihre Programme nicht manchmal Stoff zum Kritifiren böten. Ein Vorwurf, den man ihr gemacht hat, und der ziemlich charakteristisch ist, besteht darin, daß sie von großen Vokal- und Instrumentalwerken nur Fragmente aufführt, ebenso, daß die Anzahl dieser Werke eine sehr beschränkte ist. Die Hauptursache dieser Thatsache liegt darin, daß die Sänger den Instrumentalisten gleichberechtigte Mitglieder sind; nun kann es sich aber ereignen, daß die Sänger eine viel größere Zahl von Proben brauchen als die Orchestermusiker, weil die überwiegende Majorität jener weniger gute Notenleser sind als diese; es ist ein innerer Widerspruch, daß die wenigst Geschickten eine größere Anzahl von Präsenzgeldern einkassieren als die anderen. Man urtheile hieraus, was für Folgen aus der Aufführung eines Oratoriums von Bach oder von Händel entstehen würden! Wir haben gesehen, daß das Konservatorium besondere Solfeggienklassen für die Schüler der Gesangsklassen besitzt, aber – ob sie gut oder ob sie schlecht solfeggiren, das kommt gar nicht in Betracht, wenn es sich darum handelt, ihnen Preise für den Gesang, für die große oder die komische Oper zuzuerkennen. Man sieht hier eine der zahlreichen und bedauerlichen Folgen, welche der Mangel des obligatorischen Gesangunterrichts in den Elementarschulen nach sich zieht. Mehrere Konzertunternehmungen bildeten sich nach der Organisation der Konzertgesellschaft des Konservatoriums. Die besten Konzerte dieser Unternehmungen waren die Konzerte im Saale der heiligen Cäcilie, von Seghers dirigiert. Pas deloup hat in den Konzerten der klassischen Musik eine neue Ara begonnen. Durch Erfahrung mit den Schwierigkeiten bekannt, welche jungen Komponisten, die ihre Werke zur Ausführung bringen wollen, entgegengetreten, faßte Pas deloup den Gedanken, mit Hilfe der Schüler der Instrumentalklassen des Konservatoriums eine Konzertgesellschaft zu gründen, welche, gleichzeitig mit klassischen Werken, die Werke

42 Johannes Weber. junger französischer Autoren aufführen sollte. Das erste Konzert fand am 20. Februar 1851 statt. Trotz der großen Schwierigkeiten setzte Pas deloup ein Unternehmen zehn Jahre hindurch im Saale Herz fort. Dann wagte er den dem Anscheine nach kühnen Versuch, eine Konzerte in den Cirque d'hiver zu verlegen, der mehr als dreitausend Personen faßt. Man weiß, welcher ungeheuren Erfolg die populären Konzerte der klassischen Musik hatten. Seit dieser Zeit verfolgte Pas deloup das dreifache Ziel: die Massen des Publikums mit den klassischen Werken bekannt zu machen, ihnen zu gleicher Zeit die bedeutendsten dieser Bezeichnung nicht erfreuenden französischen oder ausländischen Werke zu Gehör zu bringen und endlich Kompositionen junger französischer Komponisten aufzuführen, um jungen Symphonikern hiedurch eine Schule zu eröffnen. Haydu wurde von dem Publikum zunächst verstanden; an Beethoven fand man nach und nach Geschmack; Padeloup kam schließlich dahin, Schumann zur Annahme zu bringen. Schwerer ward es ihm mit Berlioz und R. Wagner; gegen die »Symphonie fantastique« hat heutigentags niemand mehr etwas einzuwenden, obwohl man lange Zeit hindurch nicht wagte, die ganze Symphonie zu Gehör zu bringen. Die Komponisten, welche die Gelegenheit fanden, symphonische Werke ausgeführt zu sehen, verlegten sich nun auf solche, um sich bekannt zu machen; auf diese Weise hat sich eine Symphoniker-Schule gebildet, die aber größtentheils eine zu starke Hinneigung zur beschreibenden Musik – der Tonmalerei –, die leichter als rein symphonische Musik zu setzen ist, an den Tag legt. Es ist unbestreitbar, daß man in der Jetztzeit bei den jungen Komponisten eine Gewandtheit in der Instrumentation findet, welche man vor zwanzig Jahren vergebens

bei den neuauftretenden Symphonikern gesucht haben würde. Gleich im ersten Jahre der Konzerte des Winter-Cirkus hat Padeloup den „Elias“ von Mendelssohn zur Aufführung gebracht. Trotz der bedeutenden Kosten der Konzerte mit Orchester, Chören und Solosängern fuhr er fort, neben den großen Instrumentalwerken auch große Vokalwerke vorzuführen. Er war es auch, der zum erstenmale die Idee hatte, »La Damnation de Faust« und »La Prise de Troie« von Berlioz vollständig zur Aufführung zu bringen. Als er Direktor einer Abtheilung des städtischen „Orphéon“ war, versuchte er es, dieses Institut zur Ausführung großer Vokalwerke brauchbar zu machen.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 43 Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Erfolg der Padeloup'schen Konzerte Herrn Ballande auf die Idee gebracht hat, Sonntags „dramatische Matinéen“ zu organisieren, welche sogar zur selben Stunde wie die Konzerte des Wintercirkus stattfanden. Diese dramatischen Matinéen sind jetzt bei vielen Theatern ein feststehender Brauch geworden. Im Jahre 1873 organisierte ein junger Verleger, Herr Hartmann, Konzerte im Odéon, um von ihm verlegte Werke junger Komponisten zu Gehör zu bringen, wie z. B. Kompositionen der Herrn Massenet, Saint-Saëns, C. Franck, Lalo. Pekuniär kann das Unternehmen kein vortheilhaftes gewesen sein. Als Hartmann hierauf dasselbe aufgab, zog das Orchester, das er unter Leitung Colonne's gebildet hatte, in das Théâtre du Châtelet, um dort die Konzerte Padeloup's nachzuahmen. Die Aufführungen waren anfangs in Folge ungenügender Proben sehr mangelhaft. Mehrere Personen aber, die sich für das Unternehmen interessierten, suchten es, so gut als es eben möglich war, zu halten; es fristete ein kümmerliches Dasein, bis der unerwartete Erfolg der »Damnation de Faust« von Berlioz die Existenz der Gesellschaft befestigte und sie die »vogue« der Padeloup'schen Konzerte theilen ließ. Die »Société artistique des Concerts du Châtelet«, wie sie sich nennt, hat das Verdienst, mehrere Werke von Berlioz vollständig aufgeführt zu haben, noch ehe sie nach dem Tode des Meisters in andern Konzerten zu Gehör gebracht wurden. Diese Werke sind: »Roméo et Juliette«, »L'Enfance du Christ«, das »Requiem«. Padeloup und Colonne – beide wenden sich an ein Publikum verschiedener Stadttheile. Vor drei Jahren hat Lamoureux ganz ähnliche Konzerte im Théâtre du Châteaud'eau, nur einige Schritte vom Wintercirkus entfernt, eingerichtet. Derartige Rivalitäten können Vortheil mit sich bringen; sie haben aber auch einen Übelstand: daß man nämlich heutigentags das Publikum viel mehr als früher durch Solisten, Gesangs- oder Instrumentalvirtuosen anziehen muß, deren Leistungen, trotz viel zu leichtem Erfolge, einem künstlerischen Werth oft sehr ferne stehen. Die Folge hiervon ist, daß die Aufführungen neuer Werke von französischen Komponisten seltener als zu der Zeit sind, wo dieselben einen der hauptsächlichsten Anziehungspunkte der Konzerte im Wintercirkus bildeten.

44 Johannes Weber. Die Concerts populaires mit Orchester haben die Bedeutung der Kammermusik-Gesellschaften beeinträchtigt. In früherer Zeit waren die Gesellschaften der Herrn Alard und Franchomme, der Herrn Armingaud und Jacquard, die insbesondere Mendelssohn'sche Werke bekannt machten, und der Herrn Maurin und Chevillard, die sich den letzten Quartetten Beethoven's widmeten, die besten. Gegenwärtig besteht nur eine Kammermusikgesellschaft von Bedeutung: die der Herrn Taffanel und Turban, unter der Mithilfe von Künstlern, die aus den besten Orchestern von Paris gewählt sind. Diese Gesellschaft bringt eine Musikgattung wieder zur Geltung, die man zu sehr vernachlässigt hatte: Kammermusik ausschließlich für Blasinstrumente. Derartige Gesellschaften giebt es gewiß nur sehr wenige, und es dürfte schwer halten eine aufzufinden, welche den Vergleich mit der Taffanel's und Turban's aushalten könnte. Die Dilettantenvereine für Chor-Musik bieten zu viele Schwierigkeiten dar, als daß sie trotz der Dienste, die sie geleistet haben oder leisten könnten, sich lange zu erhalten im Stande wären. So waren z. B. die von Vervoitte dirigierte »Harmonie sacrée« und eine Gesellschaft, die mit vieler Mühe von Bourgault-Ducoudray ins Leben gerufen worden war. Die von Guillot de Saint-Bris dirigierte und aus Musikfreunden bestehende Gesellschaft hat hauptsächlich das Verdienst, neue, oft speciell für sie geschriebene Werke bekannt zu machen. Die erst seit einigen Jahren bestehende „Concordia“ hat sich durch eine gute Aufführung der »Rédemption« von Gounod hervorgethan. In der Provinz ist der Stand der Konzerte ein sehr verschiedener, je nach den lokalen musikalischen

Hilfsquellen, die sich darbieten, und nach dem Geschmack des Publikums. Man kann sagen, daß die Konzerte mit klassischer Musik nirgends pekuniäre Erfolge erzielen; höchstens, daß sie die Kosten decken. Pas deloup gab zehn Jahre hindurch nach dem Abschluß einer Konzerte in Paris klassische Konzerte in der Provinz in folgenden Städten: Lille, Amiens, St. Quentin, Reims, Caen, Angers, Nantes, Tours, La Rochelle, Bordeaux. Er reiste mit dem aus dreißig Künstlern bestehenden Kern eines Orchesters, das er an den betreffenden Orten mit etwa 40 Dilettanten oder Künstlern vervollständigte. Auf diese

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 45 Weise konnte er konstatieren, was und wie viel die Dinge noch zu wünschen übrig lassen; er hat auch gesehen, daß das von den Harmonie- und Fanfaren-Vereinen angenommene System nicht günstig für die philharmonischen Vereine der Symphoniemusik ist und daß dieses System sich ebensowenig dazu eignet, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Klassen der menschlichen Gesellschaft zu mildern. In einer der Städte zum Beispiel, welche gerade eine der besten städtischen Musikschulen besitzt, wollte Padeloup „Die Wüste“ von Felicien David aufführen; der aristokratische Chorverein weigerte sich mit dem Arbeiterverein zu singen. Pas deloup mußte sich mit dem letzteren begnügen, indem er noch das Orphéon einer benachbarten Stadt mit ihm vereinigte. In Lyon hatte Mangin 1876 Konzerte organisiert, die von den Professoren und Schülern des Konservatoriums gegeben wurden – eine Nachahmung der Konzerte des Pariser Konservatoriums. Diese Konzerte hörten auf, als er Lyon verließ. Auch Aimé Gros hatte, noch ehe er der Nachfolger Mangin's wurde, vier Jahre hindurch populäre Konzerte klassischer Musik gegeben, die aber nicht fortgesetzt werden konnten, da ihr Ertrag nicht einmal die Kosten deckte. Gegenwärtig ist in Lyon die ernste Musik nur von dem 1879 gegründeten Kammermusik-Verein vertreten. Diese Gesellschaft führt hauptsächlich Werke deutscher Musiker lediglich für Saiteninstrumente (Klavier und Streichinstrumente) oder mit Blasinstrumenten auf. In den Programmen der ersten vier Jahre fand ich nur ein einziges für Blasinstrumente gesetztes Werk: ein Trio von Beethoven für Hoboe, Englisch Horn und Fagott. In Marseille existierte seit 1716 eine von dem Marschall de Villars gegründete Konzertgesellschaft, welche sowohl symphonische, als auch Vokalmusik aufführte. Im Jahre 1792 löste sie sich auf. Gegen 1805 wurden die Konzerte Thubaneau gegründet, die fast ein halbes Jahrhundert bestanden. Gleich anfangs hörte man dort die Symphonien Haydn's und Mozart's. Von 1821 bis 1827 wurden in Marseille alle Symphonien Beethoven's mit Beifall aufgeführt; bis 1839, in welchem Jahre die Konzerte Thubaneau eingestellt wurden, hörte man hier eine Menge Werke deutscher, französischer oder italienischer Meister. Im Jahre 1849 rief Millont

46 Johannes Weber. die von ihm noch jetzt geleitete Quartettgesellschaft ins Leben. 1868 nahm der »Cercle artistique« das Werk der Konzerte Thubaneau wieder auf und 1871 gründete Momas die Gesellschaft der Concerts populaires, der Volkskonzerte. Mit Hilfe des »Cercle artistique« und unter dem Schutz hervorragender Musikfreunde ist die Existenz der Concerts populaires heute eine gesicherte. Ohne pekuniäre Erfolge zu suchen, verbreiten sie den Geschmack an Musik durch Aufführungen, die im Théâtre des Nations, das mehr als viertausend Personen faßt, stattfinden. Der Preis der Plätze ist – eine kleine Anzahl privilegierter Sitze ausgenommen – 50 Centimes bis 1 Franc 50 Centimes. In Toulouse hat das Publikum mehr Sinn für die Vokal- als für die Instrumentalmusik. Vor zwölf oder fünfzehn Jahren gab ein sehr gutes Orchester mehrere Jahre hindurch treffliche Konzerte mit klassischer Musik, mußte aber auf sie verzichten, weil die Gleichgültigkeit des Publikums unüberwindlich war. Eine große Oper hat für die Toulouser mehr Werth als alle Symphonien Beethovens. Man macht eben einen neuen Versuch mit symphonischen Konzerten – wünschen wir ihm den besten Erfolg! In Bordeaux ist die 1843 gegründete Société de Sainte-Cécile zugleich eine Wohlthätigkeits- und eine Konzertgesellschaft. Jedes Jahr giebt sie fünf populäre Konzerte mit Orchester und Chören; unter anderm läßt sie eine Messe und ein Stabat aufführen. Sie richtet auch Konkurse für die Komposition ein: für eine Ouverture, eine Symphonie, ein Quartett, eine Kantate, eine Messe, eine einaktige komische Oper u. j. w. Im Jahre 1852 endlich organisierte sie eine Freischule für Vokal- und Instrumentalmusik (Solfeggien, Gesang, Harmonie, Klavier, Violine,

Violoncell, Hoboe und Fagott). Gegen dreihundert Schüler besuchen die Kurse. In Bordeaux sind die musikalischen Zustände keinesfalls so, wie sie in einer so bedeutenden Stadt sein sollten; es giebt dort weder ein Konservatorium noch irgend eine städtische Anstalt für Musik. Trotzdem ist hier von einer bedeutenden Thatsache zu berichten. Im Frühjahr vorigen Jahres wurde in der Metropolitan- kirche das „Requiem“ von Berlioz zu Gunsten einer Subskription aufgeführt, die zu einem Berlioz- Monument in Paris bestimmt

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 47 ist. Die Aufführung war eine sehr gute und das Werk hatte trotz seiner Schwierigkeiten so sehr gefallen, daß noch drei Aufführungen desselben nöthig waren. Mitglieder der Cäcilien- Gesellschaft und andere Personen hatten sich an die Spitze des Unternehmens gestellt und an den guten Willen der Künstler und der Musikfreunde der Stadt appelliert. Zwei Harmoniegesellschaften, die Militärmusik, Künstler und Dilettanten, vierhundertundfünfzig an der Zahl, haben sich hilfreich beteiligt. Hieraus schließe ich, daß das, was als Ausnahme geschah, sich leichter und häufiger durch eine gute Orga- nisation und die Verbreitung des Musikunterrichts erreichen ließe. Als ein seltenes, der weiteren Verbreitung fähiges Beispiel ver- dient der im Westen Frankreichs bestehende Musikverein besondere Aufmerksamkeit. La Rochelle war bereits vor sehr langer Zeit ein musikalisches Centrum; seit 1730 existierte dort eine Musikakademie, welche Konzerte gab; 1790 bildete sich »La Société de concerts d'Amateurs«, welche viel dazu beitrug, den musikalischen Geschmack zu pflegen; 1815 endlich legten achtunddreißig Musikfreunde den Grund zur »Société philharmonique«, welche noch heute in La Rochelle besteht. Im Jahre 1816 führte dieser Verein das Stabat von Boccherini und das Requiem von Mozart auf; er war auch der erste, welcher in Frankreich mehrere klassische Werke auf- führte. Er besitzt eine reichhaltige Bibliothek, sowie ein vollständiges Orchester von sechzig ausübenden Musikern. Da es noch nicht ge- lingen wollte, ein Konservatorium zu errichten, geben die Professoren, welche Mitglieder des Orchesters sind, in und außerhalb der Gesell- schaft Unterricht. Der zweite Musikdirektor übt mit willigen Dilet- tanten Chöre ein, die dann bei den von dem Verein gegebenen Auf- führungen gesungen werden. Außer ihren auf ein kleines Publikum beschränkten Aufführun- gen hat die philharmonische Gesellschaft zu La Rochelle seit 1863 versucht, populäre Konzerte klassischer Musik nach dem Muster der Konzerte Padeloup zu geben. Aber sei es, daß der Plan kein guter war, oder daß das Interesse des Publikums nicht ausreichte - genug, das Unternehmen scheiterte. Vor einigen Jahren wurde es mit vollem Erfolg wieder aufgenommen. Im Jahre 1835 hatte Beaulieu, geboren zu Paris, die Idee, die philharmonischen Vereine von Niort, von Poitiers, von

48 Johannes Weber. La Rochelle und von Angoul me zu vereinigen, um regelmäßige Musik- feste, welche die Aufführung größerer klassischer Werke bezweckten, zu veranstalten. Bei dem ersten Musikfest brachte er eine Messe von Haydn und die Eroica von Beethoven zu Gehör. Angouleme zog sich 1845 von der Vereinigung zurück und wurde durch Limoges ersetzt. Die Musikfeste erlitten während der Jahre 1848 und 1849 eine Unterbrechung, 1850 aber wurden sie mit der Aufführung der Fdur- Messe von Cherubini in Poitiers wieder eröffnet. Ein philharmonischer Verein hatte sich auch in Rochefort gebildet und sich in die Genossenschaft aufnehmen lassen; aber er wurde schon im Jahre 1863 aufgelöst. In einer der Versammlungen der Société des Beaux- Arts, die in der Sorbonne 1881 abgehalten wurden, sagte Simonneau, der Präsident des philharmonischen Vereins, als er von den Musik- festen der Association des Westens sprach: „Die Partien der Chöre wurden, trotzdem die Anstrengungen der Proben mehrere Monate hindurch währten, von Frauen, jungen Mädchen und jungen Leuten aus der besten Gesellschaft gesungen. Diejenigen, welche die großen musikalischen Aufführungen Deutschlands und Englands, sowie die glückliche Organisation dieser Zusammenkünfte mit Bewunderung rüh- men, ahnen kaum, daß die musikalische Genossenschaft des Westens seit 1835 ein gleiches Resultat erreicht hat.“ Unglücklicherweise hat diese Association in der That aufgehört zu sein. Das letzte Musikfest fand im Jahre 1876 statt. Nach der Ansicht Simonneau's hat das Interesse an diesen Musikfesten in Folge des leichten Verkehrs mit Paris sehr abgenommen. Die stetige Verminderung ihrer Einnahme ist der Grund ihrer Auflösung gewesen. „Der Verein von La Rochelle“, fügte Simonneau hinzu, „ist immer noch im Blühen. In

den westlichen Gegenden ist er unter allen ehemaligen philharmonischen Vereinen der einzige noch bestehende. Seine Konzerte werden immer bedeutender, der Dienste nicht zu gedenken, die er dem Theater leistet.“ Ein Dilettant-Komponist, Herr Lebourdais-Durocher, zu Laval geboren, hat sich speciell damit beschäftigt, die Arbeiten der drei großen philharmonischen Vereine von Mans, von Laval und von Rennes in Schwung zu bringen. Seit beinahe dreißig Jahren scheut er keine Mühe, die Konzerte dieser Gesellschaften so brillant

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 49 als möglich zu gestalten. Unter anderm führte er sein Personal in viele andere Städte, um dort Konzerte ernster Musik zu geben. In Angers bestehen seit sieben Jahren populäre Konzerte, die von einer Gesellschaft gegeben werden, welche von dem Gouverne- ment, dem Conseil général der Maine-et-Loire und dem städti- schen Rath von Angers unterstützt wird. In diesen Konzerten ist den Werken lebender französischer Komponisten ein bedeutender Platz neben den klassischen Werken angewiesen. In Boulogne-sur-mer hatte sich seit 1826 ein philharmonischer Verein gebildet, der sich 1869 auflöste. Eine neue Gesellschaft trägt heute denselben Namen in der- selben Stadt. In Lille existiert ein im Jahre 1876 gegründeter Volks-Konzert- verein. Er führt Fragmente klassischer Werke auf, Ouverturen von Rossini, Auber, Halévy, Meyerbeer, Berlioz, Mendels- john, Méhul, deßgleichen Werke von lebenden Komponisten, wie Massenet, Guiraud, Saint-Sa ns, Reyer, Delibes u. A. Am Konservatorium zu Lille werden jährlich vier öffentliche Exerzitien abgehalten, die Übung mitinbegriffen, welche mit Preis- verheilung verbunden ist. Es werden hier Werke älterer Meister, ausgeführt von den Lehrern und Zöglingen, sowie von den letzteren gesungene und gespielte Soli zu Gehör gebracht. Der gegenwärtige Direktor, Herr Lava inne, richtete 1880 Konservatorium-Konzerte mit Beiziehung der bei der Anstaltthätigen Elemente und der besten Künstler der Stadt ein, um der Schule Relief und Anregung zu geben, so wie seiner Zeit Cherubini that, als er die Société des Concerts ins Leben rief. Auf dem Programm der ersten von Lava inne organisierten Konzerte befinden sich Werke von Beet- hoven, Haydn, Mozart, von Gounod und Massenet, dess- gleichen die Tannhäuser-Ouverture von Richard Wagner. Leider konnte Lavainne sein löbliches Beginnen wegen Feindseligkeiten, welche stärker waren als die Liebe zur Kunst, nicht fortsetzen. Es bestehen natürlicherweise noch andere Gesellschaften, die mehr oder weniger alt sind, eine mehr oder weniger gesicherte Existenz haben, die ich aber nicht mit dem Anspruche auf Vollstän- digkeit aufzuzählen in der Lage bin. Aber man hat bei Gelegenheit der „Genossenschaft des Westens“ erfahren, daß die von Dilettanten gesungenen Chorpartien ein mehrmonatliches Proben bedurften, - Schwierigkeiten, die fast überall als eine Folge des allgemein feh- Musikal. Vorträge. VI. 4 3 2

