Vom Arbeitsfeld der Schweizerischen Musik

Autor(en): **Gysi, Fritz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **25 (1922-1923)**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-750021

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

sucht, schafft Großes. Unvergängliches will aus unerfüllter Sehnsucht geboren sein. Das ist die Offenbarung Klosescher Musik.

BURGDORF LOUIS KELTERBORN

VOM ARBEITSFELD DER SCHWEIZERISCHEN MUSIK

«Mancherlei sind unsres Volkes Gaben;
Denn auch mancherlei hat es zu tun,
Und bei hartem Ringen, wie zum Ruhn
Muss es einen guten Spielmann haben,
Der, wenn Sichel, Schwert und Hammer klingt,
Stets dazu die rechte Weise singt.»

Gottfried Keller

Wenn es beim heutigen Stande der bildenden Kunst in der Schweiz schwerhält, bestimmte Gruppen abzugrenzen oder aus der verwirrenden Fülle der Stile und Richtungen gar dasjenige auszuscheiden, was man als national ansprechen könnte, so dürfte eine ähnliche Sichtung und Sonderung, eine nach prägnanten Gesetzen einer bodenständigen Kunst ausschauende Geschichtsschreibung auch im Bereiche der Musik kaum leichter ausfallen. Inwiefern es überhaupt angeht, unsere auf allen geistigen Gebieten so rege Produktion auf nationale Werte zurückzuführen, das zu entscheiden ist gegenwärtig, im Vorbereitungsstadium einer sozialen und wirtschaftlichen Neuordnung, schwerer als je. Nur soviel lässt sich vorläufig sagen und durch historische Zeugnisse belegen: die künstlerische Entwicklung in der Schweiz hat mit der politischen nur selten Schritt gehalten. Erblickte die Staatsraison in einem immer engeren Zusammenschluss der völkischen Sonderheiten ihre vornehmste Aufgabe, so blieben dagegen die künstlerischen Bestrebungen, auch da, wo sie jeweilen in einer wegweisenden Persönlichkeit gipfelten, den Kulturgesetzen der einzelnen Landesgegenden unterworfen und wurden infolgedessen meist nur von einem Teil des schweizerischen Volkes gewürdigt und verstanden. Erst die allerletzte Zeit zeigt Ansätze zu einer Kunst, die gewissermaßen dazu berufen ist, Ausgleiche zu schaffen und die aus verschiedenen Kulturkreisen stammenden Tonbegriffe und -Empfindungen einander nahe zu bringen.

Es ist eine natürliche Folge unserer staatlichen Zusammensetzung, dass die Schweiz dem Einfluss der drei höchstentwickelten europäischen Kulturen ständig ausgesetzt bleibt, dass somit auch die Voraussetzungen gegeben sind zu einer aus Stilkreuzung gewonnenen, wenngleich vielfach mit autochthonen Motiven untermischten Kunst. Im besondern kommt dazu noch — und das gilt namentlich für die Zeit unmittelbar vor und die Jahre seit dem Weltkriege — der Zustrom neuerungslustiger Elemente aus fast allen zivilisierten Ländern, der bereits in dem Maße angeschwollen ist, dass die kleine Schweiz heute als eine der betriebsamsten Auswechslungsstätten künstlerischer Ideen gilt. Diese Umstände müssen naturgemäß die eigene Schaffenslust, das heimische Gestaltungsvermögen reizen und zur Mitarbeit am internationalen Wettbewerb ermuntern. Indessen ist die Schweiz als musikalisches Land durchaus nicht auf eine bloß rezeptive Rolle angewiesen, sondern hat zu allen Zeiten durch selbständige Regungen die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Der Nachweis ist leicht zu erbringen, dass sich Angehörige des eidgenössischen Staatenbundes in der Musikpflege oftmals mit leitenden Gedanken hervorgetan haben, und wenn in den letzten Jahren unsere heimische Tonkunst aus dem alten Vorstellungskreise herausdrängt und eine Erweiterung der Ausdrucksformen anstrebt, so entspricht das jedenfalls der Absicht, sich auch durch produktive und erfinderische Tätigkeit neben den übrigen Staaten Geltung zu verschaffen.

