

*Neue Freie Presse.* Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.  
Nr. 4998. Wien, Sonntag, den 28. Juli 1878.

Eduard Hanslick, *Musikalische Briefe aus Paris. V. (Die Rousseau-Feier. — J. J. Rousseau als Musiker.)* Paris, 23. Juli.

## **1 Musikalische Briefe aus Paris. V.**

Ed. H. „Ist den Franzosen denn aller historische Sinn abhanden gekommen?“ Dieser Klageruf, den mir meine jüngsten Betrachtungen über das „musikalische“ Weltausstellungsjahr erpreßten, hat eine merkwürdige Bestätigung erfahren. Durch das Rousseau-Jubiläum nämlich, das Paris am vorigen Sonntag festlich beging. Man feierte Jean Jacques Rousseau mit Reden, Gesängen und Banketten; man feierte ihn als Dichter, als Philosophen, als Social- Politiker — aber man dachte nicht daran, Rousseau's berühmtes Singspiel „Le devin du village“, einst ein Lieblingsstück der Franzosen, aufzuführen. Die Opéra Comique, dazu vor Allem berufen und verpflichtet, feierte den Vorabend des Rousseau-Jubiläums mit einer neuen komischen Oper „Pépita“, deren Werth und Erfolg von französischen Kritikern als „sehr schwach“ bezeichnet worden. Das bedeutet auf Deutsch ungefähr: grenzenlos elend. Das dritte subventionirte Operntheater — denn von dem ersten, der Großen Oper, spricht man nicht — das Théâtre Lyrique, dessen ehemaliger Ruhm gerade in der Pflege des Alten bestand, gab zur Rousseau-Feier eine neue komische Oper: „Le capri“, deren Composition man gleichfalls mit taine Fracasse „bien faible“ bezeichnen kann. Mit sehr wenig Mühe und ohne alle Kosten hätten diese Bühnen Rousseau's „Dorf“ aufführen können, dessen ganze Besetzung aus Wahrsager drei Personen besteht — dennoch scheute Paris diese kleine Anstrengung, seinen großen Rousseau als Musiker zu feiern. Nicht einmal der Opéra Comique oder des Théâtre Lyrique hätte es dazu bedurft, jedes der kleineren Operetten-Theater, welche hier Offenbach, Lecocq und Johann Strauß aufführen, ist musikalisch hinreichend ausgerüstet zur Wiedergabe des Rous'schen Singspiels. Ich weiß wol, daß vor fünfzig Jahren eindamit vorgenommener Wiederbelebungs-Versuch vom Publicum verspottet wurde und eine alte Perrücke als stumme Kritik auf die Bühne flog. Aber bei der spätern Aufführung dieses Singspieles im Vaudeville, 1864, flog nichts auf die Bühne, und heute, beim Rousseau-Jubiläum, wäre wahrscheinlich ein Lorbeerkranz dahin geflogen. Die Musik wird freilich nicht jünger mit den Jahren, aber die Zuschauer werden doch gescheiter, sollte man glauben. Ein Repertoirestück kann dieser „Dorfwahrsager“ nimmermehr werden, aber als Gelegenheitspiel für eine nationale Rousseau-Feier wäre er unvergleichlich, ja unentbehrlich gewesen. Wenn wir in Deutschland ein Singspiel besäßen, gedichtet und componirt von Schiller, Goethe oder Lessing, jede deutsche Bühne hätte es bei solchem Anlasse gegeben. Rousseau's „Dorfwahrsager“ ist aber

durch aus nicht, wie vielleicht Mancher argwöhnt, eine bloß historische Curiosität, die erst von Gelehrten ins Leben eingeführt werden mußte, er war im Gegentheil ein eminent populärer Erfolg und hat den französischen Componisten jener Zeit fruchtbare Anregung gegeben.