50 Johannes Weber. lenden und nicht von Kindheit an empfangenen musikalischen Ele- mentarunterrichtes anzutreffen sind. Wir sahen zugleich, daß von dieser Genossenschaft nur ein einziger philharmonischer Verein übrig geblieben ist: der von La Rochelle. V. Das Theater. Richard Wagner sagte in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner Schrift „Oper und Drama“, die 1869 - also achtzehn Jahre nach der ersten Auflage - erschien, daß ihm sein Buch nur Unan- nehmlichkeiten zugezogen und Niemand eine Belehrung darin gesucht habe. Auch die Herren Glasenapp und von Stein erklären in der Vorrede ihres Wagner-Lexikon (Stuttgart 1883), daß die ästhetisch-theoretischen Schriften R. Wagner's zu sehr vernachlässigt geblieben seien und die Kritik der Oper (I. Theil von „Oper und Drama“) fast die einzige Frage sei, welche die allgemeine Aufmerk- samkeit erregt habe. Wenn es in Deutschland derartig steht, so kann man in der That nicht von Frankreich weder ein ernsteres Studium der literarischen und philosophischen Werke R. Wagner's, noch eine genauere Kenntniss seiner Theorie erwarten. R. Wagner ist un- schuldig an dem Guten, wie an dem Schlechten, das in Frankreich geschieht, trotz allem, was gesagt wurde oder noch gesagt werden mag. Seit man in Frankreich viel von R. Wagner spricht, ist es Mode, auch von Musikern mit System zu sprechen; es versteht sich aber von selbst und man nimmt natürlich an, daß ein Komponist nur gut thut, wenn er kein System hat. Hier dürfte das Wort Kant's über die Leute, welche die Philosophie anschwärzen, am Platze sein, daß sie nichts anderes als schlechte Philosophie machen. - Genau besehen, hat jeder sein System, d. h. Ideen, die er sich über die Musik bildet,Principien, die er in der Praxis befolgt. Sogar die Komponisten, die sich darauf beschränken, den herrschen- den Geschmack und die

Gewohnheiten des Publikums zu beachten, bilden sich ein System, nach welchem sie sich in ihren Produktionen richten. Auber und Meyerbeer hatten ihre Systeme, ebenso wie Gluck und R. Wagner, ebenso wie die Operetten-Komponisten.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich 51 Hieran knüpft sich noch eine andere Beobachtung, daß nämlich ein sogenanntes System, wie die Systeme, von denen ich spreche, sich immer auf einige Principien zurückführen läßt, die gut oder schlecht, aber sehr einfach sind. Die Vorrede zur „Alceste“, welche Gluck's „System“ enthält, ist ein Beispiel hiefür. Selbst das System R. Wagner's ist nicht complicirter. Was die Leser von „Oper und Drama“ verwirrt oder abstößt, das sind die historischen, phi- losophischen, ästhetischen, politischen Betrachtungen, auf welche sich R. Wagner stützt, um die Nothwendigkeit einer Reform der Thea- termusik und die Principien, nach welchen diese Reform sich voll- ziehen soll, zu beweisen. Schließlich die dritte Betrachtung: In den schönen Künsten ist es nicht, wie bei den physikalischen und mathematischen Wissenschaften. Um auf diesen Gebieten Entdeckungen zu machen, genügt es, mit Sorgfalt die Thatsachen zu beobachten, die mathematischen Gesetze zu studieren und hieraus mit Scharfsinn die Konsequenzen zu ziehen. Zu was dienen in der Malerei die Gesetze der Perspektive? die Principien des Kolorits? die rechten Proportionsregeln des mensch- lichen Körpers 2c.? Doch nur dazu, um einen Künstler zu verhindern durch Unwissenheit Falsches oder Unmögliches zu machen! Zu mehr aber, als kein schlechtes Bild hervorzubringen, können sie ihm nicht verhelfen; aber von hier bis zur Schöpfung eines schönen Gemäldes, einer ausdrucksvollen und charakteristischen Scene ist es ebenso weit, als von einem geschickten Arbeiter zum genialen Menschen. Kann Gluck's Vorrede zur „Alceste“ einen Musiker lehren, eine gute Oper zu schaffen? Die Antwort ist zu leicht, und es läßt sich aus ihr schließen, wozu die „Systeme“ dienen. Es existiert ein Brief von Bellini, in welchem der Autor der „Sonnambule“ und der „Norma“ Principien ableitet, welche mit denen Gluck's nahezu identisch sind. Das System jedoch, nach dem er seine Musik geschrieben, ist dem System Gluck's diametral ent- gegengesetzt. Übrigens hat Gluck manche Inkonsequenz begangen, und manchmal mit Absicht. R. Wagner erklärt selbst, nachdem er in den theoretischen Schriften die Revolution, die sich in seinen Ideen vollzogen, erörtert hat, daß er in einem „Tristan und Isolde“ und in dem „Ring des Nibelungen“ über sein eigenes System hinausgegangen und mit voller künstlerischer Freiheit komponiert habe. Weniger noch als in der Malerei kann ein System in der 4*

52 Johannes Weber. Musik von Nutzen sein; es kann dem Künstler gewissermaßen als Geländer dienen, welches ihn unterstützt, diese oder jene Bahn zu verfolgen. Dieselbe kann gut, sie kann auch schlecht sein: der Erfolg hängt von dem Talent oder von dem Genie des Künstlers ab; nichts verhindert ihn, hinter die Schule zu gehen, wenn es ihm gefällt. Gewiß: es ist nicht gleichgültig, diesem oder jenem System zu folgen oder, was auf eins herauskommt, diesen oder jenen Weg zu gehen. Läßt man sich von Auber leiten, so wird man eine ganz andere Musik schreiben, als wenn man Gluck als Meister wählt; eine noch an- dere, wenn man „Lohengrin“ folgt, und abermals eine andere, wenn man die Principien, auf denen „Tristan und Isolde“ beruht, adop- tiert. Man fange es an, wie man will, so wird man ein System, d. h. eine gewisse Art haben, die Musik, ihre Rolle im Theater und den Zweck, den man mit ihr verfolgt, zu betrachten; und dieses System läßt sich immer auf einige allgemeine Principien zu- rückführen. Ist dieser Punkt festgesetzt, dann wird es ein leichtes sein, die gegenwärtige Lage der Theatermusik zu charakterisieren, indem man das von den Komponisten verfolgte System – denn System ist immer dabei – definiert. »Tout passe, tout casse, tout lasse«, sagt das Sprichwort. Dieses gilt auch von der Theatermusik in ihrer Beziehung zum Publikum; denn es ist noch keineswegs gesagt, daß die von ihm vernachlässigten Werke darum weniger gelten, noch daß die von ihm in die Mode gebrachten darum hervorragend seien. Es dürfte sogar das Gegentheil wahr sein. Gluck's Schule sollte ihrer- seits diese Erfahrung machen, nachdem sie während eines halben Jahrhunderts die Pariser Oper beherrscht hatte: die zwei letzten be- deutenden Werke derselben waren „Olympia“ von Spontini (1819) und „Stratonice“ von Méhul (1821); Cherubini hatte nach den „Abenceragen“ (1813) nichts mehr gegeben. Rossini's „Die Bela- gerung von Korinth“, ein Arrangement des „Mahomet II.“, erschien 1826; „Moses“, ein

anderes Arrangement, wurde im folgenden Jahr gegeben; von 1828 an behauptete sich die neue französische Schule auf das glanzvollste mit der „Stummen von Portici“ von Auber; „Graf Ory“, ebenfalls ein Arrangement, wurde in demselben Jahre aufgeführt; dann folgten „Wilhelm Tell“ (1829), „Der Gott und die Bajadere“ (1830), „Der Liebestrank“ und „Robert der Teufel“ (1831). Eine sehr charakteristische Thatsache ist, daß Auber, welcher die Oper

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 53 bereits mit drei Werken beschenkt hatte einen mit Boieldieu gemeinschaftlich gearbeiteten Akt rechne ich nicht mit), sich beeilte denselben die Opern: „Der Schwur“ (1832) und „Gustav III.“ (1833) hinzuzufügen, aber von Halévy („Die Jüdin“ 1835) und Meyerbeer („Die Hugenotten“ 1836) entschieden überholt wurde. Cherubini machte einen letzten unglücklichen Versuch mit einem langweiligen Gedicht „Ali-Baba oder die vierzig Räuber“ (1833). Unverkennbar ist Rossini's Einfluß namentlich auf die beiden Häupter der Bewegung, auf Auber und Meyerbeer, die ihm beide unterlagen, selbst ehe „Wilhelm Tell“ erschienen war. Von da an wurde die musikalische Tragödie Gluck's vernachlässigt; die antiken Stoffe kamen in Mißkredit; man verlangte mannigfaltigere und so viel als möglich weniger düstere Operntexte. „Guido und Ginevra“ von Halévy reüssierte nicht, weil das Gedicht trotz der glücklichen Endung und der Verkürzungen zu schwarz gezeichnet war. Es handelte sich in der Musik nicht mehr darum, die Deklamation, d. h. die Prosodie und den oratorischen oder leidenschaftlichen Accent zu respektieren; diese konnten ihre Rechnung in den Recitiven und anderen Passagen finden, bei denen die musikalische Deklamation gangbar war; sie konnten sie selbst in der Melodie finden, falls der Komponist instinktiv getrieben sie beobachtete, wie z. B. in der Gnadearie in „Robert der Teufel“ und in gewissen Partien des „Wilhelm Tell“. Aber das Wesentliche war, Effekt durch die Melodie an sich zu machen, eine Melodie, die unabhängig von den Worten ist und, wenn von ihnen losgelöst, durchaus nichts verliert: die „absolute Melodie“, wie man auf Wagnerisch sagt. Für die Prosodie war das desto schlimmer; weder Auber noch Meyerbeer noch Halévy haben sich Skrupel daraus gemacht, sie mit Füßen zu treten. Die Melodie sollte einen Ausdruck oder einen Charakter besitzen, welcher zu der theatralischen Situation paßte; aber bei dergleichen Fällen ereignet es sich fast unumgänglich, daß diese Übereinstimmung oft fehlt; der Komponist kann sich Illusionen machen und desgleichen noch viel leichter das Publikum. Bei den mehrstimmigen Stücken sollte der Effekt aus dem vokalen und instrumentalen Ensemble resultieren, wenig lag daran, daß die Musik den Gefühlen der verschiedenen Personen nicht entsprach. Es giebt sogar Fälle, wo sie keiner einzigen entspricht, ohne darum weniger Effekt hervorzubringen. 3 2 Mr

54 Johannes Weber. Auch hielt man zu Gunsten des musikalischen Effektes an gewissen Formen fest, ohne sich darum zu sorgen, ob diese Formen auch mit der dramatischen Situation und dem Gang der Handlung im Einklang standen. Der gesangliche Effekt war die vornehmste Bedingung des Erfolges, wobei die Virtuosität ihre Rechnung finden mußte; so ereignete es sich, daß man in einer und derselben Oper dem Sopran eine dramatische Rolle und eine Rolle für die Koloratur, übergab. Die „Jüdin“ und die „Hugenotten“ können als Beispiele dienen. In der „Stummen“ fängt Elvira mit einer Bra-vour-Arie an; in „Robert der Teufel“ kann sich Alice nicht enthalten zu zeigen, daß sie nicht schlecht vokalisiert, ohne damit Isabellen Konkurrenz machen zu wollen. In „Wilhelm Tell“ ist Mathilde viel mehr eine reizende Puppe als eine dramatische Person. Das System, dessen Hauptzüge ich eben zu skizzieren versuchte, regiert noch heutigentags; nur hat man, soweit es thunlich war, ohne die Gewohnheiten und den Geschmack des Publikums offen zu verletzen, den zu auffallenden Unsinn daraus beseitigt. Der Mißbrauch mit den Verzierungen hat wenigstens in einer Wahnsinns-scene, wie z. B. in „Hamlet“, einige Entschuldigung. Man ist auch enthaltsamer gegenüber gewissen melodischen banal gewordenen Wendungen; desgleichen verzichtet man auf konventionelle Formen, die keinen Vorschub mehr bieten. Massenet und Saint-Saëns haben sogar angefangen, einen Akt in Scenen einzutheilen, wo man aber leicht die Deklamations- und die melodischen Partien, die sich sondern lassen, unterscheiden kann. Noch ein drittes Musikgenre könnte ich hinzufügen, das in der Schule der absoluten Melodie (man gestatte mir diesen Ausdruck einer Genauigkeit und Kürze wegen) in großer Gunst steht. Ich meine die Passagen, bei welchen die Melodie im

instrumentalen Theil liegt, und die Gesangspartie kaum mehr als eine Füllstimme ohne Melodie und ohne Deklamation ist. Die genannten Modifikationen bestätigen unzweifelhaft einen Fortschritt, aber sie heben nicht die Grundlage des Systems auf. Auch muß ausgesprochen werden, daß man keineswegs Wagner's bedurfte, um gewissen Stücken eine freiere, mehr in Übereinstimmung mit der dramatischen Aktion stehende Form zu geben. Beispiele hierfür sind schon in den Werken Gluck's und seiner Schule zu finden. Mozart hat davon ein bewundernswerthes Modell in dem von Don Juan, dem Comthur und Leporello gesungenen Terzett des

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 55 letzten Aktes des „Don Juan“ gegeben. C. M. v. Weber hat sich ebenfalls oft einer ziemlich freien Form zugewandt. Die absolute Melodie hält in der zeitgenössischen großen französischen Oper ihre Rechte nicht weniger aufrecht. Saint-Saëns hat in Wahrheit von Wagner jenes Verfahren entlehnt, welches darin besteht, die Instrumentalbegleitung größtentheils aus kurzen Motiven oder einfachen melodischen und harmonischen Zeichnungen zu bilden, die häufig wiederkehren, je nachdem die theatralische Situation oder die gesungenen Worte den Anlaß oder Vorwand dazu bieten (die sogenannten Leitmotive). Wagner hat dieses Verfahren nicht erfunden; aber er macht einen viel umfangreicheren und konsequenteren Gebrauch davon, als es vor ihm geschah. Diese Behandlung ist mit den Werken seiner dritten Art innig verbunden; auch kann sie diejenigen interessieren, die sich einem minutiösen Studium der Partituren „Etienne Marcel“ und „Henry VIII“ von Saint-Saëns hingeben. Der Maffe der Zuhörer entgeht sie und – was die Hauptsache ist – sie ändert nichts an der Grundlage des Systems, d. h. an der Gesangs-Melodie und am Zuschnitt der Stücke, nach welchem diese Werke geschrieben sind. Auch kann man von Saint-Saëns alles andere eher behaupten, als daß er in das Lager Wagner's übergegangen sei; er würde gegen jede Anschuldigung des Wagnerianismus laut protestieren – und er hätte Recht, wie jeder andere französische Opernkomponist. Um der Schule Wagner's wirklich anzugehören, wenn eine solche überhaupt existiert, bedarf es anderer Dinge, als bei dem Meister einiges von seiner Orchesterbehandlung zu entlehnen. Auch ist es nur gerecht auszusprechen, daß die Komponisten, selbst mit dem besten Willen, nicht frei sind. Erstlich müssen sie mit dem Geschmack und den Gewohnheiten des Publikums, für das sie schreiben, rechnen. Es wäre eine Kühnheit ohne allen Nutzen, sich aus freiem Antrieb einem Mißgeschick auszusetzen. Sodann haben die Librettisten ihre Ideen; sie nehmen irgend ein Sujet, arrangieren es gut oder schlecht und glauben genug gethan zu haben, wenn sie eine hinreichende Anzahl dramatischer Szenen und Vorwände für die Musik nach traditionellem Recept hineingelegt haben. Wahrlich, sie sind es nicht, die sich mit dem Fortschritt beschäftigen! Dann kommt der Theaterdirektor, der seine eigenen Ansichten haben kann, denen man sich seinem Wunsche gemäß anpaffen soll, – was ich nicht

56 Johannes Weber. auf Vaucorbeil münze. Endlich kennt man den Despotismus des Sängers, dessen Einfluß doppelt verhängnisvoll ist. Mit sehr seltenen Ausnahmen spricht er die Worte schlecht aus und ist zufrieden mit stimmlichen Effekten. Der Komponist ist gezwungen Rücksicht hierauf zu nehmen und, in Folge dessen die Deklamation bald wie eine untergeordnete, bald wie eine unnütze Sache zu behandeln. Sodann gehen die Sänger vor allem nur ihren persönlichen Effekten nach; sie verlangen oder erzwingen. Änderungen, Auslassungen, Hinzufügungen. Kein französischer Opernkomponist kann sich ihren Anforderungen entziehen. Selbst Meyerbeer konnte es nie. Gounod hat ebenfalls viele Koncessionen machen müssen, die immer zu bedauern sind. Man hat mir versichert, daß in „Francoise de Rimini“ nichts außer dem Prolog und dem letzten Akt unberührt geblieben sei. Zwei Sänger fanden ihre Rollen nicht lang, nicht bedeutend genug. Man mußte sie ohne wirklichen Grund verlängern, so daß eine rein episodische Rolle eine maßlose, das Ganze des Werkes schädigende Ausdehnung erhielt. A. Thomas ist zu intelligent, um die Mängel der Oper, wie ich sie definierte, nicht zu sehen; er hat gute Miene zum bösen Spiele gemacht; Gounod dagegen hat sich entmuthigen lassen. Sein „Faust“, obgleich er die Folgen der Entstellung an sich trägt, welche der von Goethe entlehnte Stoff von Seiten der Librettisten erfahren hat, kündigte trotzdem einen Komponisten an, der eine neue Bahn betritt. Wagner machte ihm den Vorwurf

zu allen Mitteln gegriffen zu haben, was ebensoviel bedeuten will, als daß er, selbst vom Standpunkt Wagner's aus, auch manche gute, wenn nicht ausschließlich gute, angewandt habe. Sind es die Hindernisse, die Gounod entmüthigt haben? oder ist es die absurde Manier, mit der man gegenwärtig die Anschuldigung des Wagnerianismus verbreitet, während doch – was ich wiederholt ausspreche – kein französischer Komponist nur daran denkt, sie zu verdienen? Immerhin hat Gounod in dem „Tribut de Zamora“ einen Schritt zur Schule Donizetti's und Bellini's gemacht; dann fand er nichts Besseres als mit einigen Retouchen ein Erstlingswerk „Sappho“ wieder aufzunehmen, das 1851 zum ersten Male gegeben worden war. Indessen hat er in der „Redemption“ bewiesen, daß eine schöpferische Fähigkeit nicht verbraucht ist; aber das Oratorium und die Kirchenmusik bieten ihm zur Zeit mehr Reiz und Freiheit als die Oper.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 57 Schließlich ist noch die Seltenheit der neuen großen Opern in Erwägung zu ziehen. Das Theater, welches speciell die Bestimmung hat, sie aufzuführen, hat nur die Verpflichtung, eine im Jahr auszustatten; zudem hat der gegenwärtige Direktor die Erlaubnis, ein übersetztes Werk, wie „Aida“, oder eine Wiederholung mit Veränderungen, wie der „Sappho“, als neu zu rechnen. Das soll nur ausnahmsweise stattfinden; aber die Ausnahmen zählen und der Theil der neuen Werke ist um so viel geschmälert. Es ist dies die Folge der zu bedeutenden Kosten, welche heutzutage die Inszenierung und die übertriebenen Gagen der Sänger selbst zweiten und dritten Ranges verursachen. Demungeachtet und trotz der Vorsicht, mit welcher junge Meister, wie Massenet und Saint-Saëns, vorgehen müssen, ist eine – wenn man will – schüchterne, aber unbestreitbare Tendenz zum Fortschritt vorhanden. Reyer hat mit „Sigurd“ die nämliche Bahn betreten. Gluck schrieb seine Meisterwerke erst, nachdem er einen eigenen Weg eingeschlagen hatte; hätte Meyerbeer sich darauf beschränkt, Rossini nachzuahmen, so wäre er heutigentags vergeblich. Es handelt sich keineswegs darum, die Meister der Vergangenheit gering zu achten; aber man muß ihnen nicht in ihren Mängeln gleichen. Sie waren es, die sich von Gluck abwandten; wir unsererseits haben das Recht, uns von dem Mißbrauch der konventionellen Formen im Rhythmus, in der Melodie, im Bau der Stücke abzuwenden, uns abzuwenden von den Frivolitäten und allem Flitter, abzuwenden von dem Mißbrauch der absoluten Melodie, die im Drama nur zu oft zur Unwahrheit führt. Meine Schlußfolgerung ist, daß den jungen französischen Komponisten weder das Talent und die Intelligenz, noch der gute Willen fehlt. Haben wir Geduld. Mag es unserer Eigenliebe Überwindung kosten oder nicht: wir müssen zugestehen, daß wir uns abwechselnd dem Einfluß Deutschlands und Italiens beugen mußten. Um nicht über die letzten hundertunddreißig Jahre zurückzugehen, so ist es wohl bekannt, daß die italienischen Intermezzi in Folge des „Kampfes der Buffonisten“ in der französischen Musik eine Bewegung hervorgerufen haben, der man die ehemalige, zur Zeit aber zu sehr vernachlässigte komische Oper verdankt, die ihre Berühmtheit durch Duni, Grétry,

58 Johannes Weber. Philidor, Monsigny, Dalayrac erlangte, denen sich auch bis zu einem gewissen Grade Nicolo und Boieldieu anreihen. Der italienische Einfluß äußerte sich andererseits durch die Rivalen, welche man von Italien holte, um Gluck. Opposition zu machen. Das Talent und der Erfolg, mit welchem Männer wie Salieri, Sacchini, Cherubini, Spontini (absichtlich erwähne ich nicht Piccini) den Weg Gluck's betreten haben, spricht zu Gunsten des dramatischen Genies Italiens; nichts desto weniger ist die Annahme gerechtfertigt, daß die meisten Piccinisten die italienische Musik in gleicher Weise liebten, wie heutigentags viele Leute Mozarts Musik lieben: einzig und allein des melodischen Reizes wegen. Grimm wenigstens sprach sich sehr offen aus, als er sagte: „daß das erste in der Oper zu suchende Vergnügen das der Ohren und der Augen sei, nicht aber jene Rührung, jene ununterbrochene Erregung, welche nur die Tragödie in uns hervorrufen kann.“ Darum liebte Napoleon I. die Musik Paisiello's, „weil sie ihn nicht hinderte, an andere Dinge zu denken“, wie ihm Cherubini eines Tages sagte, der einen viel zu freien Ton anschlug, um in seinen Gunsten stehen zu können. Der Einfluß des Geschmackes – la Grimm fuhr fort, sich bemerklich zu machen. Boieldieu, der mit dem »Nouveau Seigneur de village« der alten Schule angehört, entwickelt in der „Weißen Dame“ und in anderen Werken eine Feinheit und einen exquisiten komischen Reiz neben Bravour- und anderen Passagen, welche nur den Zweck verfolgen, das Ohr des

