

vielfach unser persönliches Verhältnis zur Modemusik. Man kann natürlich als musikalischer Feinschmecker im Prinzip jede Modemusik ablehnen, damit ist der Fall zunächst musikästhetisch erledigt. Aber das soll für uns hier nicht gelten.

Die große Masse hält im treuen Bekenntnis zur Modemusik und gerade der so in der ersten Musik verpönte „Schlager“ liefert ein treffendes Beispiel vom Sinne der Musikästhetik. Der Schlager pflegt musikalisch die breiten Massen für einige Monate zu beherrschen, um dann mehr und mehr abzuklingen, schließlich der Vergessenheit anheimfallend, natürlich nur, um einem anderen Schlager Platz zu machen. Die breite Masse, das große Publikum, fühlt durch den Schlager sein musikästhetisches Empfinden befriedigt, hält ihn für musikalisch schön. Das geht soweit, daß es einzelne gelegentlich bis zum Weltschlager bringen. Ein Beweis, daß in diesen, wenn auch seltenen Fällen, die Musikschönheit eines solchen Weltschlagers von einer Mehrzahl von Völkern anerkannt wurde. Man kann hier von einer musikalischen Weltseele sprechen, die durch den Weltschlager gleichmäßig zum Tönen gebracht wurde. Es ist dies ein typischer Fall einer gewissermaßen internationalen Musikästhetik. Denn daß die Musikästhetik in vieler Hinsicht gewissermaßen national aufgebaut ist, erscheint nicht zweifelhaft. So ist der Wiener Walzer heute eine im wesentlichen historische Erinnerung, mit seinem flüchtigen, prickelnden Temperament der musikalische Ausdruck eines Nationalcharakters, wie es schließlich die zahlreichen anderen Volkstänze in ihrer Musik gleichfalls sind. Beim Schlager erleben wir aber nun einen ständigen Wandel unserer persönlichen Musikästhetik. Eine Schlagermelodie, die uns wie ein Ausdruck des Zeitgeistes heute noch musikalisch fesselt, erscheint morgen gestürzt, vergessen, in einigen Monaten finden wir sie schal, flach, musikalisch unerträglich und wir begreifen nicht, wie wir jemals diese einst so vielgepriesene Melodie auch nur entfernt für schön gehalten und empfunden haben.

Dieser Wandel unserer persönlichen Musikästhetik zeigt uns deutlich, wie wenig die Musikästhetik eine gesetzmäßige Gebundenheit zuläßt, daß sich hier alles in stärkster fließender Bewegung befindet, daß eine systematische Festlegung unmöglich ist. Das hindert aber nicht, daß wir von einem Musikstil sprechen, der sowohl vom Zeitgeist, wie von der Eigenart des Komponisten bestimmt sein kann. Der Musikstil des 18. Jahrhunderts trägt eine andere Signatur als der des 19. Jahrhunderts. Musiktitane, wie Beethoven und Wagner wurden zu Trägern eines eigenen Musikstils, den wir vornehmlich gefühlsmäßig erfassen. Ähnlich wie wir in der Architektur von verschiedenen Stilen sprechen, lassen sich solche auch für die Musik aufstellen. Und wie der eine oder andere Baustil mehr oder weniger unserem persönlichen Schönheitsempfinden entspricht, so auch in der Musik, deren musikästhetische Wertung schließlich immer von der Entwicklung und Schulung unserer eigenen persönlichen Schönheitskultur abhängig bleibt. Musikästhetik wurzelt in ihrer Basis immer in unserem Empfinden, in unserer Seele und Gefühlswelt. Keine Kunst zwingt unser Gemüt so machtvoll in ihren Bann, wie gerade Musik. Sind wir vom tiefsten Leid erfüllt, etwa von der Trauer um den Tod eines geliebten Angehörigen, so zerschneiden uns leichtbeschwingte Akkorde der Musik die Seele, wo uns ein Gemälde, ein Gedicht teilnahmslos lassen würde.

Goethe empfand im Angesicht einer späten Altersliebe bei Gelegenheit der Marienbader Tage im Jahre 1823 einen ungewöhnlichen Einfluß der Musik, damals an Zelter schreibend: „Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägercorps fatten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte Deiner Singakademie den Saal verlassen mußte.“*) Hier haben wir ein in das Gebiet der Psychologie der Musik fallendes klassi-

*) Original-Text; der Brief zeigt zwar in sprachlicher Hinsicht eine etwas abweichende Auffassung, die sich aber mit der damals üblichen Schreibweise erklären läßt.

sches Beispiel, wie schließlich Musik auch eine Angelegenheit der Nerven ist und daß somit in der Musikästhetik Fälle auftreten können, die rein psychologisch zu erklären und zu beurteilen sind.

Zum Schluß noch ein Wort über die moderne Jazzmusik, die man nur als ein musikästhetisches Phänomen im niedrigen Sinne bezeichnen kann. Nachdem auf dem Gebiete der Malerei die Futuristen und ähnliche Sekten unter einer aus künstlerischer Unfähigkeit gebotenen Losagung von allem Klassischen den völligen Ruin der Malerei als Kunst herbeigeführt haben, ergibt sich fast als eine unheilvolle zwangsläufige Folge, daß auch die Musik in diesen Abgrund stürzt. Sicher wird man jede Befruchtung und Erneuerung unserer mehr als tausendjährigen Musikkultur mit Freuden gutheißen, wenn solche von musikalischen Genies eingeleitet und geführt wird. Wenn aber diese neue Musikkultur versucht, ihren Ausgang von einer ihrem Wesen nach zügellosen Negermusik zu nehmen, so muß man das für den musikalischen Geschmack unserer Zeit als katastrophal bezeichnen. Die Jazzmusik hat unter dem Bruch aller historischen Tradition mit Musikästhetik nichts zu tun; sie steht außerhalb ihrer Grenzen. Daran ändert sich nichts, daß die Jazzmusik heute ein musikalischer Wirtschaftsfaktor geworden ist, mit dem Tausende von Musikern zwangsweise rechnen müssen. Angesichts eines fast zum Naturgesetz gewordenen Laufs aller Musikgeschichten dürfen wir sicher sein, daß wir über kurz oder lang trotz aller Jazzmusik unter der sicheren Führung einer unbeeinträchtigten Musikästhetik schließlich wieder beim musikalischen Klassizismus Einkehr halten werden.

