

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 25 (1922-1923)

Artikel: Festspielmusik 1923
Autor: Jelmoli, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750022>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Im allgemeinen aber wird diese Konzentration der musikalischen Kräfte unter eine energische Autorität dem künstlerischen Nachwuchs und der örtlichen Musikpflege nur zum Vorteil gereichen, um so mehr, als wir von der Gewohnheit nimmer lassen werden, die oberste Regie nur erprobten Musikern anzuvertrauen. Zeigen sich unsere Konservatoriumsdirektoren einmütig bestrebt, der heranreifenden Jugend eine gedeihliche, zeitgemäße Bildung zu ermöglichen, so gebührt in dieser Hinsicht ein spezielles Verdienst dem unermüdlichen Befürworter der rhythmisch-gymnastischen Erziehungsmethode, Jaques-Dalcroze, der seit der Aufgabe seiner Hellerauer Pläne die Tätigkeit nach Genf zurückverlegt hat und dessen gleichmäßig auf körperliche wie auf geistige Zucht bedachte Pädagogik auch in der deutschen Schweiz je länger desto mehr Verständnis findet.

Dass der fortschrittliche Unternehmungsgeist, wie er sich in unsern Bildungsanstalten äußert, sich später erfolgreich auch in die Praxis umsetzt, davon zeugen die trefflichen organisatorischen Fähigkeiten unserer Chor- und Orchesterführer, zeugen namentlich die vorbildlichen Zürcher und Basler Monumentalkonzerte. Sofern unser Volk gewillt ist, die ihm von der Natur in reichem Maße verliehenen musikalischen Kräfte zusammenzufassen, wird es die Schweiz, ungeachtet der kulturellen Verschiedenheit in ihrem Innern, dereinst auch auf einen Punkt bringen, wo von einer schweizerischen Musik im eigentlichen Sinne die Rede sein kann.

ZÜRICH

FRITZ GYSI



FESTSPIELMUSIK 1923

GUSTAVE DORET — JAQUES-DALCROZE — HERMANN SUTER

Zwischen der symphonischen Literatur für den Konzertsaal und der musikdramatischen Produktion für die Opernbühne nimmt die Festspielmusik eine scharf umrissene Sonderstellung ein. Dies Genre mit der wegwerfenden Bezeichnung „Gelegenheitsmusik“ abzutun, geht heute nicht mehr an, wo es sich bereits eine Tradition und einen Stil geschaffen hat. Selbstverständlich fallen jene kompulatorischen Werke, die in potpourri-

artiger Form alle möglichen Elemente zusammenklauben, um endlich unter dem Bengalfeuer der Landeshymne billige Lorbeeren zu ernten, nicht unter die Bezeichnung Festspiel im künstlerischen Sinn. Es genügt, einige Namen zu nennen, um das reiche Besitztum aufzuzeigen, das in unsern Festspielmusiken beschlossen liegt: Hans Huber, Carl Munzinger, Otto Barblan, Gustave Doret, Emile Jaques-Dalcroze, Joseph Lauber. Dass der Stoff auch über unsere Geschichte hinausgreifen kann, zeigt uns Honeggers Musik zum *Roi David* von René Morax. Nicht unumgänglich notwendig ist der szenische Rahmen, denn ein Werk wie die *Kantate* Friedrich Hegars zur Einweihung der Zürcher Universität (Dichtung von Adolf Frey) wird ohne weiteres als Festspielmusik gelten dürfen. Es bleibt bemerkenswert, dass die Festspielmusiken im *œuvre* der vorgenannten Komponisten keineswegs die minder wertvollen darstellen, sondern meist das stärkste und bleibendste Abbild ihrer künstlerischen Persönlichkeit bilden. Das mag bei einem Genre, das so weit von der „Art pour l'art“-Schöpfung steht, zunächst überraschen. Aber man vergesse nicht, wie sehr der Komponist bei solchen Werken ins Bewusstsein seiner Zeitgenossen tritt und welch starken Strom der Empfindung die von ihm intuitiv erahnte und erfüllte Bereitschaft der Hörer in ihm zu entfesseln vermag. Endlich ist es stets die Signatur echter Meisterschaft gewesen, den Weg der Einfachheit wiederzufinden, ohne der Trivialität zu verfallen. So bedeutet die Aufgabe, eine Festspielmusik zu schreiben, für den Komponisten eine Probe auf Wesenhaftes und Charakteristisches. Und da diese Selbstbesinnung weit mehr als alle Zitate aus der Volksmusik dem Werk eine nationale Note verleiht, so finden wir in der Festspielmusik beste schweizerische Kunst.