Auditoriums zu kitzeln. Seine großen und echten Eigenschaften hat man zu sehr vergessen, weil man ihn wegen weniger ernster Verdienste zu sehr geliebt hat. Die vollständige Umgestaltung verdankte man noch dem Einfluß Rossini's. In Wahrheit konnte man im „Barbier“ und in anderen Buffo-Opern komische Effekte ersten Ranges finden; aber das war nicht der Punkt, auf den sich die Aufmerksamkeit lenkte. Die von Verve und Geist funkelnden Rossinischen Melodien waren ein Lichtstrahl für Auber, der bis dahin bescheiden auf den Pfaden Nicolò's und Boieldieu's gewandelt war. Er verlegte sich darauf, Rossini nachzuahmen, und fand auf diese Weise einen Weg, auf dem er seine persönlichen Eigenschaften entfalten konnte. Einer seiner Biographen erzählt, daß, wenn er eine Melodie gefunden hatte, er sie zur Probe auf einem alten Klavier spielte,

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 59 ohne den Worten die geringste Rechnung zu tragen. Wenn das wahr ist, so liegt nichts darin, was zum Verwundern wäre. Es handelte sich ganz und gar nicht darum, zu einer Theater-Situation wohl oder übel passende Melodien zu setzen: es genügte – war die Situation nicht eine allzu traurige –, daß sie heiter und verführerisch waren. Von dem Momente an, als der melodische Reiz das Hauptziel bildete, erschienen die Tanzweisen in Menge; ja man betete sogar zum lieben Gott und seinen Heiligen in Quadrillen-Weisen; ich kann Beispiele hierfür citieren. Vernünftige Kritiker wiesen umsonst darauf hin, daß eine komische Oper jetzt nur ein Repertoire für Tanzweisen sei; nichts nützte – das Publikum war entzückt, ja derartig hingeriffen, daß Hérol und Adolphe Adam denselben Weg einschlagen mußten, trotzdem beide, der eine in der Empfindung, der andere im scenischen Talente, Auber überlegen waren. Massé folgte einerseits nicht ohne Reserve und ohne so systematisch die Rechte des Textes nach Seite des Ausdrucks, wie nach Seite der Deklamation zu vernachlässigen. A. Thomas zollte auch Auber seinen Tribut, unterschied sich aber von ihm durch Wärme des Gefühls, durch Feinheit und poetischen Reiz, wie z. B. in Szenen des »Songe d'une nuit d'été« und der „Mignon“; diesen Eigenschaften verdankt sogar eine letzte komische Oper ihre Lebenskraft! Kurz, da die ganze Welt sich auf die Bahn stürzte, die er eröffnet hatte, könnte Auber auf dem Gebiet der komischen Oper mit allem Recht das Oberhaupt der französischen Schule genannt werden. Hier ist der Moment einige Worte über den Platz zu sagen, welchen die Operette einnimmt. Sobald es einmal gestattet war, Tanzweisen zur Grundlage einer Oper zu machen, war nichts leichter als das, wer könnte nicht Tanzweisen schaffen? Offenbach hat die Operette nicht erfunden, aber er hat sie unzweifelhaft in Aufnahme gebracht. Anfangs waren es kleinere einaktige, einfach komische oder bis zur Extravaganz possenhafte Stücke. Sodann kamen dreiaktige Arbeiten, deren erste „Orpheus in der Unterwelt“ war. Dann, als die Theater freigegeben wurden, standen der Operette mehrere Theater zur Verfügung; dann eines Tages reüssierte mit Eclat der Versuch, sich der komischen Oper zu nähern in der »Fille de Madame Angot«. Von dieser Zeit an nennen sich die Operetten gern „komische Opern“; in diesem Augenblick beschäftigen sie in Paris vier

6(!) Johannes Weber. Theater und haben nicht weniger Erfolg in der Provinz und im Ausland, wo Offenbach, wie in Paris, Schüler und Rivalen gefunden hat. So blühend diese Musikgattung auch ist, hat sie doch eine Form angenommen, von welcher sie sich nicht entfernt. Die Stücke sind gewöhnlich komisch mit mehr oder weniger burlesken Elementen. Die Musik derselben besteht natürlich aus einfacheren Formen als die der komischen Oper, um so mehr, da sie für Künstler bestimmt ist, die zum großen Theil keine Musik- oder Gesangsstudien gemacht haben. Die Chansons und Tanzweisen dominieren; hüpfende Weisen bringen in Buffocenen einen heitern Effekt hervor; auch ist es Regel, die Gefühle nicht zu ernst zu nehmen, um jede Anmaßung grand opéra zu sein zu vermeiden – eine Anmaßung, welche die komische Oper nicht genug vermeidet; aber, im Grunde genommen, herrscht ein und dasselbe System in der Operette, wie in der komischen Oper. Ohne Zweifel ist zur Zeit die komische Oper mit Tanzweisen weniger verschwenderisch als in den Tagen Auber's. Die großen Bravourarien sind ebenfalls nicht allzuhäufig insceniert, ohne jedoch ganz geächtet zu sein; aber das System ist im Grund immer das selbe. Ausnahmsweise kann man Passagen oder Stücken begegnen, bei denen das scenische Gefühl den Komponisten instinktiv hingeriffen hat, die

Fundamentalprincipien der alten Schule zu beachten; nichts desto weniger herrscht aber doch die absolute Melodie mit allen ihren Reizen für das Publikum, ihren Vortheilen für die Sänger und ihren Mängeln vom ästhetischen Gesichtspunkt aus. Die Ursachen dieses Standes der Dinge sind theilweise dieselben, wie bei der Oper; auf das über die Sänger und das Publikum Gejagte werde ich nicht wieder zurückkommen. – Die Anzahl der neuen Werke ist eine viel beschränktere als früher. Nach dem Wortlaut eines Be- dingungs-Verzeichnisses soll Carvalho jährlich zehn Akte neuer Werke bringen; gehen wir jedoch bis 1877 zurück, so finden wir in sieben Jahren alles in allem vierundfünfzig Akte, was nicht einmal durchschnittlich acht Akte für das Jahr ausmacht. Bei dieser Zahl habe ich noch die kleinen Werke mitgerechnet, die beim Konkurs Crescent preisgekrönt wurden und für die Carvalho eine pe- cielle Entschädigung erhielt (vier Akte); dann zwei verfehlte große Opern: „Cinq-Mars“ von Gounod und „Jean de Nivelle“ von

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 61 Delibes (sieben Akte); endlich die „Contes d'Hoffmann“, eine Phan- tasie Offenbach's, welche etwas von allem enthält und einen ephe- meren Erfolg hatte (vier Akte). Zuweilen wählen die Librettodichter Sujets, die dem Publikum sehr wenig Interessantes bieten, wie zum Beispiel »La Taverne des trabans«, deren sehr einfache Intrigue zu drei Akten ausgesponnen ist; oder Sujets, in denen komische und tragische Scenen derartig ver- mischt sind, daß sie den Komponisten mit in ihren Fall verwickeln; Beispiel: »Galante aventure«, Musik von Guiraud. In „Lakmé“, Musik von Delibes, konnte diese, wenn auch wenig verhüllte Ver- mischung weder das Interesse an dem Gegenstand, noch den Erfolg der Partitur hindern. Das Sujet zu „Manon“, dem Roman des berühmten Abbé Prévost entlehnt, gehört ebenfalls nicht zu den bestgewähltesten. Massenet hat jedoch hier die musikalische Form mit einer Freiheit behandelt, die, ohne übertrieben zu sein, in der Opéra-Comique eine ziemlich kühne Neuerung ist. Er adoptierte auch die Anwendung der typischen Motive nach dem Beispiele von Saint- Sa ns. Die mehr oder weniger erkünstelte Beliebtheit amerikanischer Sängerinnen, die schlecht französisch sprechen und in künstlerischer Hinsicht viel zu wünschen übrig lassen, trägt nicht dazu bei, die Komponisten zu veranlassen. Musik zu schreiben, welche nicht der Worte entbehren kann. Die mit dem Rom- Preis gekrönten Komponisten sollen in dem Jahre nach dem Aufhören ihrer Pension bevorzugt werden; wenn der Direktor ein Werk zurückweist, soll eine Kommission es prüfen. Diese beiden Klauseln des Verzeichnisses der dem Unternehmer auf erlegten Bedingungen sind niemals, so wenig wie die Bedingung wenigstens drei neue einaktige Stücke im Jahre zu geben, eingehalten worden. Der Direktor handelt dabei nach seinem Belieben. Eine andere Klage der Komponisten kann ich nicht mit Still- schweigen übergehen. Alle Welt weiß, daß Carvalho, nachdem er kleine Rollen an der Opéra-Comique gegeben hatte, Direktor des Thé tre Lyrique, dann Direktor des Vaudeville-Theaters wurde und dann, nachdem er eine Stellung bei der Administration der Oper bekleidet hatte, wieder als Direktor zur Opéra-Comique zu- rückkehrte. Nach diesem allem hat er eine langjährige Bühnener- fahrung und natürlich auch eine bestimmten Ideen; die Komponisten

62 Johannes Weber. beklagen sich über die Änderungen, die er sie an ihren Partituren zu machen zwingt, und über die von ihm gezeigte Furcht vor jedem Neuerungsversuch. Auch zugegeben, daß diese Klagen übertrieben sind, muß man doch einräumen, daß sie in den neueren Werken keine Widerlegung finden. Carvalho scheint eine Ausnahme gegenüber „Manon“ gemacht zu haben – unter allen Fällen die einzige. Für die Autorisation, das Theater während des Sommers zwei Monate zu schließen, soll Carvalho alle Monate eine Vorstel- lung zu ermäßigten Preisen und eine Frei-Vorstellung am Natio- nalfest (14. Juli) geben. Man hat konstatiert, daß bei den Vor- stellungen zu ermäßigten Preisen das Publikum fast dasselbe ist, wie bei den gewöhnlichen Vorstellungen. Demnach ist man versucht dem Sprichwort Recht zu geben, nach welchem sich jeder amüsiert, wie er eben kann. Doch ist noch nichts damit erreicht, wenn ihm das Vergnügen billiger geboten wird. Ist die künstlerische Situation der Opéra-Comique nicht der- artig, wie man es wünschen muß, so ist die finanzielle Situation eine um so befriedigendere; doch muß man nicht vergessen, daß Carvalho gegenüber seinen Vorgängern zwei Vortheile voraus hat: eine Vermehrung von 60 000 Francs auf die Subvention

seitens des Staates, die sich im Ganzen auf 300 000 Francs beläuft, und die freie Benutzung des Saales, der durch das Erlöschen eines Pachtkontraktes Eigentum des Staates geworden war. Da die Opéra und die Opéra-Comique sich zu sehr auf das ihnen von der Vergangenheit überlieferte Repertoire verließen, wurde die Wiedereröffnung des Théâtre Lyrique dringender als je. Von der Geschichte dieses Theaters habe ich nichts zu berichten: weder ein Mißgeschick und Unglück zu erzählen, noch den Grund desselben zu untersuchen. Nachdem es sein Dasein auf dem Boulevard du Temple im Jahre 1847 begonnen hatte, fiedelte es 1863 auf den Place du Châtelet über, welchen es 1870 verlassen mußte. Vorübergehend tauchte es im Saal Ventadour auf und installierte sich alsdann 1876 im Saal de la Gaité; zwei Jahre darauf kehrte es zurück in den Saal Ventadour; dann machte es im Saal der Gaité einen letzten Versuch und wurde am 9. März 1880 definitiv geschlossen.

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 63 Unter den Schwierigkeiten, welche die Wiedereröffnung des Theaters verzögerten, ist ein Mißgriff, den man gemacht hat, zu erwähnen. Hätte man sich darauf beschränkt, von einer Opéra populaire, einem Volks-Opernhaus, als von einem Theater zu sprechen, das eine ziemlich ansehnliche Zahl billiger Plätze hat, so wäre nichts einfacher gewesen: denn von diesem Gesichtspunkt aus war das Théâtre Lyrique stets ein Volks-Opernhaus, ein Volkstheater. Aber vor neun Jahren sprach man plötzlich davon, ein Theater, welches bis gegen 20.000 Personen fassen könne, zu dem Zweck zu erbauen: die Volksmasse mit den von der Opéra und Opéra-Comique ausgeführten Meisterwerken bekannt zu machen. Es handelte sich nur um das Finden der Kapitalien, die indessen beharrlich ihre Dienste verweigerten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß, wenn ein Theater – und wäre es nur für zweitausend Personen – für einen niedrigen Preis eine passable Aufführung (mehr müßte man nicht verlangen) der besten in der Opéra und Opéra-Comique gespielten Werke herstellen könnte, es aller Wahrscheinlichkeit nach und, ohne einer Subvention zu bedürfen, reüssieren würde. Hiezu aber wäre nöthig, daß die Direktoren dieser beiden Theater darein willigten, daß das ihnen gehörende Repertoire Gemeingut werde; sodann wäre nöthig, daß die Autoren oder ihre Interessenten dieselbe Einwilligung gäben, was sicher die Direktoren und oft auch die Autoren verweigern würden. Und außerdem: ist es etwa ein sicheres und wirksames Mittel, die musikalische Erziehung eines Volkes oder der Bevölkerung einer Stadt mit der großen Oper zu beginnen und sie zu einem Zeitvertreib der Armen zu machen, wie sie der Zeitvertreib und nichts weiter als der Zeitvertreib der Reichen ist? Man müßte noch vorher wissen, ob auch der Arme die große Oper oder die komische Oper, ja selbst die Operette einem Schauspiel, einem Vaudeville, – wer weiß?! – vielleicht den Kaffee-Konzerten vorzöge? Noch einmal: Jeder amüsiert sich, wie er kann; auf welche Art, das ist, wie man gemeinhin jagt, Geschmacksache. Diese chimärenhaften Ideen, die auf jeden Fall nur fromme Wünsche bleiben werden, fanden auch im Municipalrath von Paris Eingang. Als er im Jahre 1878 seitens der Regierung ersucht wurde, zur Wiederherstellung des Théâtre-Lyrique seine Hilfe zu gewähren, stellte derselbe die Bedingung mit auf, daß der Direktor des städtischen Volks-Opernhauses über das Repertoire der beiden

64 Johannes Weber. anderen subventionierten Theater der Musik disponieren könne. Später begnügte er sich dieselbe Forderung in der Form eines einfachen Wunsches auszusprechen; von da an wurde es möglich, sich zu verständigigen. Endlich votierte der Municipalrath im August 1881 nach vielen Diskussionen eine jährliche Subvention von 300.000 Frs. für eine Opéra populaire oder ein Théâtre Lyrique, welches zugleich den Interessen der Komponisten und denen des Publikums diene. Die Zahl der neuen Werke, die jährlich gegeben werden sollten, wurde auf zwanzig Akte festgesetzt, was vielleicht viel ist; der Saal sollte wenigstens 2000 Plätze enthalten. Nun hatte man noch zur Ausführung des Projektes zu schreiten und unter den Kandidaten eine Wahl für die Direktion des neuen Theaters zu treffen. Endlich – versuchsweise für die ersten sechs Monate des Jahres 1884 – wurde auch die Subvention Herrn de Lagrené bewilligt, der während des letzten Sommers einen schon mehrmals mit bald mehr, bald weniger Erfolg gemachten Versuch, Opernvorstellungen im Theater des Châteaud'eau zu geben, wiederholte. Leider mußte sich auch Herr de Lagrené schon Anfangs April zurückziehen, ohne Erhebliches geleistet zu haben. Ich wende mich nun mit nur einigen Worten

zu dem Théâtre Italien, welches hier von wenig Interesse ist. Die schöne Zeit dieses Theaters war, als die Werke Rossini's, Donizetti's, Bellini's Mode waren und von Künstlern ersten Ranges – wohl den letzten der echten und schönen italienischen Schule – gesungen wurden. Selbst wenn man nichts Dramatisches in der aufgeführten Musik fand, war es ein Vergnügen, Sänger zu hören, wie man sie kaum auf französischen Bühnen hörte, und wie man sie seit ziemlich langer Zeit nicht mehr hört. Aber alles ändert sich: die Musik von Verdi führte die Sänger dahin, dramatische Effekte bis zur Gewaltigkeit und Übertreibung zu suchen; das Skalafingen und die Reinheit der Methode wurden mehr und mehr vernachlässigt; die italienischen Künstler wurden zum großen Theil durch Künstler aus allen Ländern ersetzt. Die Umgestaltung wurde derartig, daß eine gute Interpretation der Buffo-Opern zu den Unmöglichkeiten gehörte. Die „Heimliche Ehe“ von Cimarosa verschwand zuerst: selbst der „Barbier“ von Rossini wurde mittelmäßig gegeben; den unentbehrlichen bassi buffi fehlte es an Verve und komischer Feinheit; die

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 65 Affenliebe des Publikums für eine übermäßig gefeierte und bekannte Sängerin trug nur dazu bei, den Verfall zu beschleunigen; endlich mußte das Theater seine Bestimmung wechseln – der Saal Vendôme diente zur Errichtung eines Bankhauses. Gegen Ende des letzten Novembers – 1883 – fand im Saal des Nations, wo sich das Théâtre Lyrique vor seinem Brand im Jahre 1871 befunden hatte, die Eröffnung eines neuen italienischen Theaters statt. Der künstlerische Direktor ist Maurel, ein Künstler, der sich vor wenigen Jahren an der Opéra Anerkennung erworben hat; die Sänger italienischen Ursprungs sind in der Minorität; das Personal ist übrigens zufriedenstellend. Der hauptsächlichste Nutzen des Theaters dürfte darin bestehen, dem Publikum unbekanntere Werke vorzuführen. Seine Eröffnung beging es mit „Simon Bocca“, einer sehr achtungswerthen Partitur, die aber nicht, wie andere Opern Verdis, die Menge begeistert wird. Später gab man „Hérodiade“ von Massenet. Der im Juni 1883 verfaßte Bericht über Konservatorien und die städtischen Schulen konstatiert, daß die Filialen des Pariser Konservatoriums auf verschiedenen Stufen jedes Resultat erzielen, das von ihrer gegenwärtigen Situation erwartet werden kann, daß sie aber unzulänglich zur Ausbildung des nöthigen Personals sind, um „dem beklagenswerthen Zustand der lyrischen Theater“ in den Gegenden, wo sie installiert sind, abhelfen zu können. Man kennt in der That die prekäre Situation der Provinz-Theater: alle haben nur einen rein lokalen Werth. „Etienne Marcel“ von Saint-Saëns wurde in Lyon gegeben, aber mit einer Subvention von 20 000 Francs, die das Ministerium der schönen Künste bezahlt hat. Das war eine einzige Ausnahme. Neue Werke, die in der Provinz zum ersten Mal aufgeführt werden, finden kaum eine über die Stadt, in der sie aufgeführt wurden, hinausgehende Verbreitung. „Pétrarque“ von Hippolyt Duprat hatte in Marseille einen gewissen Erfolg, fiel aber in Paris durch, wie es vorauszusehen war. Die Provinztheater leben allgemein von dem Repertoire, das ihnen Paris liefert. Ein talentvoller Komponist, A. Rostand aus Marseille, spricht sich in einem Band Kritiken über die musikalische Lage in den Departements folgendermaßen aus: „An dem Tage, an dem in Musikal. Vorträge. VI. 5 3 3

66 Johannes Weber. der Provinz gut ausgestattete Theater, versehen mit allen Hilfsmitteln, ein interessantes, reichhaltiges, wirklich künstlerisches Programm besitzen und, in Folge dessen vom Publikum besucht und von den Kennern geschätzt, dazu gebracht würden, zwei unedirte Werke im Jahre vorzuführen, würde die Aufmerksamkeit des Landes für sie erwachen und allen französischen Komponisten würde es am Herzen liegen, sich dort zu produciren. Für die in Paris wohnenden Autoren, die oft Jahre lang warten, ehe etwas von ihnen aufgeführt wird – selbst unter den berühmtesten von ihnen sind solche –, würde das ein unverhoffter Ausweg sein. Den Künstlern in der Provinz, deren entmuthigtes Talent abstirbt, würde daraus die Möglichkeit erwachsen, bekannt zu werden und wenn sie Erfolg haben, die Gewißheit, daß dieser die Grenzen der Stadt, in welcher er erungen wurde, überschreiten werde. Die Beachtung der einen würde zur Beachtung der andern verhelfen.“ Es ist ein schöner Traum, aber bis jetzt ist es eben nur ein Traum. Gewiß ist, daß die Pariser Komponisten es vorziehen ihre Werke, wenn es ihnen möglich ist, nach Brüssel oder in entferntere fremde Städte zu bringen, lieber als sie in der Provinz ohne großen Nutzen aufs Spiel zu setzen. VI. Die

Militärmusik. Ich habe hier nur von der Militärmusik in ihrer Beziehung zur populären Musik und zu den Civil-Orchestern zu sprechen. Vor vierzig Jahren war die untergeordnete Stellung unserer Militärmusiken unbestreitbar und unbestritten. Bis zum Jahr 1845 hingen sie fast nur von dem gnädigen Willen der Obersten der Regimenter ab. Diese untergeordnete Stellung, zu gleicher Zeit aber auch die neuen Vervollkommnungen und Erfindungen von A. Sax veranlaßten die Regierung eine Kommission zu ernennen, um die einzuführenden Reformen zu berathen. G. Kastner hat in seinem »Manuel de musique militaire« im Detail die Arbeiten der Kommission, deren berichterstattender Sekretär er war, erzählt. Man setzte eine vorschriftsmäßige Organisation für die ganze Musik des