Die Sonatenform.

Eine Studie von Heinr. Frhr. v. Reigersberg.

Wir können hier nur Aeußeres beschreiben. Wo keine Beziehung zur drängenden Kraft, da wird die Form auch keine tiefere Bedeutung empfinden lassen. Wer aber erfüllt ist von dieser Kraft, der wird hinter Formeln Leben erstehen sehen, das wie eine Blume immer schöner und wunderbarer sich entfaltet.

Nachfolgende Arbeit dient also nicht dazu, Leben erzeugen, sondern Leben finden zu lehren.

Die Sonatenform ist in ihrer klassischen Ausprägung eine der höchsten Emanationen des Urgeistes, der durch den Menschen schafft und spricht. Langsam und mühevoll erlaucht und erkämpft von den Größten der Menschheit, spricht sie wie eine Naturgewalt zu uns. Die ihr innewohnende Mächtigkeit wird nach lange der Zeit trocken und dem Machtgestammel scheinkühner Jünglinge. Ihr Kriegsgeschrei wird kaum die untersten Blättchen erzittern lassen, geschweige den Gipfel oder gar den Stamm. Tief hat dieser Wunderbaum seine Wurzel hinabgebohrt in's Reich der Mütter, und hoch reicht sein Wipfel hinauf in das Licht.

Ueber die Sonate im hohen Sinne läßt sich ebenso leicht wie kühn philosophisch spekulieren. Wie alles Unendliche spottet sie jedem Standpunkt; selbst wo man so kühn plaudert wie z. B. August Halm in seinem Buche „Von zwei Kulturen in der Musik“ oder „Die Symphonie Anton Bruckners“ bleibt ein Zweifel, ob denn das Wichtigste gesagt sei.

Wo aber der Weg ins Weite nicht geraten erscheint, wie in diesem Blatte, mag das Enge, gewissermaßen rein Handwerksmäßige immerhin vielleicht gute Dienste tun. Nicht um Sonaten komponieren, wohl aber etwas besser verstehen und hören zu lernen, wo es vielleicht allzudüster ist, handelt es sich hier. Es ist noch lange kein Barbar, wem die Musik in ihrer höchsten Form unhörbar bleibt. Wer aber Dinge treibt, von denen er ganz und gar nichts versteht, der ist ein Sünder wider den Geist. Dem wäre zu raten, sich um diese Dinge gar nicht zu kümmern oder zum mindesten ihr A-B-C zu lernen.

A-B-C-Dinge sind es, die wir im folgenden bieten.

Ich möchte nicht behaupten, daß mit Spezialisieren und Sezieren etwas Wichtiges über die „Form“ gesagt wäre. Jedes Gesicht hat Augen, Ohren, Nase und Mund. Wenn wir von Augen und Mund usw. reden, sprechen wir noch nicht vom Gesicht. Ein einziger lebendiger Blitz des Blickes sagt uns über einen Menschen mehr — ich möchte sagen alles.

Wir zählen hier nur Erscheinungen auf, die wir bei den Meistern am öftersten antreffen. Die Geistesblitze ihrer Werke bleiben dadurch gänzlich unergründet.

Wir verfolgen die einzelnen Hauptgruppen einer Sonate und stellen fest, welchen Erscheinungen wir am häufigsten begegnen, so daß wir von „Formgesetzen“ sprechen können. Wem's gegeben, der entdecke noch ein neues. Ueberbordwerfen und Niederrutschen heiße ich aber nicht entdecken.

A. Themenaufstellung.

Erstes Thema.

Während die kleinen „zusammengesetzten“ Formen ihrem Wesen nach durch Zusammenfügung an Ausdehnung gewinnen oder um Begriffe aus der Sprachkunst zu entlehnen, episch verfahren, d. h. im allgemeinen äußerliches Geschehen aneinanderreihen, verfährt die Sonatenform ausdeutend, philosophisch, dramatisch, spekulierend. Die zusammengesetzte Form erfindet eine Melodie, stellt dieser ohne weiteres eine andere gegenüber und dieser wieder die erste. Dieser Form A — B — A wird im sogenannten Trio (nach älterem Sprachgebrauch „Alternativsatz“) eine zweite ähnliche beigelegt. Auch das Rondo entsteht durch Aneinanderreihung; wenngleich die einzelnen Themengruppen durch Ueberleitungs- oder Verbindungsteile, auch Zwischenstücke oder Couplets genannt, von mehr oder weniger breiter Ausladung getrennt sein können. Diese Verbindungsteile können sehr wohl durch motivisches Verarbeiten von Bestandteilen der Hauptthemen gebildet werden, und somit auch bis zu einem gewissen Grad „ausdeutend“ wirken. Es fehlt aber dieser Art „thematischer Arbeit“ sozusagen der rechte Ernst. Es ist mehr ein spielerisches Darüberhingehen, mehr eine lakonische Geschäftigkeit, da der Herr des Hauses jeden Augenblick eintreten kann.

Anders die Sonatenform. Ihr Mittelteil, „Durchführung“ genannt, ist von allergrößter Bedeutung, eine Doktor-Dissertation über ein paar Themen, ein grüblerisches Versenken in ihren Gehalt, ein Wahrheitsforschen, Philosophieren, ein Binden und Lösen, ein Experimentieren mit Grundstoffen; ein Forschen und metaphysisches Wühlen in Geheimnissen. Denn jedes gute Motiv birgt Geheimnisse in sich, Möglichkeiten, biologische Gesetzmäßigkeiten, die der Künstlergeist klarlegen will. Wie der Getreidehalm ein Wunder der Statik, so gelüftet es das Genie, mit kleinstem Keim Größtes zu erbauen. Doch wollen wir uns darüber später eingehend unterrichten. Hier sei nur festgestellt, daß der Schwerpunkt dieser Form im Mittelteil — B — auch Durchführung — liegt; nicht in A — Themenaufstellung. Diese hat vielmehr schon von Anfang an darauf bedacht zu sein, dem Geiste gut verwertbaren Stoff zur Deutung zuzuführen. Wo kein Gehalt, läßt sich nichts deuten. Liedartige Themen, mit allzuviel Gleichartigkeit und Korrespondenz eignen sich am schlechtesten zur späteren Verarbeitung. Die innere Abgeschlossenheit, die Fertigkeit solcher Themen reizen nicht zur thematischen Deutung; sie sind schon gedeutet in ihrer Form.