Wollte man den Anteil der Schweiz an der musikalischen Entwicklung Europas mit historischer Treue verfolgen, so müsste man zeitlich in respektable Ferne zurückgreifen. Als erster fester Haltepunkt wäre das gregorianische Antiphonar von St. Gallen ins Auge zu fassen, und weiterhin der ausgezeichneten Tonschule des berühmten Klosters überhaupt zu gedenken, das durch Notker Balbulus die Sequenzen und durch Tutilo die Tropen in die Messe einführte und dessen autoritative Haltung in allen musikalischen Fragen noch im 18. Jahrhundert zu konstatieren ist. Ferner müssten die Verdienste der schweizerischen Mönche um die Entwicklung der Mensuralnotenschrift hervorgehoben werden, desgleichen unser Minnesang, für den man als typische Vertreter Bertold Steinmar

und Johannes Hadlaub anführen könnte, und nicht minder das von unseren kriegerischen Vorfahren so robust gepflegte historische Volkslied. Sodann haben sich bekanntlich die eidgenössischen Orte auch in der Epoche der Passions- und mystischen Volksschauspiele mit großem Aufwand und prunkvollen Mitteln ins Zeug gelegt, und der musikalische Eifer war bei derartigen Anlässen kaum geringer als in den befreundeten deutschen Nachbarstädten. Dem aus dem Glarnerland gebürtigen, philosophisch geschulten Musikgelehrten Nericus Loritus (bekannter unter dem Zunamen Glarean) verdanken wir eine umfassende Sammlung zeitgenössischer Kompositionen mit biographischen Notizen und der praktisch erläuterten Lehre von den zwölf Tonarten, das sogenannte Dodekachordon (gedruckt 1547 in Basel). In dem um dieselbe Zeit und jahrelang als bayrischer Hofkapellmeister in München wirkenden Ludwig Senfl erkennen wir den ersten, wirklich schöpferischen Geist unter den schweizerischen Tonsetzern. Ein begeisterter Anhänger der von Luther ins Werk gesetzten Erneuerung des Kirchengesanges, erfreute er allgemein und seinen Freund, den Reformator, im besondern durch seine motettenartigen Choralsätze, die von eigentümlich herbem, aber stark persönlichem Klangsinn zeugen. Senfl gehört in seiner Heimat zu den Meistern, deren volle Würdigung und Popularisierung leider noch auf sich warten lässt. Gleichzeitig sorgte auch die calvinistische Propaganda in Genf für die Umwertung des liturgischen Gesanges. Sie erhielt ihre bestimmte Ausprägung in der von Clément Marot und Théodore Beza übersetzten Psalmenausgabe, die mit vierstimmigen Tonsätzen von Claude Goudimel 1565 im Druck herauskam. Mit dem 17. Jahrhundert beginnt in der Schweiz die Herrschaft der *Collegia musica*, den eigentlichen Hütern der Instrumental- und Gesangskunst. Sie übten bereits eine ähnliche Funktion aus wie im 19. Jahrhundert die Musikgesellschaften, deren Hauptzweck in der Ermöglichung öffentlicher Konzerte bestand und auf deren Institutionen ja noch heute ein wesentlicher Teil der städtischen Musikpflege beruht.

Um die Zeit, da die Wiener Klassiker, mit Beethoven an der Spitze, ihre Führerrolle übernahmen, sieht man in der Schweiz eine Bewegung einsetzen, die mit allem Nachdruck den er-

zieherischen Wert der Musik verkündet und demnach bestimmend in die nationale Volksbildung eingreift. Pestalozzis Anregungen folgend, nimmt der Sängervater Hans Georg Nägeli die Organisation des Gesangsunterrichtes an den Schulen energisch in die Hand, das Volkslied ersteht zu neuer Blüte und findet selbst bei italienischen Opernkomponisten sein Absatzgebiet (Rossinis *Tell*), und — für die fernere Entwicklung sehr bedeutsam — ebenfalls unter Nägelis Initiative leben jetzt allerorten die Männergesangvereine auf, die auf Jahrzehnte hinaus die musikalische Diktatur an sich reißen und das schweizerische Gesangswesen zu einem nicht zu unterschätzenden politischen Faktor machen.