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 67 Heeres fest. In Folge der politischen Ereignisse ließ man diese Organisation 1848 wieder fallen. Die kaiserliche Regierung beschäftigte sich ernstlich mit der Reorganisation der Militärmusik-Kapellen und setzte einen vorschriftsmäßigen Plan fest, der ein vollkommenes Muster geblieben ist. Zugleich theilte man die Musiker in vier Klaffen mit verschieden hoher Besoldung, je nach den Fortschritten, die sie machten. Im Jahr 1860 reducirte man die Zahl der Musiker; nur drei der Musikkorps behielten die Anzahl von 60 Instrumenten; alle anderen Infanterie-Regimenter hatten vierzig, eine genügende Zahl; die Fanfaren der Kavallerie wurden von siebenunddreißig auf siebenundzwanzig Musiker reducirt. Später zog man aus militärischen Gründen, deren Nichtigkeit die Ereignisse von 1870 und 1871 bewiesen haben, die Musik der Kavallerie ein; selbst die Musik der Infanterie war gefährdet. Im Jahre 1872 reorganisierte die republikanische Regierung die Musik, die durch den Krieg gelitten hatte. Die Infanterie, das Geniekorps und die Pontoniere hatten Musiker nach dem Muster von 1860; die Kavallerie blieb derselben beraubt, aber jeder Artillerieschule gab man Musik. Die republikanische Garde behielt ein Musikkorps von sechzig Instrumenten. Unglücklicherweise unterdrückte man die Vierklaffen-Eintheilung der Musiker, ebenso wie den Unterricht, den man den Militärmusikern früher im Konservatorium gab. Das Militär-Gymnasium - dazu bestimmt, Musiker für das Heer auszubilden - war unter dem Kaiserreich aufgehoben worden, weil es seiner Bestimmung schlecht entsprach; es ward durch militärische Klaffen am Konservatorium ersetzt. Diese Klaffen wurden nach 1870 nicht wieder eingerichtet. Da die Dauer des militärischen Dienstes zu gleicher Zeit verkürzt wurde, fehlt es den Musikern an der früheren Aufmunterung; die Mehrzahl ist genöthigt das Notenlesen zugleich mit der Behandlung eines Instrumentes zu erlernen; fangen sie an geschickt zu werden, so verlassen sie die Armee. Die Prüfungen, welche alljährlich im Konservatorium für das Amt eines ersten oder zweiten Militär-Musikmeisters stattfinden, sind im allgemeinen nicht sehr glänzend. Das Repertoire dieser Musiker läßt ebenfalls viel zu wünschen übrig und ihre Kompositionen haben selten Werth; Arrangements von Opern- und sogar Operettenarien sind vorherrschend, so wenig sie auch oft am Platze sind. Die Militärmusik ist einestheils von Wichtigkeit für das Heer, 5

68 Johannes Weber. andernteils sind die Musiker während ihrer militärischen Dienstzeit und nach derselben von Nutzen für die Civil-Orchester; aber man sieht, daß die Lage nach beiden Seiten hin keine sehr günstige ist. VII. Schluß. Der Herzog von Albany protestiert in der Rede, der ich am Anfang meines ersten Kapitels eine Stelle entnahm, gegen die ziemlich verbreitete Meinung, daß die Engländer keine musikalische Nation seien. Er beweist durch die Geschichte, daß sie es ehemals wohl waren, und daß sie auch heute noch, wenn sie wollen, mit den sie falsch beurtheilenden Nationen Schritt zu halten vermögen. Der Herzog von Albany gesteht indessen zu, daß eine der Ursachen des Mißkredits der Engländer vom musikalischen Gesichtspunkt aus die sei, daß man sich bei ihnen zu sehr zu dem Glauben hinneige: ein Dichter, ein Staatsmann, ein Theologe oder ein großer Arzt solle von der Musik nicht nur nichts verstehen, sondern er solle sie auch zurückweisen als der Aufmerksamkeit eines ernstlichen Mannes unwürdig, als jeder Bedeutung bar, als eine rein amüsante, höchstens dem Tanze gleichzustellende Kuriosität, die man Damen und frivolen Leuten überlassen müsse. Bei uns begegnet man nicht allzu selten ähnlichen Ansichten, während es weder den Italienern noch den Deutschen einfällt, der Musik Übles nachzureden; denn mit Recht erachten sie dieselbe als etwas, worauf sie stolz sein dürfen. Ich will nicht von irgend einem Dichter oder Literaten

sprechen, der die Musik „das theuerste aller Geräusche“ nennt oder den Franzosen ein tiefes musikalisches Gefühl abspricht. Auch einen gewissen Akademiker will ich nicht her- zählen, der einen Band „Gegen die Musik“ schrieb, noch einen Minister Louis Philippe's, der dem um eine Unterstützung für die Bibliothek des Konservatoriums bittenden Bottée de Toulmon antwortete: „Mein Herr, ich kenne nur zwei Arten der Künste: nütz- liche Künste und unnütze Künste; die Musik rechne ich zu den unnützen.“ Aber wir haben gesehen, welche Schwierigkeiten die Musik hatte, um Aufnahme in dem Gesetz über den Elementarunter- richt zu finden, wie sie daselbst nur dem Namen nach figurierte, wie

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich. 69 sie daraus verschwand, wie sie schließlich, aber erst in der jüngsten Zeit, wieder einen Platz in demselben einnahm, und mit welcher Sparsamkeit man den Elementarlehrern die musikalische Bildung zu- meffen will. Eine halbe Stunde Gesang Donnerstags und Sonn- tags; eben so viel für das Klavier oder das Harmonium – das ist Alles! Die Übungszeit soll von der Erholungszeit weggenommen werden; und da die Anzahl der zu Gebote stehenden Instrumente nothwendigerweise eine ziemlich beschränkte sein wird, kann man sich vorstellen, wie die Zöglinge sich werden üben können. Man will nur Lehrer für Gesangsübungen und Solfeggien, und sehr mittel- mäßige Begleiter bilden. Es ist wahr, man läßt uns hoffen, daß, wenn erst der musikalische Unterricht ein allgemein verbreiteter sein wird – das heißt in ziemlich langer Zeit – auch für die Zöglinge der Normalschulen mehr gethan werden wird. Warum nicht sogleich damit anfangen? Ich erzählte bereits, was sich früher im Elsaß voll- zog und was sich heutigentags in Deutschland vollzieht. Wenn drei Jahre nicht ausreichen, um einen guten Lehrer zu bilden, so nehme man vier; in Deutschland nimmt man deren fünf ! Die von der Regierung im Jahre 1882 ernannte Kommission protestierte gegen die unwürdige Bezeichnung „gesellige Kunst“, »art d'agrément, mit welcher man die Musik geschändet habe; sie wollte unter anderm „die Musik allen hervorragenden Ereignissen des natio- nalen und lokalen Lebens der Vergangenheit oder der Gegenwart im weitesten Umfang – so zu sagen – beigesellen, mit ihnen ver- knüpfen, um solchergestalt ihre Rolle und ihren Charakter des öffent- lichen Nutzens gut zum Verständnis zu bringen.“ Hat sie wohl ernstlich daran gedacht? Herr Dupaigne, Inspektor des Elementarunterrichts im Seine- Departement, sagte in seinem Bericht: „Die Künstler sind nicht Leh- rer genug, die Lehrer sind nicht Künstler genug. Der Unterricht ist überall da von Erfolg begleitet, wo sich ein wirklich musikalischer Lehrer befindet oder ein Künstler mit weiten und großen Ideen, der mit den Eigenschaften eines Professors eine ernste, klassische Bildung verbindet und die schwierige Kunst versteht, sich hörbar und verständ- lich zu machen, ebenso wie Respekt und Gehorsam zu erlangen.“ Herr Dupaigne entwirft ein ziemlich wahres Bild von dem Verruf, in welchem die Musik in Frankreich unter dem Namen »art d'agrément« steht: „In den meisten Lyceen für junge Leute, sowie

70 Johannes Weber. in den Pensionen für junge Mädchen beschränkt sich der Musikunter- richt, der fast immer Einzelunterricht ist, auf die banale und un- geschickte Nachahmung der Virtuosität der Künstler von Profession, auf ein leichtes Salon-Amusement. In der Erziehung nach der Mode giebt es keine andere Gesangsmusik als die der Opern. Es ist wahr, in unserm Zeitalter läßt sich noch von vielen anderen Gesichtspunkten aus diese schädliche Überwucherung der Opernmusik bemerken. Schon seit langer Zeit hat sich die Meinung festgesetzt, daß es außer der dramatischen Musik keine schöne Musik gebe. Dieser exklusiven Ansicht kann man bis hinauf in die officiellen Re- gionen des Budget und des „Instituts“ begegnen. Die einzige bis zum Jahre 1877 der Tonkunst bewilligte Subvention war die Sub- vention der großen Theater“, wobei ich noch hinzufüge: und des Konservatoriums, das beauftragt war, Künstler für die Theater zu bilden. „Um statutengemäß“, sagt Dupaigne weiter, „zum Mitglied der Académie des beaux-arts erwählt zu werden, muß man Opern komponiert haben.“ Die Theatermusik hat selbst die Militärmusiken überschwemmt. Man nehme nur vom Repertoire dieser Musiken die Arrangements der Opernmelodien und die Tanzstücke hinweg: dann wird man sehen, ob viele Stücke übrig bleiben, die wirklich einen militärischen Charakter tragen. Bei der großen Mehrheit der Journale sind die Berichte über die Theaterstücke ebenfalls das Wesentliche; man hält sich viel weniger an die Konzerte und gar nicht an die musikalische

Lite- ratur. Die Berichte sind meistens chronikenartig aufgefaßt und ver- folgen den einzigen Zweck, die Leser so schnell als möglich über die Unterhaltung zu unterrichten, welche ihnen die Opern und Operetten bieten können, deren Wichtigkeit sich in dem Verhältnis steigert, als sie selten gegeben werden. Die Journale, die sich an die unteren Volksklaffen wenden, sind gerade diejenigen, welche aus der Musik am wenigsten machen. Diese Thatsache ist ziemlich charakteristisch. Oftmals behandelt man die vokalen oder instrumentalen Volks- Vereine mit einer gewissen Verachtung. Das kommt von dem System der Konkurse, von den Gewohnheiten, welche dieses System bei den Konkurrenten erzeugt, sodann von der Schwäche der meisten Vereine. Diese Schwäche fällt unter andern den Direktoren zur Last, deren Bil- dung als Musiker unzureichend ist, und die theilweise aus der Armee

Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich, 71 hervorgehen. Hier wäre die Aufgabe des Lehrers vollkommen vorge- zeichnet, mit der Bedingung, daß die Vereine eine ernstere Richtung einschlagen, und daß die Konkurse mit Medaillen vollständig aufhören. Ich wende mich nochmals zu dem Bericht der Kommission von 1882. Da heißt es: „Um die Musik auszuüben, bedarf es einer wesentlichen Bedingung, d. i. Musiker zu sein. Wenn die benach- barten Nationen, hauptsächlich die protestantischen Nationen, alle dieser großen Kunst innewohnenden Theile entwickeln konnten, so kommt es daher, daß das gemeinschaftliche Singen der Psalmen, das Ritual des Kultus, bei ihnen - so zu sagen - ein musikali- scher, chorischer Brauch war, der bei uns nicht existiert, und durch nichts ersetzt werden könnte. Diese Lücke ist um so bedauerlicher, da die Musik ihrem Wesen nach die wirklich volksthümliche Kunst in der edelsten Bedeutung dieses Wortes ist.“ Alle Welt stimmt im Grund dieser Ansicht bei, aber man will nicht, daß die Ele- mentarlehrer gute Musiker und Organisten seien. Wenn erst Jedermann von Kindheit an Singen und Notenlesen gelernt haben wird, dann werden hieraus sowohl für die allgemeine Erziehung, als auch für die Bildung von Chören und Orchestern jeder Bestimmung, von populären oder philharmonischen Vereinen, von Konzerten, Musikfesten, Theatern, Militärmusiken, beträchtliche und leicht nachzuweisende Vortheile erwachsen. Bis dahin wird der musikalische Unterricht hauptsächlich in den Konservatorien und den städtischen Schulen ertheilt, die fast alle einer Verbesserung bedürfen. Die Summe von 222,600 Fr., über die das Ministerium seit 1884 jährlich verfügt, wird zweifelsohne eine gute Verwendung fin- den, aber sie wird nicht genügen, denn sie soll auf vierundvierzig Institute (neun Filialen des Konservatoriums zu Paris, neunund- zwanzig städtische Schulen und sechs Dom- Knabenchöre (Maitrien) vertheilt werden, was im Durchschnitt 5000 Fr. für jede Schule ausmacht. Es ist überflüssig zu erwähnen, daß später alle diese Anstalten aus dem obligatorischen Musikunterricht, der in den Ele- mentarschulen gegeben wird, Nutzen ziehen werden. Die Theater werden das Vergnügen einer kleinen Anzahl bleiben, die in ihnen kaum etwas anderes sieht als ein Amusement, ein Kon- zert mit Dekorationen und Kostümen oder ein heiteres und anziehendes Stück mit angenehmen Musikweisen. Auf die unangenehme Situa- tion, in welcher sich die Komponisten gegenüber diesen Theatern be-

72 Johannes Weber. finden, habe ich nicht zurückzukommen und über die Ballette brauche ich - Gott sei Dank! - nicht zu sprechen. Die Bildung einer Schule französischer Symphoniker, die man den Padeloup-Konzerten verdankt, ist, obgleich die Komponisten nur zu oft den leichtesten Pfad, den der Programm-Musik nach dem Vorgange von Berlioz wählen, gewiß ein Fortschritt. Es ist sogar dahin gekommen, daß Meister, wie Gouvy und Lalo, Gefahr laufen als Zurückgebliebene betrachtet zu werden, weil sie den strengen und klassischen Grundsätzen der rein symphonischen Musik treu geblieben sind. Aber alles das kann sich durch die Ausbreitung des musikalischen Unterrichts bemerklich ändern. Es erübrigt uns nur noch die Hoffnung auszusprechen, daß die Regierung auf dem Wege fortfahren möge, den sie, wenn auch schüch- tern, betreten hat, sowie den Wunsch, daß ihr hiebei die kräftige Unterstützung des hohen Rathes des Elementarunterrichts zu Theil werde, indem er alte Vorurtheile gegen die musikalische Kunst aufgibt.

S--- - - AC)- "Z). - - - - - ET). Brahms- 2 F-ETF'.- HE-HEE7=====F=- - "E Johannes ILT Dr. Hermann Deiters. Musikal. Vorträge. VI. Bd 6

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

63, Johannes Brahms. II. Von Dr. Hermann Deiters. Der Verfasser dieser Zeilen hat es im Jahre 1880 versucht, in der Sammlung dieser Vorträge eine kurze Darstellung von Johannes Brahms' Lebensgang und Schaffen zu geben. Da der Meister schon in jener Zeit unzweifelhaft auf der Höhe seiner Entwicklung stand, da neben zahlreichen Arbeiten für Kammermusik und Sologesang die mustergültigen großen Vokalwerke: das Requiem, das Triumphlied, Rinaldo, und außerdem die beiden ersten Symphonien bereits vorlagen, so durfte es wohl unternommen werden, die Erkenntnis seiner Eigenart auch damals schon anzubahnen. Nun ist er dahin; uns bleibt der Trost, eine schöpferische Thätigkeit nunmehr als Ganzes zu überschauen und uns des Schönen zu erfreuen, das er zu dauernder Erinnerung uns hinterlassen. Der Verfasser ist daher gern der Aufforderung gefolgt, seinem früheren Vortrage eine Ergänzung folgen zu lassen und von dem bereits eingenommenen Standpunkte aus auf die seit jener Zeit hervorgetretenen Werke einen Blick zu werfen. Wohl weiß er, daß es verfrüht sein würde, ein Urtheil über Brahms' Schaffen schon jetzt festzustellen und ihm, 6

76. Dr. Hermann Deiters. (4 wie man es ausdrückt, eine Stellung in der Kunstgeschichte anweisen zu wollen. Das Folgende will im wesentlichen ein Tribut der Verehrung für den hingegangenen großen Meister sein, und dazu wird, wer sein Schaffen von den Anfängen mit Liebe verfolgt hat, das Recht wohl in Anspruch nehmen dürfen. Über Johannes Brahms' Lebensgang ist seit unserer früheren Darstellung nicht viel mehr zu berichten, da derselbe ziemlich gleichmäßig verlief und eingreifende Veränderungen nicht mehr aufwies. Wie bekannt, lebte er schon seit Ende der 60er Jahre dauernd in Wien. Die alte Kaiserstadt, für den Musiker geweiht durch die Erinnerung an die großen Meister der Vergangenheit, mit ihrer schönen Umgebung, ihren geistigen und künstlerischen Anregungen, ihrer gemüthvollen, beweglichen, warm empfindenden und für Musik empfänglichen Bevölkerung hatte es ihm bleibend angethan; hier fand er nicht nur heiteren Verkehr, sondern auch Verständnis und Ermunterung in einem weiteren Schaffen. Eine so zu sagen amtliche Thätigkeit übte er, seit er 1875 die Leitung der Gesellschaftskonzerte niedergelegt hatte, nicht mehr aus, blieb aber thätiges Ehren- und Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und Ehrenpräsident des Wiener Tonkünstlervereins. Auch betheiligte er sich am musikalischen Leben vielfach aktiv als Klavierspieler, vorzugsweise allerdings durch Vortrag seiner eigenen Kompositionen (zum letzten Male am 11. Januar 1895, als er mit Mühlfeld die Sonate in F-moll für Klavier und Klarinette spielte); zeitweilig auch als Dirigent (am 18. März 1895 dirigierte er zum letzten Male, und zwar die akademische Festouverture); kurze Zeit ließ er sich auch herbei, Unterweisung auf dem Klavier zu geben. So übte er nach verschiedenen Seiten bestimmenden und wohlthätigen Einfluß, auch durch Anregung begabter Kunstgenossen, während es ihm auch nicht erspart war, Unbegabte von den Grenzen ihres Könnens zu überzeugen. Bewunderung und Hochachtung von allen Seiten wurde ihm in reichem Maße zu Theil; viele Künstler, zu denen ihn seine Stellung in Beziehung brachte, verpflichtete er sich zu dauerndem Danke. Ein zahlreicher Kreis von Freunden sammelte sich um ihn, in welchem nicht nur der große Künstler, sondern auch der edle, theilnehmende, hochgebildete Mensch verehrt wurde. Da waren vor allen mehrere seiner Kunstgenossen, mit denen ihn Verständnis und Sympathie verband: Johann Strauß, Goldmark, Anton

5) Johannes Brahms. 77 Dvorak, dessen schöpferisches Talent er aufs Höchste bewunderte, und noch manche andere; wo er echte innere Kraft, wahrhaftes tüchtiges Streben gewährte, da wandte er auch sein Herz hin, und von einem Vergleichen mit der eigenen Höhe war keine Rede. Neben ihnen der treffliche Beurtheiler und Ästhetiker Dr. Eduard Hanslick; der Mediziner Professor Billroth, dessen Briefe an ihn uns einen tiefen Blick thun lassen in die schönen echt menschlichen Beziehungen zwischen diesen auf verschiedenen Gebieten gleich großen Persönlichkeiten; der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde Dr. Eusebius Mandyczewski, dem er bei seinen künstlerischen Bestrebungen besonderes Vertrauen schenkte; der Schriftsteller Max Kalbeck, die Familien Conrat, Faber, Fellingner, Miller von Aichholz, v.

Wittgenstein und noch so manche andere. Auch mit auswärtigen, zum Theil von Jugend auf ihm nahestehenden Freunden blieben die alten herzlichen Beziehungen; vor allem mit Meister Joachim, unter dessen Führung so manches der späteren Werke zuerst an die Öffentlichkeit trat, mit Clara Schumann, der edlen Freundin und Schützerin einer Jugend, mit Stockhausen, in späteren Jahren mit Hans von Bülow, vor allem auch mit einem langjährigen Verleger Fr. Simrock in Berlin. Außerhalb der musikalischen Kreise zählten auch Gottfried Keller, Carl Menzel, Max Klinger, J. V. Widmann in Bern zu seinen Freunden, und noch manche namhafte Männer der Kunst und Wissenschaft waren ihm nahe verbunden. In Wien war er auch über den Kreis seiner Bekannten hinaus, schon durch ein charakteristisches Äußere eine allgemein bekannte, mit scheuer Verehrung angesehene Persönlichkeit; man denkt unwillkürlich an Beethoven zu Anfang des Jahrhunderts. Wenn ihn der Winter durch Betheiligung am künstlerischen und geselligen Leben in Anspruch nahm, so zog es ihn in der guten Jahreszeit mit um so größerer Stärke in die Ferne. Als leidenschaftlicher Naturfreund durchwanderte er die österreichischen und steirischen Alpen und nahm im Sommer an einem näher oder ferner gelegenen schönen Orte längeren Aufenthalt, um die schöne Natur und ungezwungenen Verkehr zu genießen und in Ruhe seine Arbeiten zu fördern. So war er schon Ende der 70er Jahre mehrmals in Pörschach, 1881 in Preßbaum bei Wien, 1883 in Wiesbaden, 1885 und 1886 in Mürzzuschlag, 1886 bis 1888 am Thuner See, und seit 1889 regelmäßig in Ischl, wo er schon 1880 und 1882 3 4 wir

78 Dr. Hermann Deiters. (6 gewesen; hier fühlte er sich am behaglichsten, es sammelte sich immer wieder ein Kreis warmer Verehrer um ihn, und mehrere Hauptwerke der letzten Zeit wurden hier vollendet. Seine Reisen führten ihn im letzten Drittel seines Lebens wiederholt nach Italien. Nicht die Musik war es, die ihn dorthin zog; mit der älteren italienischen Kirchenmusik war er durch eine Studien genau vertraut, und die alltägliche Musikübung würde ihm nichts Neues geboten haben. Aber das Land, das Volk, die Werke der bildenden Kunst fesselten ihn mächtig; der genial schaffende und im einzelnen treu arbeitende Künstler wußte die verwandten Züge herauszufinden und dabei der ergreifenden Wirkung des Schönen auf sein Gemüth sich voll hinzugeben.*) Zuerst war er im Frühjahr 1878 mit Billroth in Italien und Sicilien und wiederholte mit ihm die Reise 1881; wieder führte ihn der September 1882 nach Oberitalien, und 1887 bereiste er das Land mit Simrock und Theodor Kirchner. Im Jahre 1888 unternahm er die Reise zum ersten Male mit einem Freunde Widmann und wiederholte sie mit ihm 1890 und 1893; diese letztere Reise, welche ihn wiederum nach Sicilien führte, war in der That die letzte. Vielfach riefen ihn auch Aufführung neuer Werke und Theilnahme an musikalischen Veranstaltungen nach außen. Anfang 1881 führte er in Breslau seine beiden Ouverturen auf, und leitete Ende des Jahres in Zürich die Nänie, wobei er zugleich sein B-dur-Konzert spielte; 1882 brachte er in Basel den Gesang der Parzen zur Darstellung, war 1883 beim Musikfest in Köln, unternahm 1884 eine größere Reise nach Berlin, Leipzig, an den Rhein (wo er in Düsseldorf die F-dur-Symphonie leitete, nach Holland, Frankfurt a. M. u. j.w.; 1885 war er in Crefeld, einer ihm besonders anhänglichen Musikstadt, und leitete gegen Ende dieses Jahres in Meiningen zum ersten Male die E-moll-Symphonie; 1886 war er wieder in Breslau, 1887 in Baden-Baden, wiederholt in Budapest, und so waren außer den genannten Städten noch andere, wo ihn alte und neue Freunde gern erwarteten und begrüßten. *) Über „Brahms in Italien“ sei auf die interessanten Mittheilungen seines Freundes Widmann im Julihefte der Deutschen Rundschau von 1897 hingewiesen. Im Oktoberhefte jetzt derselbe seine schönen und pietätvollen Erinnerungen an Brahms fort.