Je prägnanter und gedrängter, fragmentarischer ein erstes Sonatenthema, desto besser eignet es sich zur späteren thematischen Verarbeitung. Sehr vielen Allegro-Themen werden überhaupt nur rhythmische, keine melodischen Motive zugrunde gelegt.

Immerhin finden sich noch bei Mozart zahlreiche kantable Sonatenanfänge.

Das erste Thema besteht aus einer 8- oder 16-taktigen Periode mit allen Freiheiten der Erweiterung oder Verkleinerung, Anhängen, Zwischensätzchen usw. Schließt tonisch oder dominantisch; auch Trugschlüsse aller Art können eine auffällige Zäsur verhindern. Zu vermeiden sind gleiche Schlüsse, wenn Vorder- und Nachsatz (4 oder 8) gleiche rhythmische Struktur zeigen. Auch ein Hinübergleiten zum Vermittlungssatz ohne eigentlichen kadenzierenden Abschluß ist tunlich, von modernen Komponisten sogar sehr bevorzugt. (Siehe Beethoven op. 2, Nr. 1, op. 7, 13, 14 Nr. 2.) Auch in Zitherfonaten wird diese Art neuerdings mit Erfolg geübt.

Erweitert kann dieser erste Teil werden 1. durch Wiederholung, zuweilen in einer anderen Tonart (Beethoven op. 31 Nr. 1), namentlich bei sehr schnellem Tempo, um das Thema dem Gedächtnis besser einzuprägen. Der Schluß dieser Wiederholung leitet zu einem Anhang oder in den Vermittlungssatz.

2. Durch Hinzufügung eines zweiten, gleichsam Nachsatzes (8 + 8) mit oder ohne Erweiterungen. (Beethoven op. 10 Nr. 3.)

3. Durch Wiederholung und Hinzufügung: a (wiederholt + b (eventl. Anhang) + a. Also nach Art der dreiteiligen Liedform, daran eventl. kurzes Kodasätzchen. Diese dritte Art ist seltener, weil sie dem Gesetz des Vorwärtsdrängens entgegensteht. Aus diesem Grunde auch sollen Nachsätze rhythmisch und metrisch so beschaffen sein, daß ein Schlußgefühl vermieden, vielmehr ein unaufhaltbares Vorwärtsdringen erzielt wird.

Das charakterische Kopfstemma tritt zuweilen am Anfang allein (unisono) auf und klingt mit einer Fermate aus, worauf eine harmonisierte Wiederholung folgt. (Beethoven op. 2 Nr. 1, Schubert H-Moll Symphonie u. a. m.)

Beim Einsetzen der verschiedenen Satztheile ist Mannigfaltigkeit der Taktverbindungen zu erstreben durch Verlegung der Einsätze auf verschiedene Taktteile. Auch dynamische und rhythmische Steigerung ist am Platze.

Schließt der Hauptsatz tonisch, so folgt in der Regel eine strenge oder freie Wiederholung, die in den Vermittlungssatz einbiegt.

Wir bezeichnen die ganze Gruppe des ersten Themas mit einer römischen I, den folgenden Vermittlungssatz mit II.

Fortsetzung folgt.

Musikalische Formen.

Studien für angehende Komponisten.

Von Ferd. Kollmanek.

(Fortsetzung.)

Instrumentale Vereinigungen auf dem Gebiete der Zithermusik.

Es gehört mit zu den dankbarsten Aufgaben der — sagen wir — „zitheristischen Gegenwart“, die kammermusikalischen Formen der Klassiker, Romantiker und Neubilderer unserer Zither dienstbar zu machen, was ja auch erfreulicherweise schon geraume Zeit geschieht. Johannes Pugh hatte damit begonnen, Haufstein setzte fort und fast alle namhaften Zitherkomponisten nahmen Teil am Aufblühen des wahrhaften Kunststiles, der sich in ungeahnter Weise so bedeutungsvoll entfaltet.

Die Zither und ihre musikalische Literatur ist zu einem musikalischen Faktor emporgestiegen, zu welchen schon geraume Zeit wackere Pioniere Vorarbeit geleistet haben. Die Erkenntnis, daß diesem Ideal-Instrument noch eine aufgabenreiche Zukunft winken muß, dämmerte in manchem hellen Kopf auf. Und erstand, anfangs wie Blümchen im Verborgenen, wie duftende Weichen manche kostbare Perle, unbeachtet und als Uebergriff in zitherfremde Gebiete betrachtet und bekritelt. Man war gewohnt, die Zither als primitives Klanggerät einzuschätzen, das gut genug war, den Ländlern und Schuhplattlern zu dienen.

Nun ist es anders geworden. Wir haben den Stillstand in unserer Zitherkunst überwunden und der Weg ist frei geworden zum Aufstieg in bessere, edlere Gefilde.

Der konzertmäßigen Pflege der Zither gehört das Gebiet der Kammermusik. Unsere Besten schaffen hier zur Zeit Werke, deren Wert und Bedeutung erst eine spätere Generation voll zu erfassen fähig sein wird.

Sehen wir uns nach Tonschöpfungen der berührten Gattung einmal näher um, so finden wir, daß ihre Zahl schon recht stattlich geworden ist.

Erst gab es nur Duette für eine Zither und Violine (Streichmelodion) oder zwei Zithern, ferner Terzette für zwei (Diskant-)Zithern und eine Alt-(Elegie-)Zither, dann kam das Trio für Violine—Zither—Gitarre zur Beliebtheit. Die Erweiterung zum Quartett (mit einer dritten Zither) setzte ein. Haufstein und Pugh

Zentral-Blatt Deutscher Zither-Vereine

Segr. 1878 Offizielles Organ des Verbandes Deutscher Zither-Vereine Segr. 1878

Erscheint am 1. jed. Monats / Eigentum u. Verlag d. Verbandes Deutscher Zither-Vereine / Jede Nummer mit Musikbeilage

Schriftleiter: W. D. Mickenschreiber, Essen (Ruhr), Kruppstraße 119

Geschäftsstelle u. Anzeigen-Annahme: Paul Lehnert, Gotha, Dittesstraße 9. Postcheck-Konto: Leipzig Nr. 100084

Bezugspreise. Für Mitglieder der Verbändevereine G.-M. 2.25 halbjährl. einschl. Verbandsbeitrag; für Einzelmitglieder G.-M. 4.— halbjährl. einschl. Verbandsbeitrag, (vierteljährl. Vorausbezahlung ist zulässig); für alle übrigen Bezueher im Inlande u. f. Deutsch-Oesterreich G.-M. 1.50 vierteljährl.; für das Ausland G.-M. 2.— vierteljährl. Zusendung erfolgt portofrei, alle Bezugspreise im voraus zahlbar. — **Inserate** kosten G.-M. —.20 die 4-gepaltene Kleindruckzeile, bei Wiederholung entsprechende Vergütung. Beilagen nach Abereinunft.