Hier nun hätte — so paradox das heute erscheinen mag — die Betrachtung der *modernen* schweizerischen Musik logischerweise ihren Ausgangspunkt zu nehmen. Denn der Männergesang erstmals, wenigstens in größerem Umfange, spornte die heimischen Tonkünstler zu eigener Produktion an. Das Selbstschöpferische hatte sich vordem bei unsren Musiktalenten nur zaghaft hervorgewagt, und der landläufige Gesichtskreis war ein sehr enger. Den Weg vom Patriotischen zum allgemein Künstlerischen hat zuerst Friedrich Hegar eingeschlagen. Der für die Chorballade prädestinierte, jetzt hochbetagte Zürcher Meister ist, nachdem seine ersten epochemachenden Chöre erschienen, so allgemein und neidlos zum Vorbild erkoren worden, daß sich auf seine Muse nicht bloß die Führung des schweizerischen, sondern des deutschsprachlichen Männergesangs überhaupt übertrug. Auf Hegars Kunst darf man das Wort „bodenständig" ohne Bedenken anwenden. Dank ihrer weitverbreiteten Popularität haben seine Männerchöre das leider wenig mehr aufgeführte Oratorium *Manasse* weit überholt. Der nächste, der Hegar auf dem angedeuteten Wege folgte, ist Hans Huber, der lange Jahre das Basler Musikleben überwachte. Freilich mit dem Unterschied, daß sich dieses vielseitige und äußerst produktive Talent gleich auf sämtliche Kompositionsgattungen warf und sozusagen keine Form unversucht ließ. Huber bringt uns vor allem auf das Gebiet der Instrumentalmusik, die für die Schweiz ebenfalls erst erobert werden musste, waren doch vordem nur bescheidene Anfänge

da und unsere Konzertinstitute in dieser Hinsicht ganz aufs Ausland angewiesen. Hans Huber, dessen Hinschied am Weihnachtstage 1921 als patriotischer Verlust empfunden wurde, steht auf der Scheide von alt und neu. Die Wurzeln seiner Kunst haften noch in jenem romantischen Leipziger Kreise, dem einst Mendelssohn und sein Stab vorstanden. Schumann und Brahms sind ihre Leitsterne, und gewiss ist Huber diesen beiden Naturen nicht bloß in der Formbildung, sondern auch innerlich nahe verwandt. Das offenbart sich am sinnfälligsten in seiner Kammermusik, die sich aller Vorzüge einer natürlichen Schreibweise rühmen darf und im Zeichen einer nie erschlaffenden Klangfreude steht. Eine herzerfrischende Melodik ist ihr eigen, die sich von akademischem Zwang wie von billiger Unterhaltungsmusik in gleicher Entfernung hält. Weiter ausgreifend zeigt sich Huber in seinen symphonischen Schöpfungen. Acht Symphonien hat er uns geschenkt, und gerade ihnen liegt vielfach ein bewusst schweizerisches Empfinden zugrunde. In der Regel ging der Komponist vom Programm aus. Jedoch über die phantasievollen, wenngleich zuweilen etwas äußerlichen musikalischen Umdichtungen, über die rein programmatischen Tendenzen der Tell-, Böcklin- und der heroischen Symphonie wussten sich die andern auch zu absolut künstlerischem Werte zu erheben. Und unter diesen zählt zu den bedeutendsten die siebente, die der Autor selber als die „schweizerische" benannte. Mit gutem Recht, denn ihr musikalischer Bilderreichtum führt uns in die Alpenwelt, und bis herunter zum wörtlichen Zitat des Volksliedes gibt sich des Meisters Temperament in spezifisch schweizerischem Sinne zu erkennen. Wenngleich Hubers Musik so beschaffen ist, dass sie, durch keine geographischen Grenzen gehemmt, von jedermann kommentarlos genossen werden kann, so darf man gerade in ihr die Ansätze zu einer bewusst nationalen Ausdrucksweise nicht übersehen.

Hubers Symphonik hat Schule gemacht. Zwar nicht in unmittelbarem Anschluss an ihre Methodik, sondern mehr auf dem Umweg über das verfängliche Strauß-Orchester ist ihm eine Gruppe von Musikern aus der jüngern Generation gefolgt, unter denen wir einigen der markantesten Talente begegnen.