7) Johannes Brahms. 79 Die Anerkennung, deren sich Brahms schon lange vor seinem Hinscheiden, nachdem die früheren Kämpfe und Anfeindungen längst verstummt waren, in allen Kreisen und über sein Vaterland hinaus erfreute, hat auch in mehreren äußeren Ehrenbezeugungen ihren Ausdruck gefunden, die wir hier der Vollständigkeit wegen erwähnen. Nachdem ihn bereits die Universitäten zu Cambridge und Breslau die Doktorwürde verliehen hatten, ernannte ihn 1889 der Magistrat seiner Vaterstadt Hamburg zum Ehrenbürger. Er war ordentliches Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und besaß den preussischen Orden pour le mérite, erhielt 1889 den österreichischen Leopoldsorden und 1896 das neu gestiftete

Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft. Die Gesellschaft der Musikfreunde ließ 1893 aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstags eine goldene Medaille zu seiner Ehre prägen, was ihn tief bewegte. Dem Gefühle einer gewissen Genugthuung, daß ihm, dem Musiker, diese Ehren zu Theil wurden, war er nicht fremd; doch würde es seiner Natur widerstreben haben, je vor Freunden und Kunstgenossen mit denselben zu prunken. So sind also in dem gleichmäßigen Verlaufe eines weiteren Lebens die neuen Werke die eigentlichen Marksteine. Wir zählen sie hier nach ihrer historischen Reihenfolge, soweit dieselbe festgestellt werden kann, auf, um weiterhin noch einige Betrachtungen an die- selben zu knüpfen. Abgesehen von anderweitigen Feststellungen kommt uns hier zu Hilfe, daß die Simrocksche Verlagshandlung schon seit längeren Jahren die sehr löbliche Sitte angenommen hat, die Jahreszahl des Erscheinens auf dem Titel zu vermerken, so daß in der Regel ein zutreffender Rückschluß auf die Zeit der Entstehung gestattet ist; denn wenn auch Brahms vielfach die Gewohnheit hatte, fertige Werke noch eine Zeitlang, etwa einen Winter hindurch, bei sich zu behalten und sie aus dem Manuskript zum ersten Male vorzuführen, so verfloß doch nach zuverlässiger Mittheilung in den letzten Zeiten höchstens ein halbes Jahr von der Vollendung bis zur Veröffentlichung*). In unserer früheren Aufzählung hatten wir mit den beiden Rhapsodien Op. 79 geschlossen. Im Jahre 1880 wurden die beiden *) Der Verfasser fühlt sich verpflichtet, an dieser Stelle dem Herrn Dr. Mandyczewski in Wien für viele freundliche Mittheilungen und Hinweisungen seinen aufrichtigsten Dank zu sagen.

80 Dr. Hermann Deiters. (8 Ouverturen, die akademische Festouverture (Op. 80) und die tragische Ouverture (Op. 81) fertig und kamen Anfang Januar 1881 in Breslau zur ersten Aufführung; die erstere war ein Dank an die Universität für die verliehene Doktorwürde. Im Sommer 1881 komponierte er die Nänie (Op. 82) zur Erinnerung an den 1880 gestorbenen Maler Anselm Feuerbach und führte sie, einer Notiz der Züricher Zeitung zufolge, 1881 (am 6. Decbr) in Zürich zuerst auf; in demselben Jahre entstand das B-dur-Konzert für Klavier (Op. 83), welches er gegen Ende dieses Jahres an verschiedenen Orten (anscheinend zuerst in Meiningen), am 26. Decbr. 1881 zum ersten Male in Wien spielte und 1882 herausgab; durch die Widmung an E. Marxsen trug er dem ehemaligen hochver- dienten Lehrer einen schönen Dankestribut ab. 1882 erschienen weiter drei Sammlungen von Liedern mit Klavierbegleitung (Op. 84, 85, 86), darunter z. B. das vergebliche Ständchen und die Feldeinsamkeit; es wird nicht bei jedem einzelnen bestimmt zu jagen möglich sein, wann es entstanden ist, da Brahms hier wohl den Ertrag mehrerer Jahre vereinigt hat. In demselben Jahre wurden, muthmaßlich in Ischl, vollendet das Klaviertrio in C (Op. 87), im August als fertig erwähnt, das Quintett in F (Op. 88) und der Gesang der Parzen (Op. 89); letzterer fand einem Berichte zufolge eine erste Aufführung in Basel am 8. Decbr. 1882; die Werke erschienen sämmtlich 1883. Es folgt nun eine neue Erhebung; er wandte sich wieder dem symphonischen Fache zu. Die dritte Symphonie in F (Op. 90) wurde 1883 fertig und fand ihre erste Aufführung in Wien am 2. December 1883. Mit ihr wurden 1884 herausgegeben die beiden Gesänge für Alt (Op. 91), die Ge- jangquartette mit Klavierbegleitung (Op. 92), die Lieder für gemischten Chor (Op. 93) und die Lieder mit Begleitung (Op. 94 und Op. 95). Den Chorliedern ließ er als zweiten Theil der Opusnummer das Tafellied folgen, „den Freunden in Cre- feld zum 28. Januar 1885“; er komponierte es zum fünfzigjährigen Stiftungsfest des Crefelder Singvereins; zu den beiden Konzerten am 27. und 28. Januar war er selbst gekommen, und das Tafellied wurde nach dem Festmahl gesungen. In demselben Jahre, 1885, vollendete er, wahrscheinlich in Mürzzuschlag, die vierte Sym- phonie in E-moll (Op. 98) und brachte sie am 25. Oktober 1885 in Meiningen zur ersten Aufführung; am 17. Januar 1886 wurde

9 Johannes Brahms. 81 sie zum ersten Male in Wien gespielt; 1887 erschien sie. Doch wurden noch 1886 die beiden Liedersammlungen, Op. 96 und 97, mit den Titelzeichnungen von Max Klinger, herausgegeben. Der sehr angeregte Sommer 1886, den er in Hofstetten bei Thun ver- lebte, gab dreien seiner schönsten Kammermusik-Kompositionen ihre Entstehung, der zweiten Sonate mit Violoncell (Op. 99), die er im November desselben Jahres zum ersten Male in Wien mit Hausmann spielte, der zweiten Sonate mit Violine (Op. 100), um dieselbe Zeit in Wien gespielt, und dem Klaviertrio in C-moll (Op. 101), das zuerst in Budapest aus dem Manuskript

von Brahms und den Professoren Popper und Hubay öffentlich gespielt wurde; 1887 erschienen die drei Werke. Im Sommer dieses letzteren Jahres, den er wieder in Thun verbrachte, entstand das große Doppelkonzert für Violine und Violoncell (Op. 102); es wurde in dem gleichen Jahre zuerst in Baden-Baden vor einem geladenen Zuhörerkrise und hierauf im Kölner Gürzenichkonzert öffentlich gespielt und 1888 herausgegeben. Die Zigeunerlieder (Op. 103), für welche ihm ein Freund Hugo Conrat die Texte aus dem Ungarischen übersetzte, werden im März 1888 als fertig erwähnt und erschienen in demselben Jahre. In dieses Jahr werden auch die 1889 erschienenen Gesänge für gemischten Chor a capella (Op. 104) gesetzt werden dürfen. Gleichzeitig ließ er wieder eine große Zahl von Liedern mit Klavierbegleitung (Op. 105, 106, 107) erscheinen, sowie die dritte Sonate mit Violine in D-moll (Op. 108), die er Hans von Bülow widmete. Als Dank für das ihm verliehene Ehrenbürgerrecht seiner Vaterstadt widmete er 1890 dem Bürgermeister Petersen in Hamburg die Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor (Op. 109) und ließ den- selben unmittelbar die drei Motetten (Op. 110) folgen, die er zum ersten Male im Februar 1890 von der Chorklasse des Kölner Konservatoriums hörte. 1890 entstand das zweite Streich- quintett in G (Op. 111) und wurde in einem Konzertabende des Rose'schen Quartetts am 11. November wahrscheinlich zuerst gespielt; 1891 erschien es. Es folgen wieder kleinere Vokalkompositionen, die Quartette (Op. 112 (in Ischl komponiert) und die Kanons für Frauenstimmen (Op. 113), die er bei Peters in Leipzig er- scheinen ließ. Angeregt durch die Kunst des trefflichen Mühlfeld in Meiningen wendete er in den weiterhin komponierten Werken die

82 Dr. Hermann Deiters. 10 Klarinette mit Vorliebe als Kammermusikinstrument an und schrieb 1891 in Ischl das Trio für Klavier, Klarinette und Violon- cello in A-moll (Op. 114) und das Quintett für Streich- instrumente mit Klarinette in H-moll (Op. 115); letzteres wurde zuerst im November 1891 aus dem Manuskript vor dem Herzog von Meiningen, dann öffentlich in Berlin am 12. December 1891, beide Male von Mühlfeld und dem Joachimschen Quartett, und hierauf in Wien am 5. Januar 1892 von Steiner und dem Rosé-Quartett gespielt; in letzterem Jahre wurde es veröffentlicht. Wie zur Erholung ließ er hierauf eine Reihe kleinerer Klavier- stücke (Fantasien, Intermezzi u. j. w.) (Op. 116 - Op. 119) aus- gehen, welche 1892 fertig waren und theils in diesem, theils im folgenden Jahre ans Licht traten. Dem Bestreben, der Klavier- technik zu dienen, entsprangen um dieselbe Zeit die 51 Übungen für Pianoforte. Es trat nun eine längere Pause in seiner Pro- duktion ein; er beschäftigte sich mit einer Sammlung deutscher Volkslieder, die er mit Klavierbegleitung versah und 1894 in sieben Heften erscheinen ließ. In Ischl schrieb er dann 1894 die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette (Op. 120) und spielte sie zuerst am 8. und 11. Januar 1895 mit Mühlfeld in den Soireen von Rosé und Hellmesberger. Wieder nach einer längeren Unterbrechung schrieb er im Frühjahr 1896 die vier ernsten Gesänge (Op. 121) nach biblischen Texten; sie waren im April des Jahres fertig. Veranlaßt waren sie durch den Tod des Vaters von Max Klinger, welchem letzteren die Gesänge gewidmet sind. Bald nach ihrer Vollendung, noch bevor ihn die tödtliche Krankheit befiel, arbeitete er wie zu eigener häuslicher Erbauung eine Anzahl von Choralbearbeitungen für Orgel nach Bach'schem Muster aus. Von diesen haben sich 11 im Nachlasse fertig vorgefunden; jedenfalls wollte er die Sammlung noch fortsetzen. Sobald die Angelegenheit eines Nachlasses geregelt sein wird, dürfen wir der Herausgabe dieser Stücke durch Simrock entgegensehen. Den aufgezählten Werken ist noch die neue Bearbeitung des Klaviertrios in H (Op. 8) beizuzählen, welche er zuerst in Buda- pest spielte und 1891 erscheinen ließ. Überblickt man die Reihe der seit 1880 hervorgetretenen Werke, so kann nicht geleugnet werden, daß der Ertrag eines über 17 Jahre sich erstreckenden Schaffens im Vergleich mit manchen unserer Meister,

111 Johannes Brahms. 83 einen Mozart, Schubert, auch Schumann, äußerlich nicht groß ge- nannt werden kann. Das lag wesentlich und zunächst an der jorg- jamen, gegen sich selbst überaus strengen Art eines Schaffens; er ließ die Frucht langsam reifen und konnte sich in der Treue der Ausarbeitung im Kleinen nie genug thun. Überhaupt aber würde man irren, wenn man sich bei Brahms die Zeit durch ein produk- tives Schaffen vollständig ausgefüllt vorstellen wollte. Seine ganze Natur war dahin gerichtet, sich zu innerer Harmonie durchzubilden, und

nicht nur seine eigene Kunst theoretisch und historisch zu beherrschen, sondern auch auf anderen Gebieten geistigen Lebens sich gründlich zu unterrichten. Es ist geäußert worden, daß Brahms nicht nur ein großer Komponist, sondern auch einer der kenntnisreichsten Musikgelehrten gewesen sei. Das könnte man, auch wenn es nicht von den ihm persönlich nahe Stehenden bezeugt würde, schon aus dem genauen Studium der älteren Technik erkennen, welches seine Gesänge und Partituren aufweisen, sowie aus einer thätigen Theilnahme an den großen Publikationen unserer Zeit, den Denkmälern der Tonkunst (Couperin), der Gesamtausgabe der Werke Mozarts, Schumann's und Schuberts, endlich auf eine genaue Kenntnis des Volkslieds. Aber nicht nur der Musik war dieses Streben zugewandt; auf den verschiedensten Gebieten des Wissens war er, der nicht akademisch Gebildete, sich heimisch zu machen mit dem größten Eifer bemüht, und zwar nicht etwa um damit zu prunken oder an leichter Unterhaltung theilnehmen zu können, sondern sich innerlich durchzubilden und den Lagen des Lebens gegenüber Verständnis zu gewinnen. Er nahm dies sehr ernst, war oberflächlich und ungründlichem Gerede durchaus abgeneigt und konnte nach der ganzen Anlage einer Natur nicht anders wie in die Tiefe dringen. So trieb er eifrig geschichtliche Lektüre; ein Freund, dem er 1890 einmal erklärte, nichts mehr komponieren zu wollen, fand ihn bei eifriger Lektüre von Sybels Begründung des deutschen Reiches, und bei anderer Gelegenheit erklärte er, wohl ebenfalls scherzend, die Nothwendigkeit, sich durch Lesen weiter zu bilden, laffe ihm keine Zeit zum Komponieren. Durch geschichtliche Lektüre suchte er sich die politischen Verhältnisse der Gegenwart klar zu machen, über welche er ein sehr bestimmtes Urtheil hatte; seine Begeisterung für unsere nationalen Errungenschaften wirkte auch auf ein Schaffen zurück, wie das Triumphlied zeigt. Auch sprachliche Studien fesselten

84 Dr. Hermann Deiters. 12 ihn; Grimms Wörterbuch, Grimm's Auffätze waren für ihn eine Fundgrube reicher Belehrung. Die poetische Weltliteratur beherrschte er, und mancher, der ihn auf bemerkenswerthe neue Erscheinungen hinweisen wollte, hörte mit Erstaunen, daß er die längst gelesen hatte. Sein tiefes Verständnis für echte Poesie könnte man, wenn man es sonst nicht wüßte, an der sicheren, feinsinnigen Wahl einer Texte erkennen, worin er so weit von der gewöhnlichen Art alltäglicher Liederkomponisten absteht; und so fanden auch Malerei und Bildkunst in ihm nicht nur den warm empfindenden, sondern auch in der Technik urtheilsberechtigten Bewunderer. Ein scharfer Verstand leitete ihn beim Erkennen, ein untrügliches Gedächtnis hielt das Erworbene fest. Alle diese Bestrebungen wurzeln in der ganzen persönlichen Eigenart des Künstlers, und wer den Musiker in ihm verstehen will, muß auch (wie überall) den Menschen kennen. Eine feste, starke, männliche, in sich geschlossene, von anderen unabhängige Natur, immer dem Höchsten zustrebend, unbedingt wahr und von unbeugsamem künstlerischem Gewissen, streng bis zur Herbigkeit in seinen Forderungen; so kannten ihn die, welche fortgesetzt mit ihm verkehrten. Er bedurfte des Beifalls nicht und suchte ihn nicht; auch der Tadel konnte ihn nicht beirren, noch von dem als richtig erkannten Wege abdrängen; nicht das Lob der Menge, sondern das in ihm lebende Kunstideal bestimmte ein Schaffen. Die Strenge seiner Natur konnte der Halbheit und Oberflächlichkeit gegenüber auch wohl verletzende Formen annehmen; bekannt sind die vielfachen Erzählungen über die satirische Schärfe und den beißenden Witz, den er der Zudringlichkeit selbstbewußter jüngerer Musiker gegenüber häufig zur Anwendung brachte. Wer so streng gegen sich selbst war, hatte wohl das Recht es auch gegen andere zu sein. Dabei aber darf zweierlei nicht vergessen werden. So schroff ablehnend er gegen anmaßliches Wesen ohne soliden Untergrund sein konnte, so warm anerkennend zeigte er sich wieder, wo ihm wirkliches Können und ehrliche, gründliche Arbeit entgegentrat; auch das haben viele der mit ihm lebenden Künstler erfahren. Und ferner: zu dem kräftigen, seines Könnens stolz bewußten Manne hatten ihn Leben und Arbeit erzogen, ohne doch die tiefsten und ihm angeborenen Gemüthsregungen unterdrücken zu können. Im Grunde war er eine kindliche, warmherzige Natur. Die rührende

13) Johannes Brahms. 85 Pietät für seine Eltern ist bekannt*), und oft gerühmt auch das tiefe Gefühl für Freundschaft und die unwandelbare Treue gegen die, welche er als Freunde erprobt. Im Verkehre mit Freunden konnte er sich natürlich und zwanglos geben und auch seiner Neigung zu Scherz und Munterkeit ihren Lauf lassen; ergab er sich einmal auch hier der ihm

eigenen Ungebundenheit und scheute auch wohl verletzende Scherze nicht, so war er der erste, der Mißverständnisse auszugleichen stets bereit war. Der inneren Wahrhaftigkeit und Einfachheit eines Empfindens entsprang ferner eine Liebe zu unverdorbenem Volkswesen und besonders seine Liebe zu Kindern, von welcher viele hübsche Züge erzählt werden, wie ferner auch die Begeisterung für die Natur. Alle diese Züge, dazu die stille Neigung zum Wohlthun, die Tiefe des Schmerzes, wenn ihm Angehörige und Freunde entrissen wurden, ergänzen sich zu dem Bilde des edlen, wahren, großen Menschen. Den erwarten wir denn auch in seiner Musik wiederzufinden. Wir beabsichtigen nicht zu wiederholen, was wir früher über Brahms Eigenart zu äußern unternahmen; es kann uns nur auf eine davon ausgehende Betrachtung einer späteren Werke ankommen. Den Künstler von reicher und originaler Erfindungskraft, von unbedingter Herrschaft über die Kunstmittel und Kunstformen, von wahrer tiefer Empfindung und bewußter Gestaltungskraft, wobei das Gefühl für Schönheit und der unerbittliche Kunstverstand in gleicher Weise wirksam sind, den haben wir in den Werken der späteren Epoche immer wieder in neuem Glanze vor uns. Eine Änderung der Weiterentwicklung eines Stils haben wir im ganzen nicht mehr zu verzeichnen; daß die Reife des Meisters sich immer heller offenbart, wird man von selbst erwarten. Die neueren Werke haben uns immer wieder von neuem überzeugt, daß er nach allen Seiten künstlerischer Bethätigung hin sich den klassischen Meistern der Kunst würdig angereicht hat. Früh hat er deren Erbe in sich aufgenommen, war mit Bach und Händel, mit Mozart und Beethoven, mit Schubert und Schumann aufs Genaueste vertraut; die Einwirkung aller dieser von ihm stets bewunderten Meister hat *) In den Jahren 1867 und 1868 bereiste er mit dem alten Vater Steiermark, Salzburg, den Rhein und die Schweiz. 1872, 11./II. „starb mein guter Vater“, wie in einem Tagebuche steht. Daß der Gedanke an die Mutter bei dem deutschen Requiem ihm vorschwebte, wissen wir aus einer eigenen Äußerung

86 Dr. Hermann Deiters. (14 er in sich aufgenommen, so daß sie gleichsam ein Theil von ihm selbst wurden, ohne eine selbständige Individualität zu überwuchern. Wenn ein Freund Billroth von ihm jagt: „er wird immer Beethoven-scher“, so bezeichnet er damit allerdings den Meister, welchem auch wir ihn am nächsten verwandt halten; aber nähere Betrachtung wird auch zwischen diesen beiden die unterscheidenden Züge in Melodie, Rhythmik und Aufbau der Sätze unschwer herausfinden. *) So verwendet denn der in den Bahnen der klassischen Meister Fortwandelnde die von denselben festgestellten Formen, sowohl die polyphonen Bach's und seiner Vorgänger und Zeitgenossen, wie die für die weiter ausgeführte Darstellung der Entwicklung von Seelenstimmungen durch das Wiener Dreigestirn festgestellten der Sonate und Symphonie mit souveräner Sicherheit. Er hat gezeigt, daß diese Formen, wie sie ja aus der Natur und Aufgabe der Tonkunst organisch erwachsen sind, noch lange nicht ausgeschöpft sind; er bedurfte nicht neuer Formen und Mittel, um auszusprechen was ihn bewegte, und fand keine künstlerische Nöthigung, dieselben umzugestalten oder zu zerbrechen; aber sowohl in der Feststellung der Elemente, wie in dem organischen Aufbau der Sätze, zeigt er sich immer wieder neu und schöpferisch. Daß eine melodische Erfindung, wenn er sie auch an dem Borne des Volkslieds und der Schubert-schen Melodik nährte, eine reiche und eigenartige war, wird wohl heutzutage niemand mehr bestreiten; daß die klare Gestaltung der Melodie ihm eine ernste Sache war, wissen wir von ihm selbst und ergiebt jede nähere Betrachtung, namentlich der Gesangstücke. Insbesondere halten sich die Melodieschritte, wo nicht besondere Wirkung beabsichtigt ist, fest in der Tonart; von Interesse ist hierbei die Beobachtung der in der Molltonart gesetzten Melodien. In den Instrumentalstücken sind die Motive und Melodien häufig knapper und gedrungener, als wir es gewohnt sind; das behagliche Auseinanderlegen und Einprägen, wie wir es bei Mozart und Beethoven und deren ersten Nachfolgern kennen, verschmäh't er häufig und ist schon fertig, wo der Hörer sich noch etwas im Aufnehmen ergehen möchte; auch wiederholt er die Melodie nicht immer gleich, sondern variiert sie oder versteckt sie unter Gängen und *) Über den Charakter von Brahms Schaffen hat wohl Ph. Spitta Zur Musik S. 357fg) bisher das Beste gesagt.