50. Jahrgang

Gotha-Essen, Februar 1927

Nr. 2 (590)

Verbands-Angelegenheiten.

Wir haben als Mitglied in unseren Verband aufgenommen:

Zitherquartett „Almenrausch“ in Berlin-Charlottenburg, als Einzelmitglieder die Herren: **Max Bendig** in Berlin, **Reinhard Baumhardt** in Elbing, **Johannes Rülke** in Leipzig und **Franz Kahler** in Freital-Deuben.

Zur Aufnahme hat sich gemeldet:

Zithergesellschaft Almarausch in Höchst am Main.

Etwaige Einwendungen sind bis zum 15. d. Mts. an den Unterzeichneten zu richten.

Diejenigen Vereine und Einzelmitglieder, die den **Sonderbeitrag für 1926** (siehe Jan.-Zentralblatt) noch nicht bezahlt haben, bitten wir nochmals, das Versäumte nunmehr **recht bald** nachzuholen.

Düsseldorf, Remscheidstr. 1 II, den 1. Febr. 1927.

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Zither-Vereine.
A. Bernet, Vorsitzender.

Mitteilungen der Gaue des Verbandes Deutscher Zither-Vereine.

Gau 2 (Hamburg und Wasserlande).

Noch einmal laden wir hierdurch alle unsere Mitglieder, Vereine und Einzelmitglieder sowie Freunde herzlich ein, unsere am 5. und 6. Februar d. J. in Rostock stattfindende Gautagung zu besuchen. Jeder Zitherfreund ist uns herzlich willkommen.

Wir verweisen auf unsere wiederholten Bekanntmachungen im Zentralblatt.

Die Gauvereine werden daran erinnert, ihren Vertretern die nötige Vollmacht für die Tagung auszustellen.

Auf frohe Gautage in Rostock!

Mit freundlichem Gaudruss!

Der Vorstand des Gau 2.

S. A.: Wilh. Tafelmeyer, Vorsitzender,
Hamburg 19, Collaufstr. 18.

Gau 6 (Leipzig).

Unser diesjähriges Frühjahrs-Gaukonzert findet am Sonntag, den 13. März 1927, in Halle a. d. S., Etablissement „Volkspark“ statt. Alles Nähere geht unseren Vereinen und Einzelmitgliedern noch zu. Alle Zitherfreunde und Interessenten von Leipzig, Halle, Neuröben usw. seien jetzt schon darauf hingewiesen und herzlichst eingeladen. (Programm folgt in nächster Nummer.)

Gau 8 (Chemnitz, Erzgebirge und Vogtland).

Den werten Vereinen und Einzelmitgliedern zur gefl. Kenntnisnahme, daß für die am 5. und 6. März in Plauen stattfindende Gautagung Herr **D o l f W o l l e n s c h l ä g e r**, Berlin, verpflichtet worden ist.

Das Hauptkonzert findet schon nachmittags 3.30 Uhr statt.

Durch diese Früherlegung ist die Möglichkeit gegeben, eine günstige Verbindung für die Heimreise zu gewinnen. Die Plauerer Vereine werden alles aufbieten, um den werten Teilnehmern recht frohe und angenehme Stunden zu bereiten.

Nochmals herzlich willkommen.

S. A.: Otto Köfiger.

Die Sonatenform.

Eine Studie von **Heinr. Frhr. v. Reigersberg.**

(Fortsetzung.)

Vermittlungssatz.

Jener Teil, der die Vermittlung zwischen dem 1. Hauptthema und dem 2. Hauptthema („Seitensatz“) zu besorgen hat. Wie schon an anderer Stelle ausgeführt, reiht man in dieser großen Form nicht Thema an Thema, ohne dafür zu sorgen, daß zwischen beiden eine Brücke gebaut wird. Schon der Umstand, daß das 2. Hauptthema in einer anderen Tonart steht, wie das 1. Hauptthema, schafft die Notwendigkeit einer Modulation; man moduliert aber nicht nur mit Akkorden als fleischlosen Gerippen, sondern mit Gedanken. Auch die Welt der Begriffe, auch die übrigen Künste und alle Geisteswissenschaften operieren mit „Modulation“. Wo man auf diese Uebergänge verzichtet und Begriff neben Begriff stellt, werden allemal Zwecke verfolgt, die noch wichtiger sind, als ihre logische Verbindung, oder es fehlt die Meisterschaft oder es handelt sich um Nebendinge. Der Vermittlungssatz ist also Modulationssatz. In der kleinen Sonate, der „Sonatine“ kann er ganz wegfallen. oder sich nur auf wenige Takte oder Akkorde beschränken.

Schrumpfen die Größenverhältnisse im ganzen ein, so kön-

An unsere Leser!

Die Zahlung der Bezugsgebühren für das 1. Vierteljahr ist fällig. Bis Ende Februar nicht eingegangene Beträge erheben wir (zuzügl. Unkosten) mit der März-Nr. durch Nachnahme!

Postcheckkonto 100084 Leipzig (Paul Lehnert, Gotha).

Die Geschäftsstelle des Zentralblattes.

nen Vermittlungsbedürfnisse und Unterabteilungen sich bis zur Ueberflüssigkeit verkleinern. Es ist aber nicht gesagt, daß der Vermittlungssatz wegfallen müsse, sondern nur, daß er könne.