* *

Die künstlerische Verbindung von René Morax und Gustave Doret hat noch immer einen guten Klang ergeben. In der Musik zu dem Drama des waadtländischen Freiheitshelden Davel¹⁾ galt es für den Komponisten, Mystisches und Hero-

¹⁾ *Davel*, Drame de René Morax, Musique de Gustave Doret, partition chant et piano. 61 pages. Foetisch S. A., Lausanne.

isches auf eine gemeinsame Formel zu bringen. Ein steil aufragendes Motiv in charakteristischem Rhythmus und durch leere Quarten und Quinten archaisch gefärbt, durchzieht die Partitur und lässt sich unschwer als *la vocation de Davel* deuten. Dem heroischen Komplex gehören noch der lastende Trauermarsch mit seinem sehr schön deklamierten Triosatz, der fanfarendurchzitterte Marsch der Davelschen Regimenter und die in glänzender Zusammenfassung der Themen erstrahlende Apotheose an. Für die bunte Realistik der Winzerchöre brauchte der Meister der *Fête des vigneron*s nur im eigenen Weinberg einzukehren. Wie frisch und ursprünglich mutet da gleich das Liedchen *Il était une fille* im gemischten Chorsatz an, wobei die Zäsur vor dem Refrain durch eine geistreiche Steigerung der Bewegung vermieden wird. Dem zweistimmigen Frauenchor ist das Gegenstück *Mon père m'a envoyée* anvertraut, dessen tanzartigen Refrain die Männerstimmen ergänzen. Lustig und derb klingt die *Chanson de Moïse* im unbegleiteten, bewusst holprigen Männersatz. Als eine wahre Perle an Schönheit der lyrischen Erfindung und Zartheit der harmonischen Untermalung müssen wir die vom einstimmigen Frauenchor gesungene *Pastorale d'automne (les troupeaux sont aux champs)* hervorheben. Genrehafte Züge weist das zierliche, leicht humoristische Menuett bei der Bankettszene, friedvolle Stimmung der Mitternachtsruf des Wächters auf. Was aber die Partitur des Davel weit über die farbige Illustration einer Historie erhebt, ja dem Werk recht eigentlich den Charakter eines Mysteriums verleiht, das sind die fast durchweg a cappella und vorwiegend homophon behandelten Chöre einer idealen Gemeinde, die in reflektierender Art an den Wendepunkten der Handlung einsetzen. Es sind ihrer vier: der *siebenzehnte Psalm* nach Worten von Clément Marot (zuerst choraliter a cappella, dann zu dem Unisono des Chores durch Figurationen in Orchester bereichert, endlich beide Klangelemente in voller harmonischer Majestät); der in der herben Wirkung des Unisonobeginns und in der motettenartig zu unerhörter Schlagkraft gesteigerter Wendung *cet homme est fou* überaus eindrucksvolle Chor *le Maître avait la plus belle des vignes*; der von glühender Glaubenszuversicht durchströmte Gesang im Gefängnisbild *seul parmi ceux qui*

furent mes amis; endlich das in überirdischem Glanze leuchtende Bekenntnis bei der Todesstunde in Vidy *ô jour le plus beau de ma vie*. Innerlichkeit der Empfindung, Reinheit des Satzes, Ausdrucksfülle der Deklamation: zusammen ergeben sie jene Restlosigkeit, der wir freudig Liebe und Bewunderung zollen.