15). Johannes Brahms, 87 Figuren, und da er dabei mit der Modulation oft frei verfährt und rasch wechselt, ist es nicht immer leicht, einer Absicht zu folgen. Noch eine besondere

Eigenschaft seiner Melodie, die ebenso den erfindungsreichen Künstler wie den Menschen betrifft, ist, kurz gesagt, ihre Wahrheit. Wie oft legen wir heutzutage Lieder oder Musikstücke anderer gleichgültig aus der Hand, nicht etwa weil sie häßlich klingen, sondern weil sie nur in oberflächlicher Nachahmung verbleiben oder nur auf augenblicklichen äußeren Effekt abzielen, überhaupt nur Scheingefühle zeigen – denn leider hat sich auch in der Musik schon eine Sprache entwickelt, „die für uns dichtet und denkt“, und konventionelle Lügen giebt es hier wie im Leben. Daß die Melodie bei Brahms unmittelbar aus dem Innern auillt, immer sein wahres Antlitz zeigt und nie nach falschem Pathos ringt, vielmehr überall, auch wo sie uns nicht gleich anmuthen sollte, den Charakter des Unerborgten und Achten trägt, wird wohl keinem verborgen geblieben sein. Die Sicherheit des architektonischen Aufbaues nachzuweisen, müßte man ein ganzes Stück analysieren, wie dies mehrfach versucht worden ist; hier wissen wir ihn nur mit Beethoven zu vergleichen, während er z. B. Schumann an Sicherheit und Folgerichtigkeit weit übertrifft. Die Entwicklung gegensätzlicher Elemente, Steigerung und Nachlassen, besonders die thematische Arbeit, durch welche so oft die ganze Gestaltung und die Einheit bedingt erscheint, läßt ihn durchaus dem großen Meister der Instrumentalmusik ebenbürtig erscheinen. Da begegnen nicht Füllstücke, nicht traditionelle Formeln und Phrasen; alles ist selbständig bedeutsam, nie läßt er sich gehen, sondern hat die Zügel immer fest in der Hand. Auch in der Folge der Harmonien ist er vielfach neu, kühn, vom Herkömmlichen abweichend, oft streng und an Alterthümliches erinnernd, oft in moderner Weise durch kurze Melodieschritte in entlegenen Tonarten ausweichend, aus denen er dann in überraschend schöner Weise zurückzuleiten versteht. Da gilt es denn genau zu folgen, um die Absicht und den oft ganz besonderen Reiz zu empfinden. Freilich wird hier nicht selten in der Ausführung gefehlt; Brahms wünscht in der Regel ein weit gemäßigteres Tempo, als ihm häufig zu Theil wird, damit die Harmonie sich entfalten könne. Jedenfalls ist die Behandlung des modulatorischen Elements eine wichtige Seite seiner Eigenart, und manche Jüngere haben in diesem Punkte reich-

88 Dr. Hermann Deiters. (16 lich von ihm empfangen. Überhaupt aber verlangt er angestregtes Hören, liebevolles Einleben und Einfühlen; wer ihn im Fluge kennen lernen will, dem verschließt er sich gern. Hier müssen wir, wenn wir an die große Zahl auch empfänglicher Hörer denken, das Zugeständnis machen, daß, wenn man häufig bei ihm von Unverständlichkeit sprechen hört, dies nicht immer ganz unbegründet ist. Für den Musiker ist derselbe ja nicht vorhanden, und die bei Beethoven und Schumann gemachten Erfahrungen lassen erwarten, daß sie auch bei Brahms allmählich verschwinden wird. Brahms liebt es (wie wir übrigens schon früher bemerkten), wenn die grundlegenden Gedanken und die Verhältnisse des Aufbaues einmal festgestellt waren, bei der Ausarbeitung viel zu denken und zu grübeln, und hat die Spuren davon nicht überall verwischt, wobei ihm dann das sinnliche Wohlgefallen am Klingen zuweilen untergeordnet erscheint. Wenn wir dieses Zugeständnis machen, müssen wir immer wieder darauf hinweisen, daß ein Meister wie Brahms wohl verlangen kann, studiert zu werden. Fand er hiernach die überlieferten Formen ausreichend, um seine musikalischen Gedanken aufzunehmen, so trat nur selten die Versuchung an ihn heran, neue Wege zu suchen, und auch diese sind bei genauerem Zusehen nicht einmal neue. Mehrfach läßt er getragene Sätze (nicht nur die eigentlichen langsamen Mittelsätze) durch raschere, stärker erregende Zwischensätze unterbrechen, deren Themen dann wohl aus dem ersten hervowachsen, und welche untereinander meist in Variationenweise sich entsprechen; wie er dies schon im Menuett der D-dur-Symphonie anwandte, hat er es im Adagio des F-dur-Quintetts, im Mittelsatze der Violinsonate in A und im dritten Satze des Klarinettenquintetts wiederholt. Mit Feinheit und klarer Hindeutung auf den inneren Zusammenhang der Sätze läßt er gern Motive aus dem früheren Satze in dem späteren wieder anklingen und weist namentlich im letzten Satze am Schluß auf den ersten zurück, wie in der F-dur-Symphonie und dem Klarinettenquintett. Ein großartiges Beispiel der Einführung einer neuen Form in die Symphonie, die aber an sich wieder eine ganz alte ist, bietet der letzte Satz der E-moll-Symphonie, in welchem nach Art der Bach'schen Chaconne ein kurzes Thema fortgesetzt variiert wird. Auch in der Rhythmik geht er vielfach ganz seine eigenen Wege. Die

selteneren Perioden von drei oder fünf Takten, für sich oder

17 Johannes Brahms. 89 in Verbindung mit anderen, handhabt er mit Sicherheit; der Wechsel des dreitheiligen und zwei- oder viertheiligen Taktes (wie im Andante des C-moll-Trios, in dem Liede „Stand des Mädchen“) muthet uns gar nicht fremdartig an; ja er läßt sogar zwei- und dreitheilige Messung bei gleicher Zeitdauer neben einander hergehen (Andante des B-dur-Konzerts), wo denn schon aufmerksames Hören erfordert wird. Wie er in seinen Chorstücken die Polyphonie mit wunderbarem Geschick handhabt und besonders die Mittelstimmen selbständig und mit Geschmack zu führen weiß, ist öfter hervorgehoben und wird weiterhin noch zur Sprache kommen. Was endlich die Technik der Ausführung betrifft, so stellt Brahms nach der ganzen Natur seiner Arbeit auch hier die größten Anforderungen; die komplicirte und oft schnell wechselnde Harmonie, die Vorliebe für polyphone Schreibart und die darin begründete Wichtigkeit jedes einzelnen Elements macht größte Reinheit der Tongebung und sichere Beherrschung des Materials nothwendig; er schreibt eben für nicht nur technisch, sondern auch musikalisch durchgebildete Künstler. Das wird besonders der Klavierspieler merken. Hier begegnen nicht die alten gewohnten Begleitungsfiguren und harmonischen Gänge; jede Figur ist thematisch gestaltend, jeder Ton hat seine Bedeutung für die schnell wechselnde Harmoniefolge, und da nicht selten die Melodie oder die Entwicklung der Motive in der Mittelstimme liegt oder unter beide Hände vertheilt wird, so ist eine Herrschaft über Hand und Finger, eine Sicherheit in weitgespannten Gängen und unerwarteten Sprüngen, eine Geistesgegenwart im musikalischen Erfassen erforderlich, wie sie die überlieferte Technik kaum kannte. Brahms hat selbst in den schon früher erwähnten, nach Bach, Chopin, Weber bearbeiteten Studien und in den oben erwähnten 51 Übungen für Pianoforte Anleitung zur Beherrschung der großen Schwierigkeiten, welche seine Werke bieten, gegeben. Weitere Erörterung dieses Punktes müssen wir dem Fachmann überlassen. Über alle technisch-künstlerische Vollendung hinaus den seelischen Gehalt, die Individualität eines Tonmeisters erkennen zu wollen, ist ein Bedürfnis, welches jeder gebildete Hörer fühlt; auch Brahms läßt wohl durchfühlen und deutet es durch das Wiederanklingen von Motiven deutlich an, daß eine Beziehung zu inneren Erfah-

Musikal. Vorträge. VI. Bd. 4 3 5

90 Dr. Hermann Deiters. (18 rungen und Erlebnissen in seinen Werken besteht, und eigene Andeutungen von ihm lassen darüber keinen Zweifel, wenn er es auch gleich Beethoven abgelehnt haben würde, sich näher darüber auszusprechen. Daher werden auch Deutungsversuche, wie man sie, gleichwie bei Beethoven, bei Brahms zu machen sich versucht fühlt, vergeblich bleiben; dem Worte ist dies einmal nicht gegeben, die Hauptmacht der Tonkunst liegt jenseits des Wortes; „spricht die Seele, so spricht, ach schon die Seele nicht mehr“ (Schiller). Eine Kette von Seelenstimmungen, wie sie uns das musikalische Kunstwerk in naturgemäßer Folge und Entwicklung darstellt, zu beschreiben, ist dem Worte im einzelnen unmöglich, und die vielfachen Versuche zeigen, daß hierbei immer wieder allgemeine Ausdrücke und Kategorien zur Anwendung gebracht werden; noch weniger ist es möglich zu dem durchzudringen, was dem Künstler etwa den poetischen Antrieb zu einem Werke gegeben oder ihm dabei vorgeschwebt hat; dies errathen zu wollen hat wohl einen Reiz, ist aber mehr Neugierde wie künstlerisches Bedürfnis. Wenn wir in Brahms Werken nicht nur die große Kunst und Tonschönheit bewundern, sondern auch in unserem Herzen getroffen und bewegt werden, so wissen wir, daß auch bei ihm der ganze Mensch, das ganze Herz bei dem Werke thätig ist, und daß seiner Musik außer dem Klange ein tiefer seelischer Inhalt inne wohne. Dieser aber kommt durch die Tonformen und die Entwicklung des Satzes zur Darstellung und duldet keine äußerliche programmartige Erläuterung; von einer solchen wird man sich daher fernhalten müssen, auch wenn man der Entwicklung der Gemüthsregungen ahnend zu folgen sich aufgefordert fühlt. Nur in letzterem Sinne wenden wir auf Brahms, wie auf Beethoven, die Bezeichnung Tondichter an; Vorgänge und Erlebnisse gleichsam malen zu wollen, hat ihm durchaus fern gelegen, da er wohl wußte, daß zu ihrer Darstellung die Mittel der Tonkunst nicht vermögend und nicht bestimmt sind. Wer aber eine Gebilde musikalisch erfaßt hat und durch die Macht des Ausdrucks ergriffen, gleichsam in die Seele des Meisters hineingeführt wird, bei dem tritt jene innere Erhebung und Läuterung ein, die der Kunstgenuß bewirken soll,

und das Kunstwerk hat seine Aufgabe erfüllt. So wird der gebildete Hörer auch bei Brahms die eigenartige Natur der Persönlichkeit aus jedem Werke herausfühlen; den Stolz des in sich geschlossenen Mannes, der keine Konzession gegen bessere

19) Johannes Brahms. 91 Überzeugung zuläßt; die Herbigkeit der Empfindung, wo der Welt Lauf ihn unsanfter berührt; die Strenge der Forderung an sich und andere; andererseits aber wieder die tiefe Wärme, die ihn im Genuße treuer Freundschaft, im Erfahren trüber Schicksale durchdringt, das liebevolle Herz, welches alles Wahre und Gute voll umfaßt, die Neigung zu Laune und Humor, wo ihm Anregung dazu gegeben war; alles das, wie es in einer menschlichen Natur begründet war, ist er auch im Stande, in künstlerischem Gewande uns mitempfinden zu lassen. Wir werfen noch einen kurzen Blick auf die einzelnen Werke der späteren Periode und folgen dabei, wie wir bereits früher gethan, den einzelnen Gattungen, deren er wesentlich neue, wie bereits die biographische Übersicht gezeigt hat, nicht angebaut hat. Für Orchester liegen zunächst die beiden Ouverturen vor; es ist feinsinnig von Spitta bemerkt, daß Brahms wiederholt gleichzeitig oder fast gleichzeitig zwei Werke derselben Gattung, aber innerlich verschieden, hat ausgehen lassen, wie um die gegensätzlichen Seiten seiner Natur in derselben Form zugleich hervortreten zu lassen. Die akademische Festouvertüre, sehr bekannt geworden, ist nicht nur, wie man wohl sagen hört, eine Aneinanderreihung einer Anzahl von Studentenliedern; es ist ein geschlossenes in sich harmonisches Kunstwerk, in welchem einzelne studentische Melodien neben dem, was der Künstler selbst gibt, die organischen Elemente des Baues bilden. Der Künstler gewahrt das muntere Treiben, zuerst dunkel und wirr, bis ihn leuchtende Klänge überraschen und das feierliche „Wir hatten gebauet“ ihn ganz gefangen nimmt; er nimmt Theil an dem frohen Jubel, ihm wird wohl dabei, er stimmt in das „Hört, ich fing das Lied der Lieder“ und in das lustige „Was kommt dort von der Höh“, welches sich sogar eine thematische Verarbeitung gefallen lassen muß, mit vollem Herzen ein und läßt die Freude schließlich in dem vom ganzen Instrumentenchore gespielten „Gaudeamus“ brausend ausklingen. Es ist der hohe Künstler, welcher der Poesie des Studentenlebens eine Huldigung darbringt. Ein düsteres Gegenbild bietet er dann in der Tragischen Ouverture, in welcher wir den kraftvollen Helden mit einem ehernen, unerbittlichen Schicksal ringen und kämpfend erliegen sehen; vorübergehende Siegeshoffnung kann das verhängte Geschick nicht aufhalten. Wir haben nicht das Bedürfnis, ob und welche 7

92 Dr. Hermann Deiters, (20 Tragödie er vielleicht im Sinne hatte, zu erfahren; wen das unübertrefflich gewaltige Thema nicht musikalisch überzeugt, dem wird auch weiteres Grübeln nichts helfen. Den beiden ersten Symphonien hat er zwei weitere folgen lassen, auch in ihnen zu Beethoven'scher Kraft und Klarheit immer unterschiedener sich erhebend. Die dritte Symphonie in F (Op. 90) ragt durch Reichthum, Prägnanz der Motive, feste Gestaltung der Sätze und schöne thematische Durchführung vor der zweiten unterschieden hervor. Wer hat nicht die Feinheit beobachtet, mit welcher im ersten Satze das kurze Motiv mit der kleinen Terz überall, wie ein weisendes Signal, nach verschiedenen Richtungen das verlangende Gemüth geleitet, in den ersten Akkorden kräftig erregend, zum zweiten Thema sanft überleitend, im Durchführungssatze wundervoll melodisch erweitert, und wie es dann am Schluffe des letzten Satzes gleichsam die beruhigte Rückkehr zu innerem Frieden besiegelt. Jener Durchführungssatz ist überhaupt ganz neu und eigenartig; nicht, wie sonst wohl, eine Steigerung der Mittel bis zum Höhepunkt, sondern ein nachdenkliches, fast ermattendes, in sich versunkenes Sinnen, nach welchem das schnelle Aufraffen um so überraschender wirkt. Ganz Brahms'sche Eigenart in Melodieführung und Harmonik zeigt der zweite Satz, von ernst wehmüthigem Grundzuge; das fortwährende Ansetzen rührender Klage, welche ernster Tröstung sich hingibt, durchweg in schönsten Wohllaut getaucht, nimmt den Hörer ganz gefangen. Fast noch übertroffen wird er durch den melodisch bezaubernden dritten Satz, auch von trübem Ernste beherrscht, der wie nach etwas Verlorenem ausschaut und durch vorüberschwebende heitere Bilder sich nicht bannen läßt. Dieser Satz hat wohl noch nie eine unmittelbare Wirkung verfehlt. Zu schöner Einheit schließt der letzte Satz das Ganze zusammen; es ist ergreifend, wie das arme in dunkler Irrsal sich abquälende Herz, durch ernst mahnende wie aus höherer Region

ertönende Klänge zum Ausharren und Kämpfen gemahnt – sie erinnern beziehungsweise an das Mittelthema des zweiten Satzes – sich gewaltsam aufrafft, eine helle Hoffnung froh ergreift, mutig weiter ringt und schließlich, wo die rufenden und strebenden Motive der ersten Sätze wieder erklingen, volle Beruhigung und Harmonie mit sich selbst wiederfindet. Wir haben, wo der seelische Prozeß uns so deutlich vor Augen geführt wird, der Versuchung nicht widerstanden, demselben andeutend zu

21 Johannes Brahms, 93 folgen. Weiter zu gehen und etwaigen Impulsen des Komponisten nachzuspüren, wird vergebliche Bemühung bleiben; und es würde verfehlt sein, wo der Komponist uns eine Empfindung in so klar gebauten, schön erfundenen und organisch entwickelten Tonsätzen ausspricht, noch anderes dahinter suchen zu wollen, worüber er sich niemals ausgesprochen haben würde. Zu noch größerer Höhe erhebt er sich in der vierten Symphonie in E-moll. Durch den großartigen Wurf der Motive und ihren tief gesättigten Ausdruck, den trotz der weiten Ausdehnung überall ebenmäßig gestalteten übersichtlichen Aufbau, die individuelle Behandlung jedes Instrumentes, kurz durch alles Technische erhebt sich schon der erste Satz über alle früheren; man achte auch auf das schön eingeführte dritte Thema, auf die aus den Elementen des Hauptthemas wundervoll gestaltete Durchführungspartie mit der unvermerkten, nachdenklichen Rückleitung zu dem Anfange, und so manche geniale Züge im einzelnen, um bald gefesselt zu werden und auch der Gesamtstimmung näher zu treten; man meint inne zu werden, wie in das gleichmäßig reich fluthende Leben ungewisse Wünsche und verheißungsvolle Hoffnungen hineinklingen und in gesteigerter Bewegung zu kräftiger Entschlossenheit treiben. Der zweite Satz, der sich festlich, marschartig ankündigt, trägt doch vorwiegend ernsten Charakter; das zarte Hauptthema in E, in welches dunkle Molltöne sprechend hineinklingen, noch mehr das schöne gejangvolle zweite Thema mit dem Ausdrucke tiefer innerer Befriedigung, alles gibt dem Satze etwas ernst Feierliches. Heller Jubel kommt dann erst zum Ausdrucke in dem dritten Satze mit seinem wuchtigen Thema, einer glänzenden Instrumentierung, einem Reichthum an humoristischen Zügen. Der letzte Satz führt dann ganz wieder ins wilde energische Leben. Schon die Formgebung ist ein genialer Gedanke, wie man ihn in der Symphonie bisher nicht erlebt hatte; ein kurzer achttaktiger Gang des Bläserchors, der als Thema gilt, wird fortgesetzt variiert, und es entrollt sich uns, bei schöner Entwicklung der Stimmungen, eine wunderbare Mannigfaltigkeit der Tonbilder. Wie Brahms die Variation behandelt, ist früher angedeutet, in unerschöpflichem Reichthum erfindet er neue Motive zu dem festen Baß, ändert aber auch diesen nach Gefallen, so daß eigentlich nur die rhythmische Gliederung als Grundlage bleibt. Mehrfach bilden die Variationen Gruppen, wo dann die folgende 3 " Wir

94 Dr. Hermann Deiters. 22 die unmittelbar vorhergehende steigert und in neuer Kraft zeigt. Von herrlicher Wirkung und entzückendem harmonischen Wohlklänge sind die Variationen in der Durtonart; aber ein wonniges Ausruhen gibt es nicht; mit unwiderstehlicher Kraft werden wir wieder dem rastlosen Schaffen zurückgegeben; unter Rückdeutung auf frühere Motive bricht das E-moll siegreich durch, und führt, während die Variationenform allmählich zurücktritt, zu machtvollem Schluffe. Diesem Satze kann in unserer symphonischen Literatur an Genialität in Erfassung und Durchführung nichts an die Seite gesetzt werden; wie wir denn überhaupt nicht anstehen, unsere Überzeugung dahin auszusprechen, daß Brahms' E-moll-Symphonie das Bedeutendste ist, welches seit Beethoven auf diesem Gebiete geschaffen worden ist. Die Orchesterbehandlung besprechen wir hier nicht besonders. Für Brahms ist die Instrumentierung nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Darstellung einer Gedanken; daß er dieses Mittel genau kennt und mit Virtuosität zu behandeln weiß, daß ihm sowohl die Tonfarbe und Leistungskraft des einzelnen Instruments, des Violoncells, der Bratsche, des Horns, der Klarinette u. j.w., wie die Wirkung ihrer Verbindung völlig vertraut ist, um sie in jedem gegebenen Falle einem Zwecke dienstbar zu machen, wird keinem verborgen sein, der nur einen Blick in seine Partituren geworfen hat. In der Behandlung der Saiteninstrumente scheint sich an einzelnen Stellen der Klavierspieler zu verrathen. Den Orchesterkompositionen schließen wir die beiden Konzerte der späteren Periode an. Das Klavierkonzert in B (Op. 85 weicht insofern von der bisherigen Tradition ab, als es gleich der Symphonie aus vier Sätzen besteht. Jeder, der es

kennt, wird be- wundert haben, wie im ersten Satze aus kleinem Keime, dem be- ginnenden Hornthema, in streng thematischer Entwicklung ein wundervolles Stimmungsbild erwächst und besonders im Durch- führungssatze zu mächtiger Wirkung sich aufthürmt. Es folgt, als Scherzo, ein kecker, wilder, stellenweise leidenschaftlicher Satz in D- moll, und diesem ein sanfter, träumerisch sich wiegender Andante- jaz, in welchem wir wieder die rhythmische Kunst zu bewundern Gelegenheit haben, bis dann im letzten Satze wieder helle Fremde und ungetrübtes Gesundheitsgefühl in reizendster melodischer Ton- form (mit ungarischen Motiven untermischt, sich ausspricht. Am Schluffe wendet er wieder, wie auch sonst wohl, veränderte Takt-

23 Johannes Brahms. 95 bewegung in beschleunigtem Tempo an. Auch dieses Werk dürfen wir, gleich dem ersten Concert, als eine Symphonie mit hinzu- tretendem, freilich individuell und nach allen Seiten seiner Leistungs- kraft behandelten Klavier bezeichnen. In dem Doppelconcert für Violine und Violoncell (Op. 102) ist das Hauptinteresse natür- lich zunächst auf die Virtuosität der beiden Instrumente gerichtet, denen denn auch das Menschenmögliche an Schwierigkeiten zu- gemuthet wird. Ob sie nun aber zusammengehen und gemeinsam ihre Tonkraft offenbaren, oder in concertierender Weise sich ablösen, überall wollen sie nicht allein gelten, sondern in organischer Ver- bindung mit dem Orchester den musikalischen Gedanken durchführen. Kraft und Muth, energisches Wollen und hohe Befriedigung über erfolgreiches Streben beherrschen diesen Gedanken; von hohem Wohl- laute ist das Mittelstück, in welchem beide Instrumente sich zu er- greifendem Dankgesange vereinigen. Wir gehen zur Kammermusik über. Quartette hat Brahms in dieser späteren Zeit nicht mehr geschrieben, dagegen zwei hervor- ragende Streichquintette. Das erste in F (Op. 88) ist guter Stunde entsproffen; in den Formen ist es einfacher und gedrungener wie die meisten Arbeiten der späteren Epoche; auch hat es nur drei Sätze. In vollem Chore jetzt zu Anfang eine edle Melodie ein, welche hohes Glücksgefühl ausspricht; aus den verschlungenen Gängen der Fortführung blickt uns plötzlich, einer Wunderblume vergleich- bar, das zweite Hauptthema in A (mit den Vierteltriolen) freundlich entgegen. Die Durch- und Rückführung erfolgt streng thematisch, aber in mächtigem Aufschwunge, wobei der Klang des Quintetts sich fast zu orchestralem steigert. Der Mittelsatz in Cis- moll (be- ginnend mit Cis- dur) hört sich wie eine Mahnung aus höherer Welt an, vor der wir uns unsicher beugen; zweimal wird er durch einen lebhafteren Zwischensatz (der zweite ist Variation des ersten unter- brochen, die Behandlung der beiden Sätze ist der im dritten Satze der D- dur- Symphonie verwandt; überraschend ist der Schluß, wo sich unvermerkt durch den Übergang von Cis nach A gleichsam ein Zauber löst, unter dessen Einfluß wir nicht ohne Unruhe standen. Der letzte Satz, der die alte Kraft wiederbringt, ist fugiert angelegt und verläuft in schöner Mehrstimmigkeit; ein milderes Thema ver- bindet sich ausdrucksvoll mit, dem Fugenmotiv; ein beschleunigtes Schlußstück strebt triumphierend dem Siege zu. Das zweite