Der Vermittlungssatz entlehnt

1. seinen Inhalt in der Regel dem Hauptthema; er läßt sich sehr häufig als Nachsatz des Hauptsatzes an, um dann unvermerkt abzuschwenken;

2. er baut sich aus neuen Motiven auf, besonders wenn der Hauptsatz tonisch abschließt.

In Dur-Sätzen schließt der Vermittlungssatz ohne ausgesprochene Modulation einfach auf der Oberdominante, wodurch der Vorteil entsteht, daß in der Reprise Haupt- und Vermittlungssatz unverändert beibehalten werden können.

Zwischen Vermittlungs- und Seitensatz steht zuweilen ein selbständiger Satz mit Wiederholungen. Solche eingeschobene Sätze nennt man „Episoden“. (Schubert: Violinsonatine, op. 162, Beethoven: op. 2, Nr. 3.)

3. Er tritt oft in selbständigen, periodisch geschlossenen Gebilden auf in der Molltonart, Haupttonart, Oberdominant- oder verwandten Tonarten. (Beethoven: op. 22, 28, 53.)

Der Vermittlungssatz ist vorbereitender Art; eignet sich also grundsätzlich nicht zur Ueberladung mit thematischer Arbeit; er nähert sich motivisch gerne dem 2. Thema. Sein Wesen ist temperamentvolles Vorwärtsdringen, Erwartung erwecken, Spannung erzeugen; er ist der Täufer, der hinweist auf etwas Bedeutendes, das nach ihm kommt; er will nur Prophet sein, aber kein Messias.

Er darf deshalb nicht unbegründet lange in der ursprünglichen Haupttonart wohlthig herumplätschern, sondern muß die Haupttonart bald verlassen, und Dominanttonart zu erreichen suchen; öfters auch die sogenannte „Wechseldominante“ (= Dominante der Dominante: also D-Dur in C-Dur), von wo aus über einem Orgelpunkt wirkungsvoll zur Dominante zurückgeleitet und das Seitenthema eingeführt werden kann. Zum Abschluß eignet sich besonders bei raschen Sätzen eine unisono-Bewegung. (Beethoven: Jugendsonate Es-Dur.)

Welche Modulationswege von der Haupttonart zur neuen Tonart eingeschlagen werden können, erfahren wir in der Harmonielehre, die uns hier nicht beschäftigt.

Seitensatz.

2. Thema, auch Gesangsgruppe genannt.

1. Dur.

In Sätzen in der Dur-Tonart steht der Seitensatz in überwiegenden Fällen in der Tonart der Oberdominante oder bei sprungweisem, steigendem Stimmungsaufschwung in der eine große Terz höheren Dur-Tonart oder in der Tonart der oberen oder unteren kleinen Terz oder in gleichnamiger Molltonart, also bei C-Dur in c-Moll. (Im Quartett von Beethoven op. 18, Nr. 3, steht der Vordersatz des 2. Themas in C-Dur, der Nachsatz in A-Dur.)

Das 2. Thema soll dem 1. Thema gegenüber kontrastreich und in sich abgeschlossen sein. Ist das 1. Thema auf Rhythmus oder Harmonie aufgebaut, so sei das 2. Thema mehr melodisch gefanglich; hierbei empfiehlt sich Beschränkung auf geringeren Tonumfang, besonders wenn das 1. Thema große Tonräume durchschreitet.

Der Seitensatz besteht zumeist aus einer achttaktigen Periode mit ihren möglichen Abweichungen, auch mit deren getreuer Wiederholung (Smetana: Quartett D-Moll Schlußsatz) oder aus einem Doppelsatz (mit Anhängen). Er kann aber auch durch Umgestaltung oder motivische Verwertung aus dem 1. Thema abgeleitet werden. (3. B. Beethoven: Sonate, op. 11, Nr. 1.)

Er steht auch zuweilen in anderem Tempoverhältnis zum Hauptsatz (Raff: Sonatine, op. 99, Nr. 2, Schubert: Quintett C-Dur).

Die Mannheimer Schule (Begründer unseres Kammermusikstiles) brachte das 2. Thema häufig in der Dominant-Variante; noch Beethoven steht im Banne dieser Gepflogenheit in

seiner Sonate op. 11, Nr. 2: 1. Thema in A-Dur, 2. Thema in E-Moll; und Nr. 3: 1. Thema in C-Dur, 2. Thema in G-Moll.

2. Moll.

In Sätzen in der Moll-Tonart steht das 2. Thema am häufigsten in der parallelen Dur-Tonart (z. B. c-Moll — Es-Dur) oder

2. in der Dur-Tonart der unteren großen Terz (c-Moll — As-Dur) oder

3. in der Moll-Tonart der Dominante (c-Moll — g-Moll), wobei der Schlußsatz nach der Oberdominante in Dur moduliert,

4. in der Dur-Tonart der Oberdominante mit Wiederholung und Weiterführung in der Molltonart (ziemlich selten),

5. in der Moll-Tonart der oberen kleinen Terz (c-Moll — Es-Moll) und Weiterführung zum Schluß in der Dur-Tonart (Es-Dur); selten.

Schlußgruppe.

Der Inhalt derselben ist entweder:

1. selbständig thematischer Natur. Er steht stets in der Tonart des Seitensatzes. Nähert sich ästhetisch wieder dem 1. Hauptsatz, besonders wenn dieser lebhaft figuriert war, um bei der Repetition eine verständliche, logisch motivierte Ueberleitung in das 1. Thema zu schaffen. Oder er bildet

2. eine ausgedehnte Schlußformel über ein melodisches Motiv;

3. besteht oft nur aus Schlußanhängen zum Seitensatz, namentlich bei der Sonatine;

4. bildet rauschende Passagen und Akkorde ohne besonderes thematisches Gepräge oder er reiht eine Figur abwechselnd in Dur und Moll aneinander, oder bringt einen Gedanken auf verschiedenen Tonstufen. Letztere Arten sind ziemlich mechanischer Art, die ein mit tiefem Gehalt gefülltes Werk nicht gut verträgt. Oder aber der Schlußsatz entnimmt ein Motiv des 1. oder 2. Themas zur thematischen Verarbeitung. Der Schlußsatz kann den Raum weniger Takte füllen, aber auch zum großangelegten Tonbild sich erweitern. Manche Theoretiker unterscheiden noch einen besonderen Anhang an den Schlußsatz als eigenes Formglied; in der Tat findet zuweilen der Schlußsatz einen sicheren Abschluß, so daß das weiterhin Folgende eine gewisse formale Selbständigkeit zur Schau trägt. Dieser Anhang beschränkt sich zuweilen auf nur einige Akkorde, nimmt aber auch größere Dimensionen an, schließt sogar mehrere kleine Sätze (4-Takter) ein. Er kann aber auch ganz wegfallen. Vielfach ergibt sich Veranlassung, die Verbindung mit dem Anfang oder mit der Durchführung durch eine eigene Ueberleitung herzustellen. Es geschieht dies mit Motiven des Hauptsatzes oder geeigneten Motiven aus dem zunächst beabsichtigten Bestand der Durchführung, der wir nunmehr nähere Untersuchung widmen.

