Zeit-Erfordernisse.

Von Ferdinand Kollmaneck.

Im Verlaufe der letztvergangenen Monate war ich bemüht, auf Dinge in unseren Fachzeitschriften hinzuweisen, welche geeignet und erforderlich sind, auf dem Gebiete des Zitherspieles endlich eine Plattform zu erreichen, die zur restlosen Anerkennung der Zither in der maßgebenden offiziellen Musikwelt führt.

Trotz großer Erfolge und Fortschritte in unserer Spielkunst und im Instrumentenbau haftet der einen wie dem andern der Dilettantismus an, ein Grundübel, welches uns die Tore der Konservatorien und Musikhochschulen verschlossen hält. Mit Recht. Aber nicht mehr für lange.

Meine Vorschläge und Hinweise zur Aufstellung einer Einheits-Besaitung und -Schreibweise haben den erwarteten Nährboden gefunden, deren Sabotage — wenn sie überhaupt noch versucht wird — auf totem Geleise endigen muß.

Daß fast a tempo der Ruf nach den Einheits-Instrumenten erfolgte, ist eine zwangsläufige Folgeerscheinung.

Wie es nun Aufgabe unserer Führer und Prominenten auf dem Gebiete der praktischen Musikpflege auf der Zither sein wird, eine entscheidende Stellung zu den Vorschlägen einzunehmen, so ist es auch Aufgabe der Spezialisten des Zitherbaues, im Einvernehmen mit ersteren sich auf Grundtypen zu einigen, diese festzulegen und nur mehr zu bauen.

Darauf haben alle bestehenden Fachverbände einzuwirken, ebenso soll ihr ganzer Einfluß dahin gehen, daß das gesamte Studienmaterial — Schulen und Etüden — einer von den Verbänden autorisierten Kommission erfahrener und prominenter Zitherfachmänner zur Sichtung, Prüfung und Klassifizierung, d. h. zur Einteilung nach progressiven Stufen und pädagogischen Belangen, vorgelegt wird. Dann haben wir allgemein anerkannte Lehrmittel.

Die weitere Folge ist die im Hinblick auf die zu erstrebende Bedeutung der Zithermusik nötig werdende Reform des bisher üblichen Zithersatzes, über welchen so manches noch zu sagen ist.

Fast gleichzeitig mit diesen Reformbestrebungen muß aber etwas geschehen, was die vornehmste Aufgabe der Zitherverbände sein wird, wollen sie auch weiterhin als Träger unserer Interessen betrachtet werden.

Es müssen, ehe wir im Konservatorium oder in der Musikhochschule landen, als Vorläufer Verbandsseminare geschaffen werden, welche über Vorschlag der Verbandsleitungen von den staatlichen oder städtischen Schulämtern oder vom zuständigen Provinzial-Schulkollegium anerkannt und zu öffentlichem Wirken autorisiert werden.

Auf Grund der dargelegten Vorbedingungen ist dies zu erreichen. Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Berlin wie der Verband der Zitherschul-Inhaber in Wien zeigen den Weg. Beide Seminare bestehen mit Erfolg schon einige Jahre. Ihre Hauptaufgabe ist es, einen gründlich ausgebildeten Nachwuchs von Lehrkräften zu schaffen. Wir haben eine ziemliche Anzahl von Zitherverbänden. Und in jeder größeren Stadt, wie Berlin, Hamburg, Köln, Frankfurt am Main, Frankfurt a. d. Oder, München, Nürnberg, Weimar, Jena, Leipzig, Dresden usw. finden sich öffentlich anerkannte Musikschulen, von welchen in den genannten Orten die geeignetste erwählt und zum behördlich autorisierten Verbandsseminar ernannt wird. Dort sind vom Verbande zu bestimmende Verbandslehrer einzustellen, welche in dieser Musikschule der Abteilung oder Klasse für Zitherspiel als Lehrkraft vorstehen und mit 50 Prozent des vereinbarten Unterrichtsgeldes honoriert werden, wie dies allgemein üblich ist.

In diesen Seminaren können von den Schülern die weiteren Fächer belegt werden, die zur gründlichen musikalischen Ausbildung unerläßlich sind, wie Theorie, Musikgeschichte, Ensemblespiel, Pädagogik, Probeunterrichten usw.

Die Inhaber von staatlichen oder städtischen Musikschulen werden sich auf Grund des hier entwickelten Programms gerne bereiterklären, Zitherverbandsseminare, welche den Verbänden keinerlei Geldopfer kosten, ihren Instituten anzugliedern.