Rousseau ist zuerst als Musiker öffentlich aufgetreten. Kaum noch Jüngling, gab er in Begleitung seines Musiklehrers ein Concert in Lausanne, worin er schon eigene Compositionen spielte. Als er, zwanzig Jahre alt, nach Frankreich ging, dachte er sich dort als Muster dauernden Unterhalt zu verschaffen. Er schrieb zwei kleine Opern, deren erste: „Les muses galantes“, eine frostige Allegorie, wenig Erfolg hatte. Desto größeren Beifall errang die zweite: „Le devin“, welche zuerst du village 1752 bei Hof in Fontainebleau gegeben wurde, hierauf in der Académie royale de musique in Paris. Die Handlung dieser kleinen Idylle ist die einfachste von der Welt. Das Bauernmädchen Colette will an ihrem Geliebten Colin zunehmende Gleichgiltigkeit bemerken. In ihrer Besorgniß wendet sie sich heimlich an den alten Wahrsager ihres Dorfes, der ihr den Rath gibt, sich gegen Colin gleichfalls kühl und gleichgiltig zu stellen. Das Mittel wirkt, und nun kommt die Reihe, besorgt zu sein, an Colin. Er befragt gleichfalls den Dorfwahrsager, der nun Beide glücklich einigt und von Beiden, das Geldeinstreien Naturcht. Rousseau hat zu diesem selbstverfaßten an spruchslosen Libretto eine gleich anspruchslose Musik geschrieben. Ein großer Harmoniker war er nicht, seine Begleitung beschränkt sich auf die einfachsten Accorde, die gleichmäßig, schrittweise mit der Melodie gehen. Nach der gestochenen Original-Partitur (die sich auch auf der Wiener Hofbibliothek vorfindet) besteht das Accompagnement fast nur aus dem Streichquartett: bei manchen Stellen gehen die Oboen (ohne daß ihnen eine eigene Linie spendirt wird) unisono mit den Violinen oder die Fagotte mit den Bässen; auch die Violoncelle haben keine eigene Linie, sie verdoppeln lediglich den Contrabaß. Auf dieser sehr primitiven Technik ruhte aber bei Rousseau ein nicht gewöhnliches melodiöses Talent. Aus musterhaft declamirter Rede wuchsen ihm, wie auf schlankem Stengel, zierliche Melodienblüthen empor, bescheiden wie die ersten Frühlingsblümchen, aber lieblich in ihrer Einfachheit. In der Klage der verlassenen Colette gewinnt Rousseau's Melodie einen rührenden Zug; diese erste Nummer des Singspiels („J'ai perdu mon serviteur, j'ai perdu tout mon bonheur“) gewann in Paris bald eine unerhörte Popularität; vom König bis herab zum Gärtner jungen trällerte Alles diese Melodie. Natürlich findet sich hier noch kein größeres Ensemble oder Finale; die Stelle des letzteren vertritt, wie in allen älteren Singspielen Frankreichs und Deutschlands, die Rundstrophe; jede der drei Hauptpersonen singt ein Couplet, nach welchem Alle in den Refrain einfallen: „C'est un enfant, c'est un enfant!“ (L'amour nämlich.) Als Anhängsel zu dem „Intermède“, wie Rousseau nach Vorgang der italienischen Intermezzi sein Singspiel nennt, folgt eine Pantomime. Musikalisch erregt uns heute das Ganze nur ein schwaches Interesse; allein es haftet auch nichts irgendwie Abstoßendes daran; wir athmen durchweg die reine Luft des Wahren und Einfach-Natürlichen. Es läßt sich vollkommen begreifen, daß diese kleine Dorfoper bei gutem Spiel und ausdrucksvollem Vortrage vor 125 Jahren einen großen, populären Erfolg feierte, ähnlich wie etwas später in Deutschland die einfachen Singspiele des alten Adam, der ein weit gründlicherer Musiker als Rousseau, dafür aber von französischen Vorbildern bereits geleitet war. Wie die Hiller'schen Singspiele in Deutschland ein willkommener Gegensatz, ein frisches Labsal waren gegen die steifen italienischen Hofopern mit ihren mythologischen Sujets und barocken Castratenschnörkeln, so der „Dorfwahrsager“ von Rousseau nach den akademisch frostigen, mit Ballet- und Decorationsprunk überladenen „Tragédies lyriques“ von Lully, Campra und Rameau. Die unvergängliche historische Bedeutung des als Composition vergänglichsten „Devin du village“ liegt in seiner bewußten Tendenz gegen den französischen und für den italienischen Opernstyl. Unter dem Eindruck von reizendem Intermezzo Pergolese's „La serva padrona“ war Rousseau's Singspiel entstanden; ei-

ne epochemachende Proclamation zu Gunsten der italienischen Musik und ihrer einfachen melodiosen Schönheit. Was Rousseau damit praktisch als Componist gethan, führte er bekanntlich als musikalischer Kritiker und Theoretiker mit rücksichtsloser Kühnheit aus. Freilich mit sehr verschiedenem Erfolg. Das hübsche Singspiel hießen die Franzosen laut willkommen, aber den berühmten „Brief über die französische“, in welchem Musik Rousseau den Franzosen rundweg die Befähigung zur Oper und ihrer Sprache jede musikalische Eigenschaft abspricht, diesen Brief konnten sie ihm nie verzeihen. Ein Sturm der Entrüstung begann gegen ihn loszu brechen, in Journal-Artikeln, Pasquillen, Caricaturen und Drohbriefen. Rousseau glaubte sogar sein Leben bedroht und floh nach Genf.