* * *

Vom stillen Théâtre du Jorat in Mézières ist der Weg nach Genf nicht gar weit.

Als „eine Folge von Liedern und Chansons, von Pantomimen und Tänzen“ bezeichnet Emile Jaques-Dalcroze seine *Fête de la Jeunesse et de la Joie*,¹⁾ deren Dichtung er in Gemeinschaft mit Jacques Chenevière und Pierre Girard selbst verfasst hat. Bescheiden genug klingt dies zur Charakterisierung eines ausgedehnten dreiteiligen Werkes, das zu seiner über drei Stunden beanspruchenden Aufführung einen ungeheuren Apparat erfordert: außer dem Orchester Chöre jeglicher Gattung (im Orchester, auf der Szene, hinter der Szene), wobei den Kinderchören eine besonders wichtige Rolle zufällt, einen ganzen Stab reichbeschäftigter Solisten, darunter einen Sprecher, endlich Tänzer und Tänzerinnen, sowie zahlreiche Statisterie. In dieser Partitur spricht sich ein starker Wille zum Gesamtkunstwerk aus. Die Musik ist nur *ein* schmückendes Element unter den andern gleichberechtigten: dem Wort, der Bewegung, dem Licht, der Farbe. Der Gliederung des Werkes lässt sich eigenartige Feinheit nachrühmen. Nach dem grau in grau gemalten Prolog des unsichtbaren Chores (*la vie est grise*) tritt die Aufhellung der instrumentalen Palette in den hübschen Wechselszenen der *garçons forts* und der *filles fleuries*, in der Erstürmung des Liebes Schlosses durch die Knaben bis zu dem wuchtigen Finale *Fête d'été, fête de joie* wirksam ein. Der mittlere Teil beginnt charakteristisch mit der großen Des-dur-Hymne *à la jeunesse*, um daran ein naives Panorama nationaler Fröhlichkeit anzuschließen. Über die charakteristisch gefärbte Wirtshausszene, an der mit zarten Farben und eigenartiger Flimmerwirkung gespiegelten Darstellung des Sees vorbei, geht es zur Schilderung der Ge-

¹⁾ *La Fête de la Jeunesse et de la Joie*. Musique de E. Jaques-Dalcroze, partition piano et chant. 269 pages. Foetisch S. A., Lausanne.

birgswelt, zur Erntefeier und zu der in angenehmer Schlichtheit deklamierten *Hymne au pays*. Im letzten Teil nimmt die orgiastisch geschilderte Feier des ersten August mit Glockenchören und Tänzen den breitesten Raum ein. Plastischer Darstellung in der von Jaques gepflegten Vollendung dienen die nicht ohne Gewalttätigkeit, aber als Kontrast unerlässlich eingefügten Bilder *les angoisses* und *les remords*, bis die *Stimmen der Heimat* das Bild wieder freundlich aufhellen und mit dem Gelöbnis an das Vaterland und dem schönen Fis-dur-Bekenntnis *nous jurons d'aimer le pays* der patriotische Schlussstein errichtet wird.

Während die Tänze durch ihr eigenwillig rhythmisches Schema häufig befremden (der Tanz der Knaben und Mädchen zeigt beispielsweise die Formel: $\frac{5}{4} | \frac{4}{4} | \frac{5}{4} | \frac{4}{4} | \frac{3}{4}$), finden wir unter den Liedern einige, in denen die gütige Heiterkeit des chansonnier romand erfrischend aufleuchtet. Ich denke da etwa an das treuherzige *Lied der Alten* mit seinem Refrain „ce n'est plus comme autrefois“, dann an die liebliche Kinderweise der *petits bourgeons de la forêt de Genève*, an die *marche des joyeux tambours*, an das Couplet der Handwerker. Da lebt jener Jaquessche Optimismus, dessen lächelndes Vertrauen uns immer wieder zuzurufen scheint: „tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes“.