Ueber die Einrichtung eines Verbandsseminars werde ich in der nächsten Nummer des Zentralblattes einige Richtlinien zur Veröffentlichung bringen, und ich bin überzeugt, daß sie allgemeines Interesse finden werden.

Hubert v. Herkomer's Zitherkompositionen.

Da der Zithermusikverlag Hentzschel, Dresden, das Verlagsrecht obiger Werke erworben und einen Teil davon in unserer Normalnotation neuerscheinen lassen will („Der Handwerksbursch" ist bereits erschienen), nehme ich Veranlassung, mein Verhältnis zu den Werken und dem Komponisten mit einem kurzen Artikel klar zu legen. Welche Gründe führten mich als prinzipientreues Verbandsmitglied dazu, diesen im Violinschlüssel herausgegebenen Werken mein besonderes Interesse zu widmen? Die Antwort darauf gab mir ein Herr ..... mit folgenden Worten: „Da hams scho a paar Tausender vom Herkomer kriagt!" Jawohl, in manchem Hirn ist kein Platz für den Glauben, daß man auch mit edleren Absichten für eine Sache eintreten kann, als nur des schnöden Geldgewinnes wegen. Der Wunsch einerseits, dem mir so sympathischen Herrn Haslwanter (Herausgeber der Werke), welcher schon damals vom Schicksal zum geschäftlichen Niedergang verurteilt war, in irgendeiner Weise nützen und dienen zu können sowie die Begeisterung für den damals mir als Person noch unbekannten, universellen Künstler waren die Gründe meines Abweichens vom Prinzip. Von Stück zu Stück drang ich in den Geist der Werke ein, errang damit sehr erfreuliche Erfolge, und längst war ein Teil der Werke Herkomers mein eigenes Seelengut, bevor letzterer überhaupt eine Ahnung von meiner Person und meinem Wirken hatte. Erst nach einigen Jahren wurde Herkomer auf mich aufmerksam und es reifte in ihm der Wunsch, ich möchte ihn mit Herrn Haslwanter zur Ferienzeit in Landsberg a. L. besuchen und ihm seine Werke vorspielen. Herkomer hatte sich um diese Zeit schon von der Zither und den Zitherspielern abgewandt, da er einerseits, wie ich aus seinen Worten entnehmen konnte, über das geringe Interesse der Zitherspieler etwas enttäuscht war, andererseits sein regsamer Geist sich längst anderen Passionen zugewendet hatte. Für mich waren die paar Stunden, welche ich mit dem großen Künstler und warmherzigen Menschen im Kreise seiner Familie verbringen durfte, ein Erlebnis.

Wie er dachte, wie er fühlte, so sprach sich der erst so wortkarge, als kühler Engländer scheinende Mann mir gegenüber aus und ich schied mit dem Bewußtsein, einen Freund gefunden zu haben. Leider währte dieses Glück nur ganz kurze Zeit, da sehr bald darauf der Meister nach einer überstandenen Operation starb, wodurch mein Besuch der erste und letzte blieb. Die dankbare Anerkennung, welche ich als „Kleiner" bei diesem „Großen" gefunden hatte, war mir ein Gewinn, den ich als Unverbesserlicher höher bewertete als ein paar Tausender.

Wie sind Herkomers Werke zu bewerten? Freiherr v. Reigersberg schrieb seinerzeit unter anderem: „Herkomer pflegte bei seinem Kunstschaffen Ruhepausen bei der Zither zu verträumen, und was ihm in solchen Momenten aus der Seele floß, ist in zwei prachtvollen Albums niedergelegt. Ein höchst eigenartiges, tief persönliches Kolorit und ein ganz merkwürdiger, zarter Hauch von Poesie liegt in diesen kleinen Tongemälden und Nippsachen." Mit diesem Urteil ist in treffendster und idealster Form der Standpunkt angedeutet, von welchem aus die Bewertung einzusetzen hat. Nicht das kontrapunktisch anspruchsvolle Ohr oder Auge, nicht den Anhänger für monumentalen Aufbau, nicht den Nurtechniker wird diese Art Musik befriedigen, sondern nur den Spieler, der durch Ton und Klang sich Bilder vor die Seele zaubern und diese wie ein Medium dem Hörer übermitteln kann. Für Wirtshaus und Bar ist diese Poesie in Tönen selbstverständlich nicht geschaffen. Es bleibt mir

eine innere Genugtuung, daß ich gerade vor musikalischen Kreisen mit diesen Werken besondere Erfolge erzielte. Die Erwähnung dieser Erfolge wollen die lieben Leser nicht als billiges Selbstlob, sondern als Beweis auffassen, welche Wirkungen mit diesen äußerlich so harmlosen Tonstückchen zu erzielen sind, wenn man den Weg zum inneren Wert gefunden hat.