Als musikalischer Schriftsteller ist Rousseau eine zeit lang sehr überschätzt worden, jetzt scheint man in Frankreich fast ins Extrem zu fallen und einer Wirksamkeit, die das ganze Leben dieses bedeutenden Mannes so energisch durch zog, gar zu wenig Bedeutung beizumessen. Der Componist des „Devin du village“ besaß musikalisches Talent und musikalische Kenntnisse, wenn auch beides von etwas oberflächlicher Natur. Eine lebhaft empfindung für das Schöne in der Musik war ihm angeboren, und wo er richtig fühlte, da gewannen seine Ideen sofort die glänzendste Beredsamkeit. Es finden sich in seinen Schriften zahlreiche Gedanken über Musik, die ebenso wahr als bestechend und originell sind. Allein man muß Rousseau als musikalischen Philosophen nicht zu pedantisch, fast möchte ich sagen, nicht zu ernsthaft nehmen. Insbesondere verträgt er keine Prüfung auf seine Consequenz. Je nachdem gerade sein Urtheil auf einen neuen Eindruck besonders lebhaft reagiert, entscheidet er bald so, bald anders und vergißt mitunter, daß er an andern Orte vielleicht das Gegentheil gesagt. Kein zweiter musikalischer Schriftsteller hat sich wol so oft widersprochen, wie Rousseau. In seiner ersten Periode huldigte er der Musik Rameau's; in der zweiten ließ er nur die Italiener gelten und geißelte Rameau; in der dritten endlich stellte er zuhächst *Gluck* und widerrief ausdrücklich oder verschleierte die einschneidendsten Aussprüche aus seinen zwei früheren Phasen. In seinem „Essay über den Ursprung der Sprachen“ sagt er zum Beispiel: „Ce n'est pas tant l'oreille, qui porte plaisir au coeur, que le coeur, qui le porte à l'oreille.“ Diese Behauptung hatte er offenbar vergessen, als er in seinem „Dic“ den richtigeren Satz niederschrieb: *tionnaire de musique* „La musique ne saurait aller au coeur que par le charme de l'oreille.“

origineller, aber meisterloser, schweifender *Rousseau's* Geist gefiel sich in den stärksten Uebertreibungen, welche oft genug einen Kern von Wahrheit bis zur Unkenntlichkeit über decken. Er erinnert mich da oft unwillkürlich an Jean Paul und an Victor Hugo. In der heillosen Kunst, das Kind mit dem Bade zu verschütten, war er großartig. Wie er in seiner Dijoner Preisschrift den Satz verfocht, daß die Künste und Wissenschaften nur moralisches Verderben in die Welt gebracht haben, wie er in seinem „Emil“ jeder Erziehung den reinen Naturzustand vorzieht, so geht er auch als Musiker in seiner Opposition gegen den Mißbrauch der Harmonie so weit, die Harmonie überhaupt für das Verderben der Musik zu erklären und sie als Todfeindin der Melodie zu verfolgen. Alle contrapunktischen Combinationen, die Fugen insbesondere, sind ihm nichts als „schwierige Albernheiten (*sottises difficiles*), die dem Ohre wehthun und welche die Vernunft nicht rechtfertigen kann, Ueberreste der Barbarei und des verdorbenen Geschmacks, die wie die Portale unserer gothischen Kirchen nur noch zur Schande ihrer geduldgigen Verfertiger aufbewahrt zu werden verdienen“.

Rousseau hat, wie gesagt, seine musikalischen Ueberzeugungen wiederholt gewechselt und für jede dieser neueren Religionen gleich mit dem Eifer eines begeisterten Convertiten losgeschlagen. Seine hitzige Sprache verräth dann, daß er nicht bloß gegen diesen und jenen mächtigen Gegner, sondern zugleich gegen sich selbst kämpfte. In einer geistreich und fachkundig geschriebenen Abhandlung: „La musi-