Da ist vor allem Hermann Suter, der Basler Kapellmeister, dem seit Jahren die musikalische Leitung der Rheinstadt anvertraut ist. Auch er hat eine *schweizerische Symphonie* geschrieben, die zwar nicht im Reichtum des Kolorites, wohl aber im Festhalten und Verarbeiten der Grundidee über die Hubersche noch hinausreicht. Dadurch, dass der Komponist hier auch einen zopfigen Humor eindringlich zur Sprache kommen lässt, erweitert er die Möglichkeiten psychologischer Darstellung nach einer ganz bestimmten Richtung, die zu den durch das Hochgebirge angeregten erhabenen Stimmungen einen lebhaften Kontrast schafft. Dabei vergisst Suter, der erfahrene Kontrapunktiker, nicht, zu zeigen, welch eine Fülle thematischen Materials aus dem schweizerischen Volkslied herauszuholen ist, ohne dass man in einseitiger Beharrlichkeit von ihm abhängig zu sein braucht. Schwerblütigkeit ist das Signum von Fritz Bruns Symphonien, die sich in Gehalt und Aufbau an Brahms orientieren und einen über dem Durchschnitt stehenden Grad der Empfindung verraten. Auf weniger strengen Gesetzen beruhen die zum Teil in nervöser Hast geschriebenen Symphonien des Deutsch-Welschen Joseph Lauber, dem es entschieden nicht an Begabung, wohl aber an der nötigen Sammlung fehlt. Rasch wechselnde Impressionen verdrängen bei ihm den konzentrierten Willen zum Gestalten. Aber ein koboldischer Humor waltet oft in seinem Orchester. Nennen wir noch Volkmar Andreaes von einem robusten Tonmechanismus getragene *C-Dur-Symphonie* tragischer Färbung und desselben Autors geistvolle, romanisch lautere und rhythmisch beschwingte Orchestersuite, so haben wir den Darstellungsbereich ungefähr angedeutet, innerhalb dessen sich das Schaffen unsrer hauptsächlichsten Symphoniker bewegt. Auffallend wenig Ehrgeiz in symphonischen Dingen bekunden unsere welschen Landesgenossen. Ihr anders geartetes Naturell, ihre von den unsrigen zum Teil abweichenden kulturellen Anschauungen führen auch die Begabteren unter ihnen mehr zum Intimen und Genremäßigen. Wo dennoch die monumentale Form versucht wird, da bleibt man in möglichst engem Kontakt mit Paris. So z. B. Alexandre Denéréaz, der sich zur Sensibilität der neufranzösischen Impressionisten

bekennt und in seiner symphonischen Suite *Autour du monde* eine frappante Kunst musikalischer Landschaftsschilderung an den Tag legt.

Wenn irgendwo sich gewisse Anzeichen bemerkbar machen, dass der Gegensatz zwischen Deutsch und Welsch auch in der Tonkunst nicht unüberbrückbar ist, so zeigt sich das in den Äußerungen unsrer Kammermusik. Nenne ich im folgenden einige Namen, so ist damit weder die Absicht verbunden, bestimmte Komplexe abzusondern, noch verschiedene Rangstufen aufzustellen. Es gehört zu den gewinnenden Eigenschaften unsrer jüngern Kammermusiker, dass sie der tendenziösen Gruppen- und Kastenbildung geflissentlich aus dem Wege gehen, dass jeder für sich allein, auf seine besondere Art, wenn auch hie und da ein bisschen selbstherrlich, musiziert. Wir meinen, mit dieser Taktik bringen sie es weiter, als wenn sie sich unter den bequemen, aber das Persönliche ertötenden Schutz einer Kunstclique stellen. Von Rechts wegen müsste auch in dieser Rubrik Hans Huber an erster Stelle genannt werden, dessen Sonaten, Trios, Quartette und Quintette nicht bloß der Zahl nach, sondern auch in bezug auf die Mannigfaltigkeit ihrer Ideen obenan stehen. Die Sonate im besondern, und zwar meist in ziemlich freier Form, wird bei uns seit Jahren allgemein gepflegt, während sich andere vorzugsweise dem Streichquartett zuwandten, welche Gattung ihrer stimmlichen Exponiertheit zufolge heute so gut wie ehedem als Prüfstein der wirklich kompositorischen Begabung gilt. Werner Wehrli, Walter Schulthess und Hans Lavater in der deutschen, Henri Gagnebin in der welschen Schweiz (um nur einige der jüngern Talente anzuführen), bürgen mit ihren Leistungen dafür, dass sich die heimische Quartettliteratur künftig in gesundem Sinne entwickeln wird. Auch Karl Heinrich David wäre in diesem Zusammenhang zu nennen. Den Vorkämpfer der schweizerischen Kammermusik freilich haben wir in Hermann Suter zu suchen. Mehr noch als seine drei Quartette hat sein Streichsextett zum Aufhorchen gemahnt. Neu schon in der Kombination der Instrumente, stellt dieses mit höchstem Kunstverstand gearbeitete Werk einen festen Typus dar, welchem vornehme Satzkunst und lautere Erfindung gleicher-

maßen das Gepräge geben und der auf eine zielbewusste Persönlichkeit schließen lässt.