(Fortsetzung folgt.)

Zitherkonzertwesen*).

Von Josef Enzenhofer, Linz a. d. D.

„Vorwärts und aufwärts, nicht rückwärts und abwärts!“ muß auch auf dem Gebiet des Zitherkonzertwesens unsere Losung sein, wollen wir der Zither in der Tat zur endlichen Anerkennung von seiten der zünftigen Musiker verhelfen. Dieses Ziel ist bislang nur von einem ganz verschwindend kleinen Teil der Zithermusiker erreicht worden, die große Masse der Zithermusikanten wird kaum jemals so weit kommen. Zithermusiker? Zithermusikanten? — Unterscheiden sich denn diese beiden Gruppen voneinander? Sowohl, sogar ganz gewaltig. Leider besitzen wir so wenige Musiker unter den Zitherspielern, welche wirklich praktisch und theoretisch gründlich durchgebildet sind und ach (!) so viele Musikanten, die als Pfüfcher schlimmster Sorte unsere liebe

*) Das Zentralblatt hat zwar schon zu wiederholten Malen Aufsätze ähnlichen Inhaltes gebracht. Bei der Wichtigkeit der zur Behandlung stehenden Frage ist es jedoch eine dringende Notwendigkeit, sich immer wieder mit ihr zu beschäftigen.

Die Schriftleitung.

Beide Vereine stehen unter dem Vorsitz des Herrn W. Pr a w i z. Wenn auch in dem guten Gelingen der Tagung für diese beiden Vereine der schönste Dank liegt, so sei ihnen außerdem auch an dieser Stelle herzlichst gedankt. Als nächstjähriger Tagungsort wurde Flensburg oder Hamburg vorge schlagen. Bestimmte Angaben darüber folgen noch. Und nun „Glück auf“ zu weiterem, erfolgreichen Streben!

Mit freundlichem Gaudruß und „Auf Wiedersehen“

Der Vorstand des Gau 2.
J. A.: Wilh. Tafelmeyer, Vorsitzender.
Hamburg 19, Collastr. 18.

Gau 7 (Dresden).

Das diesjährige Gaukonzert findet am Ostermontag,
den 18. April 1927,

in Coswig i. Sachsen im „Restaurant zur Börse“ statt, und laden wir hiermit unsere werten Vereine und Einzelmitglieder hierzu herzlichst ein. Die Ausführung ruht in den Händen des Zithervereins Coswig i. Sa. Als Solist ist Herr Hans Drechsel, Nürnberg, gewonnen worden.

An Chorwerken gelangen zur Aufführung:

1. Ouvertüre IV von Swoboda;
2. Beim Göttermahl von Spiegelberg;
3. Freischütz-Fantasie von Schifferl.

Die Noten sind von jedem Mitspieler selbst zu beschaffen und zu 1. bei Herrn Robert Söhnel, Freital, Schillerstraße 5; zu 2. und 3. bei Herrn Georg Henjschel, Dresden-N., Huttenstr. 11, zu bestellen.

Etwas rückständige Verbands- und Gaubeiträge bitten wir umgehend unserem Kassierer, Herrn Georg Henjschel, Dresden 19, Huttenstr. 11, zuzusenden zu wollen.

Gleichzeitig wird gebeten, die Schriftführer der Vereine zu veranlassen, dem unterzeichneten Gauschriftführer die bereits in der Gau Sitzung am 14. November 1926 erbetenen Mitgliedsverzeichnisse umgehend zuzusenden sowie diesen über etwa eintretende Veränderungen im Mitgliedsbestande dauernd auf dem laufenden zu halten.

Wir betrachten es als eine Ehrenpflicht für jedes Gaumitglied, daß es beim Gautag sowie beim Konzert anwesend ist.

Ausführliche Vortragsfolge erscheint in der Aprilnummer.

Auf zahlreiche Beteiligung hoffend, zeichnet mit freundlichen Grüßen!

Der Gauvorstand:
J. A.: Alfred Krug, Schriftführer,
Dresden-N. 16, Gabelsbergerstr. 7 II.

Angelegenheiten des Verbandes Thüringer Zithervereine.

Hierdurch geben wir unseren Verbandsvereinen und Einzelmitgliedern davon Kenntnis, daß der diesjährige Kongreß vom 3.—5. September in Mühlhausen i. Thür. stattfindet. Weitere Angaben folgen in der nächsten Nummer des Zentralblattes.

Um Aufnahme hat nachgesucht:

Zitherklub Frankenhain.

Etwas Einwendungen sind bis zum 15. d. Mts. an den Unterzeichneten zu richten.

Erfurt, Alte Frischstr. 120, den 1. März 1927.

Der Vorstand des Verbandes Thür. Zithervereine.
Albert Geisthardt, Vorsitzender.

Erzgebirgischer Zitherbund.

Sonntag, den 20. März 1927, vorm. 9 Uhr, findet in Greiz (Bürgerhof) unsere Frühjahrs-Delegierten-Sitzung statt. Tagesordnung: 1. Eingänge; 2. Ablegung der Jahresrechnung; 3. Satzungsänderung; 4. Anträge; 5. Bundesfest 1927 betr.; 6. Allgemeines. Anschließend an diese Sitzung findet eine Vorprobe für den Solochor statt, zu der jeder Teilnehmer zu erscheinen hat.

Im übrigen wolle jeder Verein dafür besorgt sein, daß er zu dieser Sitzung, deren Tagesordnung von großer Wichtigkeit ist, vertreten ist. Auch die Einzelmitglieder werden um vollzähliges Erscheinen gebeten.