%) (% Dr. Hermann Deiters. 24 Quintett in G (Op. 111) ist größer angelegt; es athmet Stolz und feste Männlichkeit, die uns schon in den ersten kraftathmenden Gängen des Violoncells umfängt; siegesgewiß jetzt der Meister den Fuß wie auf erobertes Gebiet und zwingt die Geister seiner Kunst unter sein Gebot. In dem eigenartigen Andante, in welchem die Bratsche die Hauptstimme führt, legen sich finstere Falten um die Stirn; die milden, klagenden, tröstenden Weisen des dritten Satzes wollen ihn dem Unmuth wieder entreißen. In kecker Laune führt dann der letzte Satz ins frische Leben wieder zurück; auch musikalisch geberdet sich derselbe, wenn wir das sagen dürfen, zuweilen etwas übermüthig. Man wird bemerkt haben, daß ein Motiv aus dem letzten Satze des B- dur- Klavierconcerts hier wieder anklingt. Diesen Quintetten schließen wir noch das herrliche Quintett in H- moll für Streichinstrumente und Klarinette (Op. 115, welches er nach einer Pause, die ihm Muth und Schaffensfreude wieder gebracht hatte, schrieb. Hier zeigt er sich in höchster Reife und Klärung, alle Strenge und Herbigkeit hat einer weichen er- gebenen Stimmung Platz gemacht, und in schönstem Ebenmaße ent- wickeln sich die Tongedanken; schon der Reiz des Klanges, über welchen die Klarinette ihren leuchtenden Glanz breitet, nimmt uns ganz gefangen, und wir mögen kaum fragen, warum uns die fried- liche ernste Resignation des ersten Satzes, die in wunderbare Klang- schönheit getauchte

liebvolle Hingebung des zweiten mit seinem trüben Mittelstücke so tief ergreift. Die Einheitlichkeit des Werkes und der einzelnen Sätze wird jeder leicht gewahren; wir machen darauf aufmerksam, wie in den beiden Mittelsätzen die gegensätzlichen Stücke aus den Hauptmotiven des Satzes hervorgewachsen, und wie am Schluffe der Variationen, welche den letzten Satz bilden, das Grundthema des ersten mit seiner stillen und bewußten Ergebung wiederkehrt. Wir fühlen mit dem Meister, wie er sinnend zurückblickt auf ein an kräftigem Schaffen, an künstlerischen Erfolgen, an Anhänglichkeit und Liebe reiches Leben, und nicht ohne das schmerzvolle Gefühl des „Vorüber“ sein Lebensschiff weiter steuert. Drei Klaviertrios entstammen der späteren Zeit. Das in C Op. 87) entstand ziemlich gleichzeitig mit dem F-dur-Quintett und ist demselben durch die Klarheit und Gedrungenheit der Motive und

25 Johannes Brahms. 97 Formen und den heiteren, stellenweise humorvollen Charakter einigermaßen verwandt. Hoch aufgerichtet und stolz beginnt der erste Satz und duldet, auch wo er sich zu freundlicheren Wendungen herbeiläßt, kein Widerstreben. Besonders schön ist der zweite Satz, im Ton einer Romanze, nicht ohne heftige Accente, die sich doch eindrucksvoll beruhigen; anmuthig und wirkungsvoll wird sie variiert. In den beiden letzten Sätzen erhebt er sich aus grollendem Humor wieder zu kecker muthvoller Kraft; dieselbe tritt nicht ohne die bei Brahms wohl bemerkte Herbigkeit auf, welche sinnlichen Wohllaut zuweilen vermissen läßt. Höher steht nach unserer Auffassung das Trio in C-moll (Op. 101, welches nun ganz mit seinem Herzblute geschrieben zu sein scheint. Auch hier feste Entschlossenheit, siegreich, reinigend, besonders in dem zweiten Thema aufgerichtet in stolzem Bewußtsein der Kraft; wiederum machen wir auf den machtvollen Schluß aufmerksam. Nach den unruhig suchenden Gängen und Motiven des zweiten Satzes umfängt uns anft beruhigend der dritte, in welchem wir auf zwei technische Punkte hinweisen: den Wechsel von geradem (%) und ungeradem „, Takt, der uns in den zarten, liedmäßig gebauten Thema ganz natürlich anmuthet, und die durchgehende Gegenüberstellung der beiden Instrumente und des Klaviers als getrennte Gruppen. Neue Erhebung bringt der letzte Satz, der aus Unruhe und wildem Bemühen uns mit dem Übergang in das helle Dur harmonisch entläßt. Das Trio mit der Klarinette (Op. 114) in A-moll, gleichzeitig mit dem Quintett entstanden, bringt doch vorwiegend trübe Stimmungen zum Ausdruck; ein dunkler Wolkenhimmel breitet sich aus, in dem Unmuth wird auch die Klage Erleichterung. Schöne Beruhigung bei durchweg ernster Haltung zeigt das wundervoll getragene Adagio, in welchem wir die schöne Behandlung der Klarinette hervorheben: er bahnt auch den Weg zu dem anmuthig behaglichen dritten und dem kräftig bewegten Schlußsatze, in welchem wieder auf die interessante rhythmische Behandlung hinzuweisen ist. Diesen Trios ist auch die neue Bearbeitung des aus seiner frühesten Zeit stammenden H-dur-Trios (Op. 8 beizuzählen. Man könnte versucht sein, Bedenken dagegen zu äußern, daß ein unter ganz anderen Verhältnissen und Stimmungen geschriebenes Jugendwerk nach Jahrzehnten einer solchen kritischen Neubearbeitung unterzogen wird. Und doch erfüllt es uns mit Bewunderung und Liebe, wenn wir sehen, wie es hier unter

98 Dr. Hermann Deiters. "26 nommen wird, ein herrlich und groß konzipiertes Werk, welches aber in der Ausführung viel von den Eigenheiten, ja Schwächen des jugendlich sich ergehenden Künstlers zeigte, zu einheitlicher Wirkung zu bringen; wir wollen nicht entscheiden, ob der Unterschied von Sonst und Jetzt überall ganz getilgt ist. Im ersten Satze bleibt das prächtige Eingangsthema und kommt durch kürzere Formung zu besserer Geltung; zweites Thema, Durchführung, Schluß, alles ist umgeändert. Auch das Adagio hat sich, außer einzelnen Änderungen, scharfe Schnitte gefallen lassen müssen; das anmuthige Scherzo ist in Gedanken und Anlage unverändert geblieben, kleine Modifikationen betreffen vorwiegend die Instrumentierung. Der letzte Satz hat ein neues zweites Thema, in zweckmäßigem Gegensatz zum ersten und von guter Wirkung erhalten, was natürlich auf die ganze Gestaltung Einfluß geübt hat; dieser Satz hat an Konzision und Ebenmaß in besonderem Grade gewonnen. Mehrere Sonaten für Klavier mit Begleitung eines Instrumentes haben die letzten Jahre noch entstehen sehen. Der ersten Sonate mit Violine ließ er zwei weitere folgen. Die zweite in A (Op. 100, entstand in den froh bewegten Tagen am Thuner See und ist sicher einer innerlich befriedigten Stimmung entsprungen; entzückend wirkt das sehnsüchtig verlangende zweite Thema des

ersten Satzes. Der zweite Satz zeigt wieder die mehrfach erwähnte, zwischen langsamem und schnellerem Tempo wechselnde Form; in dieser wechselnden Färbung berührt er doch ruhig und freundlich. Auch der melodisch schöne letzte Satz zeigt ruhige, bewußte Befriedigung, welche unruhige Wünsche abweist; wir können den Zweifel nicht unterdrücken, ob nicht hier über strenge Selbstkritik die freie Entwicklung etwas gehindert, namentlich den Schluß für uns un- erwartet beschleunigt hat. Weit trüber gefärbt ist die D-moll- Sonate (Op. 108), in welcher eine unruhig erwartende, selbst heftige Stimmung nur durch den zarten, Ergebung athmenden Adagio-Satz unterbrochen wird. Die Klarheit und Einfachheit der Struktur und die schöne thematische Entwicklung bewundern wir bei diesem Werke besonders. Die zweite Sonate für Klavier und Violoncell in F Op. 99) ist wieder ein Erzeugnis der lebensfrohen Thuner Stunden. Wie keck und lebensfrisch tritt gleich das ganz individuell behandelte Violoncell vor uns hin und bestrickt uns mit seinem anmuthigen

27 Johannes Brahms. 99) Reize! Wie wiegt der zweite Satz in wonniges Träumen ein! Wie naiv reizend berührt die sehrende Unruhe in dem ganz originellen dritten Satze! Und mit um so größerer Theilnahme geben wir uns mit dem Meister dem hellen Jubel des letzten Satzes hin. Die Knappheit der Formbehandlung erscheint diesmal als besonderer Vorzug Das letzte Instrumentalwerk, welches Brahms geschaffen, sind die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette (Op. 120, deren Entstehung unmittelbar dem tiefen Eindrucke verdankt wird, welchen Mühlfelds wundervolles Spiel auf den Meister gemacht hatte. Schon durch die Bezeichnung: „für Klarinette und Piano- forte“, hat er zweifellos die vorwiegende Bedeutung des schönen Instrumentes hervorheben wollen. Diese beiden Werke zeigen schon in dem Vorwiegen des melodischen Elements, in der Schlichtheit und Einfachheit des Entwurfs und Aufbaues, ein Abklärung, eine in sich harmonisch beruhigte Stimmung, die uns nur mit Rührung auf dieses letzte größere Werk hinblicken läßt, mit welchem er auf dem ihm eigensten Gebiete gleichsam Abschied von uns nimmt. Größere Kompositionen für das Klavier allein hat er nicht mehr veröffentlicht, ließ jedoch 1892 und 1893 noch eine Anzahl kleinerer Klavierstücke (2 Hefte Fantasien Op. 116, 3 Intermezzi Op. 117, Klavierstücke 2 Hefte Op. 118 und 119) erscheinen. In der Zeit, in welcher sie hervortraten, war er auch sonst, wie erwähnt, mit Arbeiten zur Förderung der pianistischen Kunst be- schäftigt, welcher auch diese Stücke zum Theil dienen sollten. Aber auch außer der Kunst des Satzes, in welcher wieder die Vorliebe für polyphone Schreibart auch fürs Klavier hervortritt, bergen sie eine Fülle schönster Melodik und wahrer tiefer Empfindung; neben an- muthigen, unmittelbar zum Gemüthe sprechenden Stücken, namentlich denen in langsamem Tempo, begegnen ernste, herbe, auch leiden- schaftliche Nummern. Besonders eindringlich und zart ist Op. 117, 1 mit dem Motto „schlaf sanft mein Kind“; auch das ungestüme erste Stück in D-moll (Op. 116, 1) und die Ballade (Op. 118, 3) mit den überraschenden Modulationen ragen hervor, und so könnten wir noch mehrere herausheben; und wenn einzelne nach einem früher von ihm gebrauchten Ausdruck als Studien für Pianoforte bezeichnet werden dürfen, so blickt uns doch aus allen das tiefe Gemüths- leben und der Ernst des Meisters warm entgegen.

1 () Dr. Hermann Deiters. (28 Diesen Stücken ist noch ein Choralvorspiel nebst Fuge bei zuzählen, welches er 1881 als Beigabe zum Musikalischen Wochenblatt erscheinen ließ. Größere Gefangwerke, wie ehemals Requiem und Rinaldo, hat Brahms seither nicht mehr unternommen, mehrere kürzere aber gaben erneutes Zeugnis sowohl von seiner hohen und ernsten Ge- sinnung, wie von der wunderbaren Kunst der Gestaltung. Ersteres zeigt sich wieder in der Wahl der Texte, die er nur dem Besten entnimmt, was wir besitzen. Wir heben als besonders bedeutungs- voll hervor die Nänie, den Parzengesang und die Fest- und Ge- denksprüche. In der Nänie besingt Schiller bekanntlich die End- lichkeit auch des Schönen und sein Fortleben im Klage- lied des Geliebten; so wählte es Brahms, um die Erinnerung an einen ihm befreundeten Künstler zu feiern. Die Form für diese kürzeren Gestaltungen hatte er bereits in dem Schicksalslied festgestellt; längeres auf die Stimmung vorbereitendes Vorspiel, Hauptsatz und Seitensatz. In diesem ganz einzigen Stücke ist nun alles Strenge gemildert; der ganze Ernst, aber auch die ganze Wärme einer ideal verklärten Trauer kommt hier in herrlichstem Wohl- laute zur Dar- stellung. Von wunderbarem Ausdrucke ist namentlich der

Mittelsatz, in welchem mit dem Wechsel von Takt und Tonart das Aufsteigen der Thetis in hoher, edler Würde vor die Seele gestellt wird. Bemerkenswerth ist auch der Schluß, wo das: „ein Klaglied zu sein – ist herrlich“ nicht etwa in lebhaftem Jubel, sondern gleichsam in stillbegeistertem Sinnen vorgeführt wird. Den antiken Rhythmus wiederzugeben hat er diesmal unterlassen; doch fehlt es auch hier nicht an interessanten rhythmischen Zügen. Der Gesang der Parzen aus Goethes Iphigenie bildet ein düsteres Gegenstück zum vorigen Werke. Hier wird in ernster, warnender, ja drohender und schreckender Weise (wir machen auf das Fis–moll gleich im 4. Takte aufmerksam) das arme Menschen– geschlecht an die unerbittliche Macht der Götter gemahnt; wo das sorglose Dasein der letzteren geschildert wird, da treten hellere und stolzere Weisen ein, und er wendet auch kompliziertere, immer aber musikalische Mittel an, wo er den Worten von dem Hinwegschreiten der Götter über die Berge, über den Dampf erstickter Titanen Töne leiht. Dabei ist die wundervolle Stimmführung und die ganz selbstän– dige Behandlung des Orchesters überall zu beachten. Ein milderer

29) Johannes Brahms. 1 (1) Zwischensatz in D–dur von schönem Wohlklange will uns nicht etwa trösten, zu heiterer Stimmung kann es hier nicht kommen: eine wehmüthige stille Trauer darüber, daß es so sein muß, daß von ganzen Geschlechtern die Götter die Augen wegwenden, liegt über dem Satze. In dem fast unheimlichen Schlußstücke spinnt das Orchester, zum Theil in hoher Lage, die Schicksalstöne weiter, während der Chor die letzten Worte wie zagend vor sich hin spricht. Ganz anders tritt er uns wieder in den Fest– und Gedenk– sprüchen entgegen. Es sind drei große achtstimmige Chöre in je zwei Theilen; die Worte sind der Bibel entnommen. * Hier tritt er gleichsam aus sich heraus, der Charakter moderner Melodik fehlt hier; in strenger kontrapunktischer Arbeit, im hell leuchtenden Klange, thürmen sich diese Sätze auf und bringen die Worte ihrer Bedeu– tung entsprechend zu machtvoller Erscheinung; wo es der Sinn verlangt, hält er sich von ausdrucksvoller Modulation und Ein– gehen auf die Stimmung im einzelnen nicht zurück. Die selbständige Führung aller Stimmen mit ihren festen Einsätzen und ihrer nach– drücklichen Wiedergabe der Textworte sowie der gewaltige Zusammen– klang macht dies Werk zu einem Meisterwerke ersten Ranges, dessen Aufführung aber große und sichere Chormassen verlangt. Diesen Werken reihen sich noch mehrere Chor– und Ensemble– stücke in kürzeren Formen an. Die fünf Gesänge a capella Op. 104, alle in strengem Stile, vorzugsweise trüben Inhalts, bieten in verhältnismäßig knappen Formen einen Schatz tiefsten Gefühlsinhalts und feinsten Kunst in Wortausdruck und Tonbe– handlung; besonders schön ist das vierte „verlorene Jugend“ von Wenzig) mit seinen sprechenden Motiven und schönen Gegensätzen; auch im fünften („Herbst“ von Kl. Groth) kann die ergreifende Lösung in die Durtonart nicht ohne tiefen Eindruck bleiben. Ebenso erscheinen die drei Motetten Op. 110 in ihrer strengen, doch fein überlegten Ausdruck nicht ausschließenden Form als außerordentliche Erzeugnisse hoher Kunst; es ist nicht möglich, hier alle einzelnen Züge schöner Deklamation, kunstvoller Imitation und Stimmführung, bewußten Festhaltens der Grundstimmung aufzuzählen. Wie herrlich *) Er giebt die Quellen nicht an; es sind folgende: Nr. 1: Psalm 21, 5; 28, 11: Nr. 2: Luc. 11, 21; 11, 17; Nr. 3: V. Moj. 4, 7 fg.

102 Dr. Hermann Deiters. (30 wirkt gleich das erste doppelchörige Stück „ich aber bin elend“ mit dem ruhigen Gegensatze „Herr Herr Gott“, in welchem man unter dem vollen Ausdruck der Stimmung die kunstvolle Arbeit im einzelnen kaum merkt; auch das dritte „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ wirkt unmittelbar und nachdrücklich, während das zweite, vierstimmige und homophon gehaltene, in seiner ersten Bitte sanft beruhigt. – In etwas frohere Umgebung bringen uns die Lieder für ge– mischten Chor Op. 93, deren Texte zum Theil volksmäßig, alle heiteren Charakters sind. Die Lieder wirken durch Einfachheit und Natürlichkeit der Erfindung und sprechende Wahrheit des Ausdrucks; auch an humoristischen Zügen fehlt es nicht. Wir heben als be– sonders reizend das zweite, auf ein serbisches Volkslied gesetzte „Stand das Mädchen“ hervor, eine wahre Perle naiven Humors und ungekünstelter Empfindung; mit wie ungemeiner Meisterschaft läßt er hier wieder den / und / Takt wechseln, als wäre es etwas ganz natürliches; mit welcher Grazie, welchem Wohlklang weiß er die Gegensätze zu gestalten!*) Hervorzuheben ist auch das fünfte (Goethes „Beherrigung“), in welchem er in einfacher, kano– nischer Form die Wucht der Worte nachdrücklich einprägt und, wo er „allen

Gewalten zum Trutz sich erhalten“ will, auch die herbe Diffonanz nicht scheut. Der Sammlung ließ er noch das für die Crefelder Freunde komponierte „Tafellied“ von Eichendorff (mit Klavierbegleitung) folgen; hier ist er ganz von rheinischer Fröhlichkeit angethan; aber man wird in dem heiteren, genial und sicherlich rasch konzipiertem Stücke die feinen Brahms'schen Züge in Wortbehandlung und Harmonie nicht vermissen. Auch das schon früher behandelte Quartett mit Klavierbegleitung hat er später von neuem behandelt; hier geben die reicheren Mittel einen stärkeren Antrieb zum Ausmalen subjektiver Stimmungen. Die Quartette Op. 92 sind wieder in melodischer Erfindung, Aufbau und Stimmführung einzig in ihrer Art. Mit welcher Wärme und Wahrheit versenkt er uns gleich im ersten Stücke in die stille Sommernachtstimmung, wie ergreift die leise Wehmuth in dem „Spätherbst“, wie erhebt wieder das „Warum erschallen himmelwärts die Lieder“ von Goethe! und während wir uns überall der Stimmung gefangen geben, haben wir überall die * Brahms hat das Gedicht in Op. 95 nochmals als Einzellied behandelt.