Es würde den Rahmen dieser Skizze sprengen, wollten wir progressiv sämtliche Musikgattungen aufzählen, die sich seit dem Erwachen einer selbständigen künstlerischen Produktion bei uns eingebürgert haben. Die Zahl derer, die, sei es mit Liedern, sei es mit größern Chorwerken oder auch mit einem entlegeneren Spezialfach an die Öffentlichkeit gelangen, wächst nachgerade auch in unserem kleinen Lande ins Unabsehbare. Selbstverständlich floriert der Männergesang weiter. Wir hängen zu sehr am Vereinsleben, als dass diese volkstümliche Kunstübung so bald absterben könnte. Ihre Glanzzeit freilich liegt hinter uns. Der eigentümlichen Befähigung der Schweizer für die Männerchorkomposition haben schon Hegar und nach ihm Attenhofer und Angerer eine Grenze gesetzt. Nach ihnen begann die Deszendenz, und mit bloß materiellen Mitteln ist dem auf ein flacheres Niveau gesunkenen Männergesang nicht aufzuhelfen, denn auch er nährt sich in erster Linie von der künstlerischen Idee. Indessen leisten Namen wie Suter, Andreae und Brun Gewähr, dass auch da noch ein solides Können am Werke ist. Die Anregungen von seiten des Volksliedes erweisen sich auch hier stark genug, um den gänzlichen Verfall der guten Tradition aufzuhalten.

Noch in aufsteigender Entwicklung befindet sich bei uns das Klavierlied, das durch Othmar Schoeck, den naturhaften Melodiker, zu einem stolzen heimatlichen Besitz geworden und unsre vokale Lyrik auch nach außen hin konkurrenzfähig hält. Heimatberechtigung in engerem Sinne als die Schoeckschen haben sich Friedrich Nigglis Lieder erworben. Dadurch, dass Niggli dem in künstlerische Fassung gebrachten Dialektliede Eingang verschaffte, ist er instinktiv einem echt schweizerischen Bedürfnisse entgegengekommen und hat bereits eine eifrige Gefolgschaft nach sich gezogen, die sich in gewollten Gegensatz stellt zu jenen in der Unbekümmertheit eines internationalen Stiles schaffenden Liederproduzenten, die ihre Anregungen einerseits der Straußschen Musik, anderseits dem französischen Impressionismus verdanken. Eine liebevolle, fast familiäre Pflege erfährt das Lied an den Ufern des Leman,

wo sich die meisten Sangeskundigen um ihren rhythmisch-ethischen Erzieher Jaques-Dalcroze scharen.

Versuchen wir noch anzudeuten, inwiefern die Oper an der Entwicklung der schweizerischen Musik teil hat. Auch hier galt es Neuland zu entdecken. Die Schweiz konnte sich hier weniger als sonstwo auf Überlieferungen berufen, ganz abgesehen davon, dass die Theaterpflege bei uns auf eine erst kurze Vergangenheit zurückblickt. In den glücklichen Tagen, da ein Richard Wagner das Zürcher Stadttheater überwachte und sich dort Hans Bülow zum gelehrigen Schüler erzog, mochte zwar mancher genialische Funke auch auf unsere heimischen Musiker übergesprungen sein. Ein wirklicher Drang aber oder auch nur das Bedürfnis nach eigenem Schaffen oder gar nach einer nationalen Oper wollte sich trotzdem nicht einstellen. Und was wir Schweizer damals versäumten oder nicht vermochten, das sind wir unserem Lande, zum großen Teil wenigstens, heute noch schuldig. Die feste Absicht jedoch, auch die Oper in Gang zu bringen, kann heute nicht mehr geleugnet werden. Manch ein Bühnenwerk steht fertig auf dem Papier und harrt bloß der Aufführung. Doch halten wir uns auch hier an dasjenige, was zur öffentlichen Kenntnis gelangte.