Da auch der Komponist meine Eigenmächtigkeit bei der Behandlung der Freisaiten gelten ließ, so darf es dem neuen Verleger wohl erlaubt sein, einige Stücke in der von mir modifizierten Art erscheinen zu lassen. Es wurden keine fundamentalen Aenderungen gemacht, sondern nur der zum trivialen Spiel verleitende Dreiklang stellenweise zerlegt, damit nicht mancher schon beim ersten Takt die Nase hochzieht. Der Wert, welcher in der künstlerischen Gesamtausgabe lag, ist natürlich für die Neuausgabe verloren. Wer im Besitze der ersteren ist, möge sie als Rarität bewahren in dem Bewußtsein, daß daraus das Herz eines großen Künstlers und eines fühlenden Menschen spricht.

München, August 1930. Lorenz Obermaier.

Die Entstehung der Instrumentalmusik.

Von Josef Enzenhofer, Linz a. d. Donau.

(Schluß.)

Haydns Tonsprache ist bereits persönlich gefärbt, die Melodie gewinnt die Oberhand, basierend auf den Vorbildern Lied und Tanz; Tonart, Takt, Rhythmus und Pausen werden Mittel zum Zwecke rein instrumentalen Empfindungsausdruckes, ganz ohne jedes Zutun von Wort oder Handlung. Der Tonartenwechsel und die harmonischen Uebergänge tragen Leben in die Musik hinein, bezwecken Licht- und Schattenwirkungen, ebenso wie die mannigfache Abstufung der Dynamik.

Meister Haydn baute die Form der Sonate in allen ihren Einzelheiten aus. Im Gegensatz zu den drei Sätzen der Sonate: Allegro, Andante und Finale schrieb Haydn seine Sinfonien und Quartette viersätzig, indem er vor dem Finale noch einen Satz, meist ein Menuett einfügte.

Das erste Allegro ist gewöhnlich ein zweiteiliges Stück im $^4/_4$-Takt und beginnt mit einem „Hauptthema", welchem nach voller Verarbeitung im sogenannten „Uebergang" ein „zweites Thema" entgegentritt, das mit dem ersten rhythmisch und harmonisch in Gegensatz steht. In der Weiterführung wird der gegebene Stoff allseits beleuchtet und der erste Satzteil auf der Tonart der Dominante geschlossen. Aus den Themen heraus entwickelte Motive dienen als Bindeglieder der einzelnen Melodien und gestalten so den Satz organisch einheitlich; anknüpfend an den Schluß des ersten Satzteiles folgt, diesem innerlich verbunden, die sogenannte „Durchführung". Haydn war es, welcher die Bedeutung des Durchführungssatzes klar erfaßte und dadurch der ganzen Kunstform ein thematisch einheitliches Gepräge gab. Die Durchführung stellt an den Komponisten in thematischer Hinsicht die größten Anforderungen, soll der entscheidende Inhalt wirklich künstlerisch ausgebildet werden. Nach der Durchführung wird der „Hauptsatz" in der sogenannten „Reprise" wiederholt und zur Bekräftigung des Inhaltes die „Schlußkadenz" zu einer „Coda" ausgesponnen, welche nochmals die Hauptgedanken berührt und zum Abschlusse auf der Ausgangstonart führt.

Die Sonatenform mit so köstlichem Inhalt zu füllen, wäre auch einem Haydn ohne völlige Beherrschung des Technischen, besonders der Kontrapunktik, unmöglich gewesen. Der Meister gibt selbst zu, „fleißig, doch nicht ganz gegründet geschrieben zu haben, insolange er die echten Fundamente der Satzkunst nicht studiert hatte". Sein schulgemäßes Wissen verdankte Haydn u. a. dem Komponisten Nicolo Porpora sowie dem berühmten Lehrwerke „Gradus ad Parnassum" von Hofkapellmeister Fux.

Seine erste Sinfonie schrieb Haydn 1759 für Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörner; das Werk besteht aus drei zweiteiligen Sätzen. Seine zweite Sinfonie in C ist in Bezug auf thematische Arbeit schon bedeutend hochwertiger. Außer den Instrumenten der ersten Sinfonie wirken noch mit: Flöten, Fagotte und Kontrabässe. Die Mehrsätzigkeit der Sinfonie gemahnt an die Suite, wobei die Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze äußerlich durch die gleiche Tonart gekennzeichnet ist.