Der Vorsitzende.

Die Sonatenform.

Eine Studie von Heinr. Frhr. v. Reigersberg.
(Fortsetzung und Schluß.)

B. Durchführung.

R. Grunsky nennt sie „Verwirklichung der Spannkraft, die jedes Glied der Melodie in sich barg“. Damit ist aber nicht alles gesagt. Denn die Durchführung schafft auch durch Entgegenstellung verschiedener Motive neue Spannkraft von noch größerer Intensität, als sie das Motivglied in sich schließt; sie ballt

Wolken gegen Wolken, die sich in mächtigen Blitzen entladen und die Seele des Hörers aufs tiefste erschüttern.

Sie verzichtet aber auch ganz darauf, „Spannungen“ zu verwirklichen, indem sie das Herz mit dem milden Sonnenschein des frühen Herbstes in glückselige Spannungslosigkeit, d. h. Ausgeglichenheit und Ruhe wiegt. Wo es sich um wahrhaftiges Leben handelt, kommt man eben nie mit einem geistreichelnden Wort allein aus; das Leben ist immer größer als der Mensch mit seinen „Begriffen“. Denn letzten Endes ist das neuzeitliche Wort „Spannung“ auch nur ein Verlegenheitsprodukt, womit so viel und so wenig gesagt ist, wie mit manchem anderen. Ich glaube, wir kommen weiter und machen es dem Leser klarer, wenn wir den Dingen im einzelnen nachgehen und unter der Unzahl von Möglichkeiten die gebräuchlichsten aufweisen, dabei aber ausdrücklich betonen, daß Schablonen ihre Dienste tun, um zu erklären, dagegen weniger brauchbar sind, wenn es sich um das Schaffen handelt. Es muß aber auch davor gewarnt werden, zu glauben, Schaffen geschehe von Anfang bis zum Ende aus einem wild genialischen Unbewußten heraus, Schaffen sei ein fortgesetztes Lauschen auf unterirdisches Brunnenplätschern und Bluttosen. Ach nein! Nur spärlich klingen die Stimmen aus dem „Jenseits“. Kleine Motive, von oft einfältigster Struktur liefert der Schöpfergeist dem Künstler; alles Weitere ist nicht Lauschen auf Geisterstimmen, sondern schweres Ringen mit dem Stoff, bewußtes Auslesen, überlegendes Lösen und Verbinden, Anwendung mühselig gelernter Formeln; kräftiges Zusammenhalten dessen, was zerflattern möchte, listiges Lösen dessen, was amorphe Masse bleiben will. Die Kraft des Genies besteht weniger im Ueberfluß der „Gedanken“ als im instinktstärkeren Willen.

Unsere Klassiker lieben es, zwischen dem ersten Hauptteil und der eigentlichen Durchführung, einige Zeit einen Zustand von Beschaulichkeit, Fantasie und ruhigem Sichgehenlassen zu schaffen: Tonleiternotive, Dreiklänge, halb thematische Gänge, viel unisono, flüchtig eingestreute selbständige Stimmen, lockeres Gefüge, das sich allmählich strafft und verdichtet zur eigentlichen Durchführung. Diese eigentliche Durchführung ist ein Sichnaherücken von Gegensätzen, Verquickung verschiedener Motive, kontrapunktische Gegenseetzungen, Verwandlungen von Moll und Dur, freies und kühnes Modulieren, Gegeneinanderführung harmonischer und rhythmisch melodischer Prinzipie.

Hauptgrundsatz: Nicht Aneinanderreihen, sondern Auseinanderentwicklung. Melodische Breite; viel thematische Arbeit. „Thematische Arbeit“ heißt das Verschärfen, eine gegebene Ordnung in einzelne Bestandteile aufzulösen und diese zu Spannungen größerer oder geringerer Tragweite zu entwickeln“ — sagt ein Autor, dessen Name mir nicht gegenwärtig.

Die Durchführung kann, um ins Einzelne zu gehen, beginnen:

1. in der mit dem Schluß des ersten Teils gleichen Moll-Tonart;
2. mit der Verlängerung des Kodalgedankens;
3. mit einer Modulation durch wenig Akkorde in eine entfernt liegende Tonart;
4. sofortiger Beginn in einer anderen Tonart, z. B. in der Gegenkleinterzonart (Beethoven, Sonatine 3 C-Dur, op. 11, Nummer 2);
5. bei Mollstücken mit Schluß des ersten Teiles in der Moll dominante, durch den Mollakkord der unteren kleinen Terz;
6. mit unisono;
7. Wiederholung des Kopfsthemas in der Oberdominante. (Vor Mozart üblich, z. T. noch bei Mozart.)

Die Durchführung verarbeitet:

1. Bestandteile (Motive) des ersten Teils (Thematische Arbeit);
2. bringt neuen Inhalt, aber ohne geschlossene Form;
3. vereinigt beides (am häufigsten);
4. bringt einen Satz der Themauffstellung in anderer Tonart (selten);
5. führt den Rhythmus eines Themas durch;

6. bringt ein Fugato oder eine ganze Fuge oder einen Kanon;

7. Sequenzen — wenn sie originell und interessant; man hüte sich vor sogenannten „Rosalien“;

8. wiederholt kunstreiche Partien in anderer Tonart;

9. Gegenthema in Engführung mit Hauptthema, auch erstes und zweites Hauptthema gegeneinander zu führen;

10. abwechselt zwischen strengem und freiem Stil (Polyphonie und Homophonie);

11. Teile eines Themas werden zu figurativem Gegenthema ausgebeutet;

12. können sich „Episoden“ fremden thematischen Charakters und Tempos einschleiben;

13. viele Modulationen in fremde Tonarten;

14. ein durchgearbeitetes Motiv soll man nicht wieder aufnehmen, ohne ihm erhöhte Geltung zu verschaffen;

15. Anordnung verschiedener kontrapunktischer Manieren, wie Umkehrungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen, Engführungen usw.

Es empfiehlt sich, vor Beginn der eigentlichen thematischen Arbeit, dasjenige Thema, aus dem die Durchführung das motivische Material entnimmt, als Ganzes oder größtenteils in fremder Tonart vorzuführen.

Die Länge der Durchführung sei im allgemeinen nicht größer als der erste Teil (A), nicht kleiner als dessen Hälfte.