Warum sich Hans Hubers Opern im Repertoire unsrer Bühnen nur vorübergehend zu behaupten vermochten und auch im Ausland fast keine Beachtung fanden, ist nicht ohne weiteres erklärbar, sind sie doch im allgemeinen von flotter Charakteristik und ihre Musik von natürlichen Impulsen eingegeben. Es scheint, dass dem sonst jede Gattung beherrschenden Künstler der Theaterinstinkt doch einigermaßen mangelte, sonst hätten es z. B. der kernhafte *Simplicius* oder die in südliche Märchenromantik getauchte *Schöne Bellinda* über bloße Achtungserfolge hinausgebracht. Unter den Jüngern ist vermutlich der Ehrgeiz, es motivisch mit einer nationalen Oper zu versuchen, nicht sonderlich stark. Das geht schon aus der Wahl der Stoffe hervor. Da ist z. B. Volkmar Andreae, der sich, gänzlich unpatriotisch, in Heines Gespensterwelt versenkt und, allen ältern, unglücklichen Versuchen zum Trotz, William Ratcliff, den schottischen Liebeshelden, aufs neue

ans Rampenlicht emporzieht. Die Urteile über Anlage und Wert dieses mit rascher Anempfindung an den dichterischen Vorwurf geschriebenen, im ganzen etwas aufgeregten Musikdramas gehen ziemlich auseinander. Bekundet Andreaes dramatische Tonsprache deutlich die Herkunft von der Straußschen Bühnenpraktik, so beschreitet dagegen Othmar Schoeck, dem sein erstes dramatisches Werk, Goethes Singspiel *Erwin und Elmire*, in allzu breite Lyrismen zerfloss, mit seinem *Don Ranudo* ganz andere Wege. Vergleicht man seine Instrumentierung mit der raffinierten Methodik der Straußianer, so erscheint sie beinahe primitiv, fast unbeholfen, aber nur zu ihrem eigenen Vorteil, denn das blühend melodische Leben, das Schoeck in seinem *Ranudo* entfaltet, und die prachtvolle Charakterisierung des verarmten Hidalgo wirken durch die besonnene Zurückhaltung im Ausgeben der orchestralen Mittel nur um so intensiver. Sodann darf man wohl behaupten, dass mit diesem Helden, dem tragikomischen Abkömmling des Don Quixote, eine vollständig neue, originale Opernfigur die Bühne betritt. Dem idealen Ziel der komischen Oper hat sich übrigens auch Werner Wehrli mit seinem holzschnittmäßigen Einakter *Das heiße Eisen* verheißungsvoll genähert. Mit klugem Besinnen knüpfte dieser Komponist wieder beim alten deutschen Fastnachtspiel an. Sind wir gegenwärtig von einer bewusst schweizerischen Opernkunst auch noch weit entfernt, so ist immerhin Aussicht vorhanden, dass uns die nächsten Jahre auch auf diesem Gebiet vermehrte Tätigkeit bringen werden. Vielleicht erwacht dann zu solcher Berufung allgemach auch die welsche Schweiz, die bisher, wenn wir von ihrer Festspielmusik absehen, im Tondrama noch sehr zurückblieb. Denn Versuche, wie Dorets *Armaillis* und *Der Zwerg vom Haslital*, sind doch allzusehr im Problematischen stecken geblieben.

Und der Tessin? Wie steht es denn in musikalischen Dingen um diesen südlichen Landesteil, unsern italienischen Schlupfwinkel? Die künstlerische Ausbeute, überraschenderweise, ist hier sehr gering. Dafür haben wir dem Ticino ein anderes Verdienst anzurechnen. Seiner temperamenthaften, auch in der Musik zur Mitteilung drängenden Volkspoesie ist es in erster Linie zu danken, dass das Volkslied romanischer Her-

kunft (und zwar sonderlich durch die Übermittlung unserer Grenzschutztruppen) im ganzen Schweizerlande zu neuer Würdigung gelangte. Hier, im Bewußtwerden und in der Verbreitung von lokal begrenztem Liedstoff, liegen entschieden auch fruchtbare Keime für die künftige Entfaltung der schweizerischen Kunstmusik. Man kann in dieser Hinsicht die inspiratorische Bedeutung des in allen Gauen neu aufblühenden Volksliedes nicht hoch genug einschätzen. Sie muss, sofern unsere jungen Künstler nicht einseitig den importierten ästhetischen Problemen nachhängen, eine gesunde Rückwirkung auf die musikalische Formenbildung und speziell auf die Prägung des Melodischen zeitigen.