Die „Cavatine" der Oper war in der italienischen „Sinfonia" Mittelsatz; auch den Mittelsatz der Sonate beherrscht eine getragene, möglichst ausdrucksvolle Tonsprache, wie sie einem Adagio, Largo, Andante oder Cantabile eigen ist. Das Bestreben, ein Thema bei der Wiederholung allseitig auszuschmücken, führte zur Variationenform. Spielt beim Satz die thematische Arbeit die Hauptrolle, so rückt im Mittelsatz der seelisch vertiefte Gesang in den Vordergrund; somit stellen beide Sätze einen wirksamen Gegensatz von Geist und Gemüt dar. Während Haydn sich im ersten Satz als technisch geschulter Tonsetzer zeigte und bei aller Geistigkeit auch Leben und Stimmung hineinkomponierte, hielt er im Andante Zwiesprache mit seiner innersten Seele und dem Herrgott.

Der Schlußsatz, das Finale, hat seinen Namen vom lateinischen finis = Ende; er war ursprünglich nur eine Wiederholung des ersten Satzes in einem schnelleren Zeitmaß, wurde jedoch bald selbständig. Sein Grundton ist meist heiter gestimmt. Wie bereits erwähnt, flicht Haydn in seinen Quartetten, Sinfonien und Sonaten vielfach vor dem Finale ein Menuett in künstlerischer Gestaltung ein.

Eine Form, welche Suite und Sonate in sich schließt, ist das „Divertimento"; ein Musterbeispiel hierfür ist Beethovens Septett op. 20. Auch die zu Haydns Zeit sehr beliebten „Serenaden" waren im Divertimentostil gehalten; sie wirkten auf eine bestimmte Eigenart hin, ähnlich wie die Scherzi, welche meist vier Sätze umfaßten, nämlich: Allegro, Menuett, Adagio und Finale.

Als ein Beweis der innigen Verbundenheit Haydns mit dem Volkstum mag wohl die allgemeine Einführung des in der Zopfzeit so beliebten Menuetts in der Sinfonie- und Sonatenmusik gelten. Aus dem Haydnschen Menuett bildete sich Beethovens Scherzo heraus, welches gleich jenem zum Finale überleiten und dieses vorbereiten soll; es schafft mithin einen Stimmungsausgleich, während der Schlußsatz Inhalt und Zweck des Menuetts enthüllt. Mitunter steht das Menuett auch an zweiter oder letzter Stelle, nie aber am Anfang. Das Rondo, der Rundgesang um ein Thema, bildete meist die Form des Finale. Hier tritt das Hauptthema naturgemäß viel deutlicher in Erscheinung als im ersten Satze, während die Nebenthemen das Rankwerk abgeben. Das Hauptthema kehrt immer wieder, so gewendet, daß es jedesmal neu erscheint. Im Finale erreicht das freie Spiel der Gestaltungskraft Haydns seinen Höhepunkt. „Besonders sind seine Allegros und Rondos (Finale) oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfüßige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu locken und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen." (Griesinger.)

Haydn war ein gewiegter und völlig durchgebildeter Orchestermusiker, der fast alle Blas- und Saiteninstrumente, sogar das Paukenschlagen beherrschte.

Für die Entwicklung des Orchesters gewann die Mannheimerschule im 18. Jahrhundert überragende Bedeutung. Das Mannheimerorchester wies nach einem Briefe Mozarts bereits 1777 folgende Besetzung auf: 10 Violinen, 4 Bratschen, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 4 Celli, 4 Fagotte, 4 Kontrabässe, Trompeten und Pauken. „Mannheim ist der Geburtsort des ‚Crescendo' und ‚Diminuendo'". (Burney.) Joh. Stamitz, der Begründer der Mannheimerschule, sicherte dem Mannheimerorchester einen Weltruf; er war ein hervorragender Sinfonie-Tonsetzer und in dieser Hinsicht Haydns Vorbild.

In der instrumentalen Darstellung hat Haydn in Wien besonders von Mozart viel gelernt, so daß er diesem seine Vollendung auf dem Gebiete sinfonischen Schaffens verdankte. Seine meist aufgeführten Sinfonien (die „Londoner") schrieb der Meister erst nach dem Tode Mozarts. Von seinen Werken seien besonders erwähnt: 144 Sinfonien, 5 Ouvertüren, 92 Divertimenti, viele Serenaden für Orchester oder mehrere Instrumente, zahlreiche Konzerte für Violine, Cello, Flöte, Klavier, 83 Streichquartette, 7 Streichquintette, bei 40 Streichtrios, Quartette und Trios für Blas- und Streichinstrumente, Klaviertrios, 8 Sona-