que et les“, hat Herr Adolphe philosophes du 18 siècle *Jullien* die zahlreichen Widersprüche, in welche Rousseau sich verwickelte, beleuchtet. Wir dürfen Jullien's scharfe Kritik als vollkommen berechtigt anerkennen und dennoch zwei unvergängliche Verdienste Rousseau's hervorheben: seine muthige Parteinahme zuerst für die italienische Musik, dann für Gluck. Es waren zwei Hauptschlachten, die er der guten Sache ge wann und die, von den Franzosen anfangs schmerzlich empfunden, doch der Entwicklung ihrer Musik zugute kamen. Gegen über der nationalen Eitelkeit, mit der die Franzosen damals ihre Musik für die vollkommenste hielten, gehörte ein un gemeiner Muth dazu, ihnen die Unnatur und Armseligkeit ihres Opernwesens vorzuhalten und die schöne Klarheit itaer Melodik als Muster entgegenzustellen. Von seinen lienisch Uebertreibungen hier wie überall abgesehen, hatte Rousseau damit das Richtige getroffen. Der Glanz seiner Beweisfüh rung wie die Autorität seines Namens haben, obendrein unterstützt von dem Erfolg seines „*Devin du village*“, ohne Zweifel den Componisten, *Philidor* und *Monsigny* den Weg geebnet, auf dem sie, durch Inoculation *Grétry* italienischer Melodik auf den französischen Musikstamm, die eigentliche Opéra comique schufen. Dieser italienische Einfluß hat sich bis auf Boieldieu und Auber herab gedeihlich erwiesen für die französische Musik, welche dadurch mehr sinn liche Frische und plastische Formschönheit erhielt. Ob der neu deutsche Einfluß, der gegenwärtig an dessen Stelle getreten, die französische Musik ebenso glücklich befruchten werde, scheint mir sehr zweifelhaft.

Die zweite rühmliche That des Musik-Kritikers Rousseau war dessen Parteinahme für den in Paris so heftig bestrittenen. Sie ist ihm, dem enthusiastischen Anhänger *Gluck* italienischer Musik, als arge Inconsequenz vielfach verübelt worden. An sich liegt aber kein Widerspruch darin, das Schöne ebenso sehr in Gluck als in *Pergolese* zu bewundern. Kein echter Musiker wird den Einen geringschätzen, bloß weil er den Andern liebt, und nicht Consequenz, sondern klägliche Einseitigkeit nennen wir's, wenn heutzutage manche Verehrer „*Fidelio's*“ und der „*Euryanthe*“ es für unschicklich halten, den „*Liebestrank*“ oder „*Fra Diavolo*“ zu loben. Der Vorwurf der Inconsequenz trifft somit nur die crassen Uebertreibungen und die falschen Theorien, mit welchen Rousseau sein Lob der italienischen Musik verbrämte. In seinem leicht auflodernden Enthusiasmus hatte er eben *nur* die Vorzüge der Italiener gesehen, und durch's Vergrößerungsglas ge sehen; ganz ebenso an der französischen Musik die Fehler. Werke überzeugten ihn nun, daß auch eine im *Gluck's* fransen Sinne gedachte Oper mit Balleten, Maschinerien zösisch und Dämonen (Rousseau's leidenschaftlichster Haß) ein echtes Kunstwerk sein und die französische Sprache von Meisterhand auch musikalisch gehandhabt werden könne. *Pergolese* und — wol sind sie grundverschieden; aber gegen *Gluck* den französischen Opernstyl zu Rousseau's Zeit waren Beide, Jeder von ihnen in seiner Weise, ein un endlich Besseres, und darum durfte Rousseau Beide mit bestem Gewissen feiern. Indem er Gluck's Größe ehrlich bekannte, ging er doch, selbst Gluck zuliebe, nicht ab von seiner frühern Ueberzeugung, daß in der Oper die Musik das Wichtigste sei, und nicht das Wort. „Es ist ein schönes und großes Problem,“ sagt er bei diesem Anlaß, „zu bestimmen, bis zu welchem Punkt man die Musik könne sprechen lassen und die Sprache singen. Von einer guten Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der drama tischen Musik ab. Der bloße Instinct hat hierin die Italiener in der Praxis so gut als nur möglich geleitet; und die gro ßen Fehler ihrer Opern kommen nicht her von einem schlechten musikalischen Princip, sondern von der schlechten Anwen dung eines guten.“ Daß Rousseau gleichwol Gluck mit schwächerem Enthusiasmus preist, als vordem die Italiener, fast mehr mit dem Kopf als mit dem Herzen, braucht nicht geleugnet zu werden. Rousseau stand, als er den berühmten Brief über Gluck's „*Alceste*“ schrieb, in vorgerückten Jahren, die frühere Exaltation hatte einem ruhigeren, versöhnlichen Denken, ja einer resignirten Stimmung Platz gemacht. Gluck kam erst 1774 nach Frankreich, und Rousseau trachtete dessen inständigem Verlangen nach einer Kritik