Bei der Bewertung des aktuellen musikalischen Schaffens in der Schweiz dürfen zwei wichtige Faktoren nicht unberücksichtigt bleiben, die während und zum Teil noch nach dem Kriege auf unsere Musikpflege eingewirkt haben. Da ist zunächst eine ganze Reihe auswärtiger Künstler, Angehörige verschiedener Staaten, Selbstschaffende und Reproduzierende, welche die Schweiz als Asyl aufsuchten und sich zeitweilig oder ganz in unsern Musikzentren niedergelassen haben. Eine solche, man darf ruhig sagen, Masseneinwanderung konnte naturgemäß nicht ohne Einfluß bleiben. Ergeben sich doch gerade bei musikalischen Bekanntschaften künstlerische Berührungspunkte am allerschnellsten. Es erfüllt den Schweizer mit Genugtuung, dass diese Einwirkung in den meisten Fällen eine nutzbringende war. Ein Beispiel für viele möge genügen. Man wird es vielleicht erst später im vollen Umfang würdigen, was wir Ferruccio Busonis Zürcher Aufenthalt zu danken haben. Seine anregenden Klavierprogramme, die vielseitigen Dokumente seines eigenen Schaffens (wie so manches andere erschienen bekanntlich auch *Turandot* und *Arlecchino* erstmals in Zürich) und vor allem das durch keine amtlichen Verpflichtungen gehemmte, freie Walten seiner umfassenden Persönlichkeit haben sich für das Zürcher Musikleben außerordentlich segensreich erwiesen.

Nicht durchweg Günstiges dagegen lässt sich sagen von den zuerst von Deutschland her und dann aus allen Himmelsrichtungen auf uns einstürmenden Propaganda-Gastspielen in

Theater und Konzertsaal. Ihren wahren Zweck, nämlich die ungeniert reklamehafte Werbung für die „Kulturgröße" der betreffenden Mächte, trugen diese stolzen Unternehmungen oft nur allzudeutlich zur Schau, als dass sie beim neutralen Publikum nicht Verstimmung oder gar Unwillen erregt hätten. Hatte man doch bald herausgefunden, dass es den solennen Gästen oder richtiger den sie vorschiebenden Regierungen weniger auf ein Kunstgeschenk an die Schweiz als auf die ostentative Beschönigung ihrer Kriegspolitik und der unserem Lande auferlegten wirtschaftlichen Maßnahmen ankam. Die Folge davon war, dass auf dem Punkte, wo diese Gastspielmanie einen fast bedrohlichen Umfang annahm, nach der einen wie nach der andern Seite manches weitere Angebot höflich aber bestimmt abgelehnt wurde. Das Gute freilich hatten die meisten dieser Propaganda-Veranstaltungen, dass sie mit hervorragenden Kräften durchgeführt wurden. Und so werden wir denn, um nur an einige der wichtigsten Ereignisse zu erinnern, weder die Strauß-Gastspiele und die Stagioni an der Zürcher Oper, noch die in unsern Hauptstädten absolvierten Konzerte des Leipziger Gewandhauses und der Pariser Conservatoire-Musiker so bald vergessen. Vom künstlerischen Gegenrecht hat die Schweiz bisher aus naheliegenden Gründen keinen Gebrauch gemacht. Nicht aus eigener Initiative, sondern auf dem Berufungswege haben sich z. B. unsre trefflichen Dirigenten Volkmar Andreae und Hermann Suter zur Leitung außerordentlicher Konzerte an auswärtige Kapellmeisterpulte begeben. Übrigens sind auch unsere großen Chorvereine schon vor dem Kriege auf ausländische Gastreisen gegangen.

Abschließend noch ein Wort über das erzieherische Wirken unserer heimischen Tonkünstler. Es liegt für unsere musikalische Allgemeinbildung eine besondere Gunst darin, dass die anerkannten Praktiker in allen größeren Städten so viel Zeit und Muße übrig haben, um sich werktätig auch mit pädagogischen Fragen zu befassen. Auf diese Weise kann allerdings nicht vermieden werden, dass der lokale Musikeifer oft allzusehr unter *einen* persönlichen Willen gerät und seine künstlerischen Aufgaben einseitig nur aus dieser Hand empfängt.

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 kompilatorischen Werke, die in potpourri-