31] Johannes Brahms. 103 Kunst des Meisters zu bewundern, hier besonders auch in der Begleitung, welche die Stimmung vorbereitet, begleitet, durch das Moment der Bewegung verdeutlicht und ihre Grundlage feststellt. Ihren Triumph feiert diese Gattung in den Zigeunerliedern (Op. 103) nach ungarischen, von einem Freunde verdeutlichten Texten. Bei ihrer musikalischen Bearbeitung erkennen wir so recht jene Hinneigung zum Volksmäßigen, die Fähigkeit des Einfühlens in fremdartige Weise und der charakteristischen Färbung in Melodik, Rhythmik und Harmonie; das ruhelose Volk mit seiner Neigung zu wildem Gefühlserguß, aber auch zu zarter und warmer Empfindung steht uns lebendig vor der Seele, man meint zuweilen die leidenschaftlichen Tänze mit ihrer wilden Begleitung zu hören. Den melodischen Zauber eines Liedes wie das dritte „Wißt ihr“ wird man ähnlich vergebens suchen, auch die Kontraste der Stimmungen selten so sprechend dargestellt gefunden haben. Eine weitere Sammlung von Zigeunerliedern, im ganzen heiteren Charakters, enthalten die Quartette Op. 112; hier hat er zwei ernstere Stücke nach Texten von Kugler vorangeschickt, von denen das erste („es rinnen die Wasser“, seiner Gemüthslage, in welcher er der Rückerinnerung an vergangene Tage gern Ausdruck gab, so recht entsprochen haben wird; bei Nr. 2 („Nächstens“) hat er sich in dem 7. Takt wieder ein schwieriges, mit gewohnter Meisterschaft überwundenes Problem gestellt. Diesen Quartetten reihen wir noch die Kanons für Frauenstimmen (Op. 113) an, anmuthige Spiele der Technik, in welchen aber auch zarte Empfindung zu ihrem Rechte kommt. Angeregt wurde er zu denselben durch Stockhausen's Ausgabe der Kanons von Cherubini und weiter durch Aufführungen Mandyczewskis; er hatte den Wunsch, zu neuer Pflege dieser Übung anzuregen. Alle Künste dieser Form, Kanon in der Unterquinte, Kanon in der Umkehrung, Doppelkanon treten hier auf. Neben ernsteren werden auch scherzhafte Stücke verwendet, die zum Theil schon in den „Volkskinderliedern“ bearbeitet waren; den Schluß bildet (zu Rückert'schem Texte) eine Verwendung des Schubert'schen „Leiermanns“ aus der Winterreise, wo zu dem vierstimmigen Gesange eine eintönige Begleitung als harmonische Grundlage erklingt, gleichfalls kanonisch behandelt. Das Lied mit Klavierbegleitung hat Brahms' Schaffen sein ganzes Leben lang begleitet und ist auch in der letzten Periode

104 Dr. Hermann Deiters. (32 noch in ausgedehnter Weise angebaut; seine Lieder sind, wie irgendwo richtig bemerkt ist, und wie wohl jeder aus Erfahrung weiß, schon jetzt Eigenthum der Nation. Wir haben sie früher verzeichnet; es sind nicht weniger wie zehn Hefte (Op. 84, 85, 86, 94, 95, 96, 97, 105, 106, 107), dazu die Lieder mit Klavier und Bratsche (Op. 91) und die ernstesten Gesänge (Op. 121). Was in unserem früheren Auffatze über Brahms Lieder gesagt ist, könnte hier nur wiederholt werden; daß mit steigender Reife auch die Abklärung des jeelischen Ausdrucks und die Sicherheit des Aufbaues gesteigert ist, wird man von selbst erwarten. Wieder fällt die Wahl der Texte zunächst in die Augen; der künstlerisch durchgebildete, feinfühligste Meister, dem alles Triviale und Alltägliche fremd bleibt, gibt sich überall zu erkennen. Unsere klassischen Dichter, die er genau kennt, verwerthet er wo er kann; das Volksmäßige, auch ausländisches (in Übersetzungen von Daumer, Kapper u. a. lockt ihn unwiderstehlich und den Volksliedersammlungen entnimmt er wiederholt geeignete Texte, behandelt auch gern einfache Lieder anderen Ursprungs in volksmäßiger Weise; neuere

Lyriker, wie Hermann Allmers, Klaus Groth, Gottfried Keller, C. Lemcke, D. von Liliencron, Theodor Storm, Hans Schmidt und noch viele andere liefern ihm geeignete Vorlagen; wo ihm eine wahre, ungekünstelte Empfindung als herrschend entgegentrat, konnte er sogar über Schwächen des Wortausdrucks hinwegsehen. Daß er bald einfach in knapper, wirklich liedmäßiger Form schreibt, bald der weiter ausgedehnten und sich entwickelnden Empfindung folgt und das Lied zum größeren Tonsatze erweitert, wurde auch früher schon hervorgehoben; überall aber sehen wir die nach einem bleibenden Grundsatze fest geformte melodische Führung, welche über dem Ganzen herrscht; die Begleitung, ebenfalls sicher gestaltet und die Stimmung zart und nachdrücklich weiter führend, will doch nie für sich selbst gelten, nie das einzelne unorganisch herausheben, sondern nur die Melodie zur Geltung bringen und die Einheit der Stimmung tragen und heben. Damit verträgt sich ganz gut, daß er besonders eindrucksvolle Worte und Wortgruppen durch Modulation und Rhythmus meisterlich hervorzuheben versteht, ohne daß wir das Gefühl des organischen Ganzen verlieren. Ihn hier in eine Parallele zu seinen Vorgängern zu setzen, wäre eine interessante Aufgabe, die wir in diesem kurzen Umfange nicht verfolgen können; daß z. B.

33) Johannes Brahms. 1 (05 Schumann ihn im Liede zum Vorbilde gedient hätte, widerlegen auch die späteren Lieder mit voller Entschiedenheit, wie ja auch ihre Naturen ganz verschieden waren. Das kann man bei Vergleichung der Art, wie beide die gleichen (z. B. Eichendorffs Mondnacht oder verwandte Texte behandeln, sofort sich klar machen; wiegt bei Schumann vielfach das poetisch-phantasievolle, das weich träumerische Element vor, so fällt bei Brahms die feste Zeichnung von Melodie und Form und das objektive, kräftig eindringende Erfassen des Empfindungsgehalts sofort als unterscheidend in die Augen. Einfluß auf Brahms' Melodik in seinen Liedern hat, außer dem Volksliede, nur etwa Franz Schubert geübt; im übrigen ist er ganz er selbst. Einzelne Lieder hier hervorzuheben, dürfte kaum erforderlich sein; persönliche Vorliebe würde dabei eine große Rolle spielen. Unter den volksmäßig gesetzten ist das „Vergebliche Ständchen“ (Op. 84, 4) besonders beliebt geworden; dem Rhythmus des hier behandelten niederrheinischen Volksliedes*) schließt er sich an, während die Melodie ihm gehört. Auch in dem Liede „da unten im Thale“ (Op. 97, 6) ist der Rhythmus dem schwäbischen Volksliede entnommen*), während die Melodie nur leise Anklänge zeigt. Andere Lieder dieser Gattung sind: Der Jäger (Op. 95, 1), das Mädchenlied (Op. 95, 6), „Dort in den Weiden“ (Op. 97,2), Maienkätzchen (von Liliencron, Op. 106, 2). Und von der anderen Gattung einzeln zu nennen: wo in aller Welt findet sich ein Lied wieder wie die „Feldeinsamkeit“ (von Allmers, Op. 86,2), in welcher die stille Ruhe und Ergebung des schönen Gedichts in ergreifendster Tongestaltung zum Ausdrucke kommt. Nicht minderen Reiz bietet das gleich folgende Nachtwandler, von Kalbeck), welches den dämmernden Zustand zwischen Schlafen und Wachen in ganz eigenartiger Weise seelisch vertieft. In der Sapphischen Ode (Op. 94, 2) bewundern wir die kunstvolle Behandlung des antiken Rhythmus und die reiche Harmonik, was uns für die theilweise Schwäche des Gedichts entschädigt; die Grundstimmung, nicht die Worte im einzelnen sind hier maßgebend. Eine herrliche Sammlung bietet Op. 105, aus welcher wir das warm empfundene, fein durchgeführte „Wie Melodien zieht es“ *) Man findet es in der Sammlung von Erk & Böhme, II. Nr. S14a. *) Erk & Böhme, II. Nr. 1053. Musikal. Vorträge. VI. Bd. 8 3 5

1 (06 Dr. Hermann Deiters. (34 (von Kl. Groth) und das tief ernste „Immer leiser wird mein Schlummer“ (von Lingg) hervorheben. Und wenn ihm in diesen letzten Jahren ernste, an die Vergänglichkeit mahnende Texte besonders zusagten (die Lieder Op. 95 sind alle von dieser Art), so kommt in Op. 106, 1 (Ständchen, von Kugler) auch der alte Humor wieder zur Erscheinung. Sehr liebt er das Wechsellied (s. Op. 84) und ist überhaupt Meister in Wiedergabe kontrastierender Stimmungen. In den beiden Gesängen Op. 41 hat er die Mittel durch Hinzufügung einer Bratsche erweitert; mit ihrem sanften, gedämpften Klange bestimmt sie den ganzen Charakter der Stimmung. Was in unruhigen Regungen die Seele bewegt, spricht sie in dem ersten Liede („Gestillte Sehnsucht“ von Rückert) in mannichfacher melodischer Bewegung aus, während die Singstimme in ruhiger Klarheit, auch einmal die Melodie der Bratsche aufnehmend, sich ergeht und eine still ergebene Rückerinnerung in ergreifend

schönen Weisen zum Ausdruck bringt. Im zweiten Liede („Geistliches Wiegenlied“ von Geibel) führt die Bratsche die Melodie eines alten geistlichen Liedes aus, mit der sich die sanft einwiegende Melodie der Stimme, in welcher auch trübe Erinnerungen anklingen, in überaus kunst- voller Weise verbindet. Und nun sein Schwanengesang, die vier ernsten Gesänge! Sie waren bereits mehrere Wochen vor Clara Schumann's Tode fertig*); aber der Gedanke nach seinem letzten Besuche, daß er sie nicht wiedersehen werde, lastete auf ihm, vielleicht auch schon das Gefühl eigener Hinfälligkeit; zu dieser Stimmung kam dann der Tod von Klinger's Vater als unmittelbare Veranlassung hinzu. Es liegen biblische Texte zu Grunde, drei aus dem alten, einer aus dem neuen Testament. So sind sie ernst durch die Texte, ernst durch die Veranlassung, und dieser Ernst prägt sich auch in den Motiven und der Ausführung aus, worin einfache Größe, unerbitt- liche Strenge, Abkehr von allen Zugeständnissen an momentanes Gefallen herrscht; und doch ist es ihm nnmöglich, da wo der ganze Gehalt der Worte sein Gemüth erfaßt, mit der Wärme modernen Tonkolorits" zurückzuhalten. Man denke an den schönen Dur-Einsatz in dem dritten Gesange („O Tod, wie wohl thust du dem Dürftigen“) *) Nicht dieser war also die Veranlassung, wie der Verfasser in dem Vor- worte zu der Bonner Erinnerungsfeier vom Mai 1897 angenommen hatte.

35 Johannes Brahms. 107 oder an den ganzen vierten Gesang. Wer nach einem an Schaffens- freude reichen Künstlerleben noch solche Weisen findet, wer mit so ergreifendem Ernte die Grenzen alles Irdischen künstlerisch auszu- sprechen versteht, von dem dürfen wir wohl sagen, daß er die ihm vorgezeichnete Bahn menschlich und künstlerisch wohl vollendet hat. Diesen Kompositionen müssen die in 7 Heften 1894 heraus- gegebenen „Deutschen Volkslieder“ angeschlossen werden. Die Liebe zum Volksliede hat ihn während eines ganzen Lebens be- gleitet; von früh an hat er Volksmelodien verwendet, variiert, auch selbständig herausgegeben; wir erinnern an die Volkskinder- lieder, an die vierstimmigen Volkslieder. Als Quelle dienten ihm vorhandene Sammlungen (Zuccalmaglio u. a.); Melodien und Texte fand er also gegeben, hat aber die ersteren, die ja nach den Gegenden, woher sie stammen, Varianten zeigen, rhythmisch und gesanglich fest gestaltet, ohne ihnen die ursprüngliche Frische zu nehmen. Sein Hauptamtheil an der Arbeit aber besteht in den Be- gleitungen und den Vor- und Zwischenspielen des Klaviers, welche mit ungemeiner Kunst und Zartheit gesetzt sind, und, wiewohl die Harmonien, kleine Imitationen und sonstige technische Feinheiten überall den Meister verrathen, doch immer der Melodie sich anpaffen und dieselbe heben wollen und nie sich selbst hervordrängen und jene verdecken. Manche der Melodien hat er auch schon früher ver- wendet, manche der Texte in früheren Werken neu und selbständig komponiert. So findet sich Nr. 6 (Da unten im Thale) mit neuer, dem Rhythmus angepaßter Melodie in den Liedern Op. 97, 6; Nr. 14 (Maria ging aus wandern) mit anderer Melodie in den Marienliedern; Nr. 31 wieder in Op. 97,4; Nr. 35 in den Liedern Op. 14, 1, rhythmisch verschieden; Nr. 36 (Der bucklichte Fiedler) zu selbständiger Bearbeitung in den vierstimmigen Liedern Op. 93; Nr. 38 (Des Abends) in den Liedern Op. 14, 6; Nr. 40 (Ich weiß mir 'n Maidlein) in den Duetten Op. 66; Nr. 42 (In stiller Nacht mit derselben Melodie in den vierstimmigen Volksliedern (II, 1); und rührend ist, wie er in Nr. 49 (Verstohlen geht der Mond auf mit demselben Liede, dessen Melodie er schon in der ersten Sonate (Op. 1)“ gebracht hatte, die Sammlung schließt. Die tiefe Verwandt- schaft eines Empfindens mit dem echt Volksthümlichen erklärt die besondere Liebe, mit welcher er dieses Werk ausarbeitete. „Es ist wohl das erste Mal,“ schrieb er dem Verfasser dieser Zeilen am 84

108 Dr. Hermann Deiters. (36 29. Juni 1894 aus Ischl, „daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe!“ Der Bearbeitungen von Werken anderer und der Betheiligung an größeren Unternehmungen wurde schon in unserem früheren Aufsatze (S. 372) gedacht. Die damals begonnenen „Studien für Pianoforte“ hat er noch weiterhin durch Bearbeitung Bach'scher Werke, darunter der bekannten Chaconne für die linke Hand, er- weitert. In der Gesamtausgabe von Schumann's Werken be- sorgte er den Supplementband (Serie XIV), in welchem er die erstere Bearbeitung des Andante mit Variationen für zwei Klaviere (Op. 46), mehrere Lieder, einige weitere Variationen zu den sym- phonischen Etüden Op. 13, die beiden schon früher von ihm ver- öffentlichten Stücke Scherzo und Presto, und das allerletzte Thema,

welches er später selbst variierte (Op. 23) zusammenfaßte. Man erkennt in dieser Arbeit und dem Vorworte zu demselben die warme Pietät für den edlen, früh vollendeten Meister. Vielfach ist seiner Zeit erzählt worden, daß Brahms eine Oper schreibe oder zu schreiben beabsichtige; selbst den Text wollte man kennen. Seine Freunde in Wien haben davon nie etwas gewußt; aber eine mitunter gefallenen scherzhaft ablehnenden Äußerungen können, wie man ihn einmal kannte, als unbedingter Gegenbeweis nicht gelten. Daß er zeitweise dem Gedanken nicht ganz fern gewesen sei, auch dieses Gebiet zu betreten, wird man jetzt den interessanten und schönen Mittheilungen seines Freundes Widmann entnehmen*), ebenso aber auch, daß nichts daraus wurde. Er hat keine Oper geschrieben; es ist daher ganz müßig zu fragen, weshalb es unterblieben ist. Er stand auf dem von ihm beherrschten Gebiete so fest, war so befriedigt in der Pflege der von ihm mit Meisterschaft angebauten Gattungen, daß er kein dringendes Bedürfnis fühlte, neue Bahnen zu versuchen. Bei Betrachtung der Werke aus Brahms' späteren Jahren sind uns wiederholt zwei Wahrnehmungen begegnet. Erstens überwiegt in ihnen die ernste, trübe Stimmung, besonders in der Wahl seiner Texte; ein Zeichen, wie der Gedanke an die Vergänglichkeit irdischer Freuden auch sein Schaffen beherrschte. Und damit hängt zweitens die zusehends geringer werdende Zahl seiner Schöpfungen zusammen, *) Deutsche Rundschau 1897 98 Nr. 2, S. 137 ffg.

37 Johannes Brahms. 109 wofür wir schon oben einige Gründe anführten, und wofür scherzende Worte, die er mitunter Fragenden zur Antwort gab, doch nicht die volle Erklärung geben. Ob ihm vielleicht schon früher, wie es allen offenbar wurde, der Gedanke kam, daß Kraft und Gesundheit abnehme, wird kaum sicher zu ermitteln sein. Brahms war immer ein Mann von robustem Körperbau und eiserner Gesundheit gewesen; wer den kräftigen Mann mit dem Heldenkopfe sah, muß ihm ein langes Leben voraussagen. Gegen Ende seines letzten Aufenthalts in Ischl im Sommer 1896, von wo er noch unter schwierigen Umständen die Reise zu der Begräbnisfeier von Clara Schumann gemacht hatte, traten die ersten Spuren angegriffener Gesundheit hervor; eine gelbe Gesichtsfarbe fiel einen Freunden auf. Ärztliche Untersuchung stellte eine Leberentartung fest, und es wurde ihm im September eine Kur in Karlsbad verordnet. Anscheinend beruhigt kehrte er zurück; aber das war nur von kurzer Dauer, die Krankheit nahm ihren Verlauf und verschlimmerte sich, die Abmagerung und die veränderte Gesichtsfarbe erregte ernste Besorgnisse. Er arbeitete nun nichts mehr, wenn er auch seine Betheiligung am musikalischen und geselligen Leben nicht ganz aufgab. Anfang Januar 1897 hörte er noch ein G-dur-Quintett von Joachim und seinen Genossen; am 7. März besuchte er zum letzten Male ein Konzert, in welchem seine E-moll-Symphonie großen Beifallssturm hervorrief; am 13. März wohnte er im Theater der Operette seines Freundes Joh. Strauß: „die Göttin der Vernunft“ zum Theile bei, und war noch am 24. März bei Freunden zu Tisch. Gleich darauf legte er sich nieder, um nicht mehr aufzustehen; seine Kräfte waren verzehrt. Unter treuer Pflege seiner Hauswirthin Frau Truxa verbrachte er die letzten Tage, meist bei vollem Bewußtsein, doch in zunehmender Schwäche; am 3. April verschied er. Überall, nicht nur in Wien, sondern in ganz Deutschland würdigte man die Schwere des Verlustes, von allen Seiten strömten die Beweise der Theilnahme. Der Magistrat bewilligte ihm ein Ehrengrab auf dem Centralfriedhof; hier, unmittelbar bei den Gräbern Beethovens und Schuberts, wurde er am 6. April unter größter Betheiligung einheimischer und auswärtiger Verehrer beigesetzt; der Prediger Zimmermann und sein Kunstgenosse Richard von Perger widmeten ihm ergreifende Abschiedsworte. Sein Gedächtnis wurde bald an verschiedenen Orten durch Aufführung einer

11(!) Dr. Hermann Deiters. (38 Werke gefeiert; das Kammermusikfest in Bonn im Mai 1897 war vorzugsweise ihm gewidmet*). Daß Brahms in bequemen äußeren Verhältnissen lebte und der Ertrag einer Arbeiten ihn sorgenlos gestellt hatte, ist bekannt. Da ihm nähere Blutsverwandte nicht geblieben sind, ist die Frage seines Nachlasses noch nicht entschieden. Was über einen musikalischen Nachlaß bekannt geworden, ist früher mitgetheilt; Entwürfe und unvollendete Arbeiten, wenn solche vorhanden waren, scheint er vernichtet zu haben. Über Brahms Gejammtbedeutung uns auszusprechen, haben wir in unserem früheren Auffatze kurz versucht; seine Gesamtstellung in der Kunstgeschichte zu erörtern, scheint uns verfrüht, und von

Vergleichungen mit anderen Meistern sehen wir hier ab. Daß er ein selbständiges Glied in der Reihe unserer großen Tonmeister bildet, wird gegenwärtig nicht mehr bezweifelt; daß seine Werke und seine künstlerischen Bestrebungen fortwirken werden, ist sicher zu erwarten. Auf die Mitstrebenden in seiner Kunst war auch bei seinen Lebzeiten ein Einfluß stark bemerkbar. Die Klarheit, mit welcher er die Gesetze seiner Kunst und die Ausdrucksfähigkeit ihrer Mittel erkannte, die selbständige reich quellende Erfindung, die souveräne Sicherheit, mit welcher er diese Mittel beherrschte, die tiefe Kenntnis alles dessen, was vor ihm gewesen, die unbeugsame Selbstkritik, welcher er seine eigenen Erzeugnisse unterwarf und so gestaltete, daß sie den Gesetzen der Wahrheit, der Schönheit, des Ebenmaßes entsprachen, alle diese Eigenschaften müssen den Nachfolgenden ein wirksames Vorbild bleiben; und sollte wieder ein ihm ebenbürtiger, schöpferischer Genius erstehen, er wird an Brahms und seinen Bestrebungen nicht vorübergehen können. Aber nicht nur das Kunstschaffen der Nachfolgenden erfährt seine fördernde Einwirkung; auch die empfangende Hörerwelt wird, nachdem das Verständnis eines Wollens und Vollbringens allgemeiner geworden ist, seinen befreienden Einfluß erfahren und zu höherer Stufe des Kunstverständnisses emporgehoben werden. Seine Werke gewähren nicht nur die Anschauung genialen Erfindens und *) Unter den vielen Nachrufen, die ihm gewidmet wurden, glauben wir die Worte der Erinnerung von Fr. Wüllner, am 2. Mai 1897 zu Brahms Gedächtnis gesprochen, wegen ihrer Wärme und ihrer treffenden Beurtheilung hervorheben zu müssen.

39] Johannes Brahms. 1 11 überragenden Könnens, sondern eröffnen durch die bewußte Ausgestaltung des künstlerischen Gedankens zugleich den Einblick in die Individualität des Künstlers. Wir haben es mehrfach hervorgehoben, daß wir in den Werken nicht nur den großen Meister erkennen, sondern auch mit dem edlen Menschen fühlen. Die lautere Wahrhaftigkeit, die hochherzige Gesinnung, der tiefe, nicht selten trübe Ernst der Lebensauffassung; daneben dann die Wärme des Mitempfindens mit der umgebenden Welt, mit den Menschen, die ihm lieb sind, die Freude und der Humor, der ihm in solchen Fällen zu Gebote stand, alles das kommt auch in seinen Tongebilden zum Ausdruck, und es ist in der That ein Erzeugnis rechten Kunstverständnisses, im Kunstwerke die Person des Künstlers suchen zu können, wie wir es bei Mozart, Beethoven, Schumann längst gewohnt sind. Das müßte eigentlich bei der Musik noch näher liegen, wie bei anderen Künsten, da ihr Material feiner, durchsichtiger, unmittlbarer ist; nirgends so wie bei ihr fließen Darstellungsmittel und Darstellungsobjekt in gleichem Grade zusammen, und wer nicht selbst kräftig und wahr empfindet, wird sich vergebens bemühen, durch die Mittel der Kunst, die nichts sein will als Ausdruck der Empfindung, das Gemüth anderer zu ergreifen. Brahms ist es nach unserer Überzeugung gelungen, nicht allein ästhetisch zu befriedigen und Bewunderung zu erregen, sondern auch menschlich sich zu offenbaren und verwandte Empfindungen zu erzeugen; in diesem Sinne glauben wir hoffen zu können, daß er nicht nur für seine Kunstgenossen, sondern für alle, welche für Aufnahme des Schönen und Wahren empfänglich sind, wirksam fortleben werde, ja um noch mehr zu sagen, daß seine Einwirkung nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische sein werde. Mehr sagen wir jetzt nicht; wir wollten uns hier nur klar machen, was Brahms uns gewesen ist, was wir an ihm verloren haben und was nicht verloren werden kann. Wer auf ein Leben und Schaffen wie er zurückblickt, in rastloser Arbeit, in eigener Befriedigung, im Vollgenusse der Anerkennung, und dann nach vollbrachtem Tagewerk ohne Schmerz scheidet, dem darf man, wie einer seiner Freunde schrieb *), wohl glücklich nennen. Daß auch das Schöne sterben müsse, daß aber ein Klagelied im Munde der Ge*) Heuberger in seinem schönen Nachrufe im Wiener Tagblatt.

112 Dr. Hermann Deiters. Johannes Brahms. (40 liebten zu sein herrlich sei, hat er uns in ergreifenden Tönen zum Bewußtsein gebracht. Klagen müssen auch wir, aber wir werden uns darauf nicht beschränken; wir blicken nicht nur auf das was wir gehabt haben, sondern auf das was wir haben und was nicht sterben wird. Wo in aller Kunst die wirklich schöpferisch begabten, die ernst und wahrhaft strebenden und vollendenden, kurz die echten Meister genannt werden, da werden wir Johannes Brahms stets unter den ersten nennen und preisen. Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.