mit Hinweis auf seine „seit mehreren Jahren äußerst geschwächten Geistes kräfte“ auszuweichen. Er gesteht auch, daß es für ihn eine große Mühe sei, „eine so überladene und verwickelte Partitur wie *Alceste*“ zu lesen. Es haben somit ohne Zweifel auch persönliche Motive, wie so oft bei Rousseau, schließlich mitgewirkt zu Gunsten Gluck's. Lobenswerthe Motive, wie wir glauben, nämlich persönliche Freundschaft und Dankbarkeit. Gluck war es (wie wir aus Bachaumont's Memoiren erfahren), der Rousseau mit den Directoren der Pariser Oper ausgesöhnt und diesen all ihr Unrecht gegen den großen Mann vorgehalten hatte. Wechselnd und unberechenbar, wie jede Regung bei Rousseau, hat leider auch seine Freundschaft für Gluck keine Dauer; er sperrt eines Morgens dem bewunderten Freunde, den er Tags zuvor mit offenen Armen empfangen, ohne allen Grund die Thür vor der Nase zu. Gleichviel, Rousseau's beherzte, nicht ohne schwere Selbstverleugnung vollzogene Parteinahme für Gluck bleibt eine rühmliche That und sein Brief über die „*Alceste*“ ein dauerndes Denkmal seiner glänzenden musik-kritischen Begebung.

Es hat mich so sehr verdrossen, bei der Nationalfeier am 14. Juli den Musiker Rousseau vergessen und sein berühmtes Singspiel ignorirt zu sehen, daß ich wenig Lust verspürte, die officielle Festlichkeit am Château d'eau mitzu machen. Hingegen vergönnte ich mir eine stille Privatandacht nach meinem Sinn und fuhr hinaus nach Mont, dem Lieblingsaufenthalt Morency Jean Jacques'. Hier fand ich, von alten, breitästigen Kastanien beschattet, die „Eremitage“, ein verlassenes einstöckiges Haus, mit halbzerbrochenengrünen Jalousien und tiefen Rissen in der Mauer. Fenster und Thüren dicht verschlossen, auf der ausgetretenen steinernen Schwelle dichtes Gras. Dieses stille Haus, ein echter Poetenwinkel, ist mir noch um eines andern Mannes willen theuer: es war der letzte Wohnsitz des Componisten, der hier *Grétry* 1813 in hohem Alter starb. In ihrem gegenwärtigen Verfall hat die Eremitage, dieses Stück Waldeinsamkeit in der nächsten Nähe von Paris, etwas unbeschreiblich Trauliches und Rührendes. Es verwunderte und freute mich zugleich, daß man das Häuschen nicht modisch renovirt und etwa zu hohem Preis einem reclamekundigen Restaurant überlassen hat. Aber *erhalten* sollte es bleiben für alle Zeit, zur Erinnerung an zwei seltene Menschen, die zwar beide außerhalb Frankreichs geboren, doch zeitlebens zum Ruhme Frankreichs gearbeitet haben. Nach Paris zurück gekehrt, wurde mir noch am selben Abend die Freude, Rousseau von einer neuen Seite kennen zu lernen. Freund, dessen Haus man nie verläßt, ohne Schönes *Szarvady* und Interessantes gehört oder gesehen zu haben, zeigte seinen Gästen ein von Rousseau's Hand geschriebenes Notenheft. Irgend ein altmodisches Stück von einem verschollenen Componisten, aber geädelt durch das: „Copié par J. J. Rous“ auf dem Titelblatt. Einzig dürfte dies Beispiel sein, daß irgend eine Composition Interesse und hohen Werth erhält durch den Namen des Abschreibers. War es eine Sonderlingslaune von Rousseau, seinen Lebensunterhalt durch Notenschreiben zu verdienen, so muß man wenigstens gestehen: er hat ihn redlich verdient. Nie sah ich eine schönere Notenschrift. Die Köpfchen so rund und schwarz, so stattlich aufrecht auf zierlichem Stengel und in stets gleichem Abstand — eine wahre Augenweide! Eine mechanische Arbeit, aber man sieht ihr an, daß sie mit Liebe gemacht wurde. Wer so copirt, der muß gern copirt haben. Merkwürdiger Weise liegt in diesen Zügen nichts, was das hastige, ungleiche Temperament Rousseau's verrathen würde. Es ist, als ob Alles, was in dem widerspruchsvollen Charakter des Mannes an Schönheitssinn, Anmuth und Seelenfrieden verstreut und versteckt lag, sich in dieser reizenden Notenschrift gesammelt hätte.