Es konnte sich für Hermann Suter nicht darum handeln, den musikalischen Teil des *Riehener Festspiels*¹⁾ zu einer Haupt- und Staatsaktion aufzubauschen. Heroische Akzente wären bei diesem immerhin begrenzten Stoff fehl am Ort gewesen. So stimmte der Meister mit stilistischer Sicherheit und geistvollem Blick für das Wesentliche seine Partitur auf die Note froher Intimität und erreichte damit eine außerordentlich starke Wirkung. Gleich das Vorspiel stellt den glücklichsten Auftakt dar. *z'Basel an mim Rhy* erklingt in hellem G-dur und wird in der Folge in munterer Verkürzung anmutig fugiert. Da die Knabenstimmen das Lied im Schlusschor als kontrapunktierende Bereicherung erschallen lassen, umschließt das Lob des stolzen Stroms wie ein festes Band die Handlung. Als bedeutsamste Nummer des Werks erscheint der Wechselgesang der Nonnen

¹⁾ *Musik zum Riehener Festspiel 1923* von Hermann Suter, Dichtung von A. Oeri, Klavierauszug 31 Seiten. Kommissionsverlag Hug & Co., Basel.

und der Riehener Frauen. Er weitet sich in großangelegter Steigerung von der zagen h-moll-Klage der *elftausend Jungfrauen* über die warmherzige Replik der Riehener Frauen zu dem unbegleiteten As-dur-Choralsatz der Nonnen *Du Kirchlein ob dem Walde!*, um endlich in der Vereinigung der beiden Chöre unter Glockenklängen einen feierlich hymnischen Gipfel zu erklimmen. Markante Eindrücke vermitteln auch die beiden Orchestersätze: der in echter Holzschnittmanier erfasste wuchtige Aufzug der Basler Stadtreiterei und die genrehaft tänzelnde Erscheinung der Ratsdeputation, wobei die Melodie des *immer langsam voran* mit lustigem Spott hineinträufelt. Dem Männerchor wird im Gesang der markgräfischen Hexeneskorte die groteske, in jenem der bewaffneten Bauern die realistische Note zugewiesen, während der Frauenchor im ländlerartigen Hexenlied von höchst anmutig schalkhafter Wirkung ist. Der gemischte Chor endlich wird im *Winzerlied* vom bedächtigen Ernst des Unisonobeginns bis zu ausgelassener Lustigkeit gesteigert.

Hermann Suter hat mit dieser Musik, die durchweg bestes Niveau hält und nirgends Konzessionen macht, ein klassisches Beispiel schweizerischer Festspielkunst geschaffen, dessen Wirkung segensreich bleiben wird.

ZÜRICH

HANS JELMOLI



VOM SCHWEIZERISCHEN IN UNSERER MUSIK

In einem *Musik und Klima* betitelten Artikel im Aprilheft der Zeitschrift *Die Musik* untersucht Herbert Johannes Gigler in Berlin die Einwirkung der atmosphärischen Verhältnisse verschiedener Gegenden auf die musikalische Produktion. Er spricht darin auch von Richard Wagner, „der auf Klima so fein reagierte“, scheint dessen Aufsatz *Kunst und Klima* aber nicht mehr recht in Erinnerung behalten zu haben, sonst hätte sein Artikel eine andere Wendung genommen. Wagner räumt zwar ein, dass die Extreme des Klimas — der Sonnenbrand der Sahara und die Eiseskälte des hohen Norden — die Entfaltung künstlerischer Tätigkeit nicht zulassen, ist aber davon überzeugt, dass, abgesehen von diesen Extremen, jedes Land die Entwicklung der Kunst gestatte, und zwar in umso