Zu vermeiden ist die Haupttonart oder nur kurz zu streifen.

Die Durchführung endigt wirksam mit Orgelpunkt auf der Dominante (der Haupttonart).

Beethoven teilt zuweilen ein Thema in zwei Hälften, von denen er zuerst die eine, dann die andere einzeln abwandelt (z. B.: op. 2, Nr. 2, op. 90 u. a. m.). In vorstehendem werden nur häufige Erscheinungen aufgezählt, ohne Vollständigkeit, da jede Nomenklatur versagt, wo dem Geiste ein so schrankenloses Feld offen steht, wie es eine Sonaten-Durchführung bedeutet.

Die Möglichkeiten sind allerdings nicht unbegrenzt. Es entscheidet hier auch die Kraft des Themas, wieviel oder wenig latente Möglichkeiten in Aktion zu setzen sind.

Jedenfalls aber heißt die Aufzählung manchen von seinem Wahn, man könne nach fremdem Schema arbeiten.

Solche Kopistenarbeiten sind lebensarme und kraftleere Gerippe, aus denen kein eigener Geist spricht. Also nicht das entscheidet über den Wert einer solchen Arbeit, ob sich im Thema selbst Motive finden, die „erinnern“, sondern das, was aus dem Material gemacht wird. Von unbewußten „Erinnerungen“ ist kein Sterblicher geschützt. Der Komponist wäre erst dann gerichtet, wenn er ganze Themen bewußt kopierte oder dann, wenn er, wo es gilt, seine Seele sprechen zu lassen, seinen Geist zu kommandieren, auf Schleichwegen den Spuren fremden Geistes folgte. Die Durchführung ist der Kampfplatz, wo es sich entscheidet, ob man ein Don Quijote oder ein Arminius ist. Hier gilt es einen nervigen Arm zu beweisen. Hier steht oder fällt der schöpferische Mensch! Hier offenbart sich, wes Geistes Kind man ist.

C. Reprise.

a) in Dur.

Ist im wesentlichen Wiederholung des ersten Teiles. Die Einführung des Hauptthemas geschieht bei Neueren, z. B. Brahms, gerne durch Auflösung des übermäßigen Septakkordes in den Quartseptakkord, z. B.: ges—b—e nach F—b—d—f, wobei die Quarte „b“ erster Melodieton des Hauptthemas wird.

Der Hauptsatz kann variiert oder getreu wiederholt werden; Vereinfachung oder Verkürzung angebracht. Besteht der Hauptsatz aus zwei Teilen (a + b), so kann „b“ an Stelle des Vermittlungssatzes die nötige Modulation vollführen; der Vermittlungssatz fällt in diesem Falle weg.

Der Vermittlungssatz wird häufig transponiert in die Haupttonart, um unverändert beibehalten werden zu können; auch kann er ganz wegfallen. Auch Kürzungen, Erweiterungen sowie Bereicherung durch thematische Arbeit ist anwendbar. Er

zeigt oft ein Hinausschreiten aus der Tonart, und längeres Umherschweifen in fremden Tonarten, um die Haupttonart in neuer Frische zu gewinnen.

Der Seitensatz (2. Hauptthema) wird in die Haupttonart übertragen, er tritt öfters zuerst in der Unterdominante oder oberen oder unteren Terztonart ein, um sich im Verlauf modulatorisch in die Haupttonart zu wenden. Bei Doppelsätzen ist Kürzung angezeigt. Dasjenige der zwei Hauptthemen, dessen Motive in der Durchführung ausgiebig Verwendung fanden, kann in der Reprise ganz ausfallen, dafür dann in einer reicheren Koda Verwendung finden. Zuweilen tritt die Reprise mit dem zweiten Thema ein, dem das erste nach dem Vermittlungssatz folgt. (Kuhlau, Sonatine, op. 55, Nr. 6.)

b) in Moll.

Der Seitensatz und Schluß kann in der tonischen Moll-Tonart oder gleichnamigen Dur-Tonart stehen. Wenn das zweite Thema geeignet, läßt sich dieses und der Schluß nach Moll übertragen.

Das ursprünglich in Dur stehende zweite Thema erscheint in der Reprise zuerst in gleicher oder anderer entsprechender Dur-Tonart (z. B. in der Unterdominante) und kehrt modulierend in die Haupttonart zurück.

Die Reprise beginnt auch manchmal statt in der Haupttonart in der Unterdominant-Tonart. (Schubert: Violin-Sonatine II, 1. Satz und III, 4. Satz.)

Der Schluß (Koda) bringt zuweilen eine im beschleunigten Tempo gegebene Stretta, meist eine ein wenig veränderte Darstellung eines Gedankens aus dem vorangegangenen Satz ohne eigentliche kontrapunktisch thematische Arbeit mit Anhang von Schlußkadenz. Vor diesen Schlußkadenzen häufig nochmalige kurze Durchführung, eventl. kurzen neuen Gedanken.

Auch Beifügung einer Wiederholung eines Hauptgedankens oder eines Motivs (eventuell mit thematischer Arbeit) mit anschließender brillanter Kadenz, an welche sich erst die in die Tonika transponierte kleine Koda des ersten Teils anschließt und den Endschluß bildet. —

Zum Schlusse ist hier noch allgemeines von großer Wichtigkeit zu erwähnen. Die ehrgeizige Furcht, nicht interessant genug zu erscheinen und Wichtigtuerei verleiten manchen sogar gefeierten Komponisten, schon im Anfang in Enharmonik, Chromatik und Kontrapunktik zu wühlen und zu manövrieren, wodurch er selbstverständlich für später jede Möglichkeit der Ueberbietung und Steigerung unterbindet. Nicht darauf kommt es zunächst an, zusammengedrängt recht viel Harmoniewechsel zu bringen, sondern „bei weniger Harmonievergeudung viel Inhalt“ zu geben (Schenker). Ebendieselbe sagt Seite 325 seiner Harmonielehre:

„Diese Technik — mehr Inhalt bei weniger Harmonievergeudung — ermöglicht somit eine Mannigfaltigkeit der Charaktere und erschöpft den Inhalt einer Stufe, indem sie diese gedanklich ausdeutet; dadurch aber, daß sie die Harmonie niemals müßig anwendet, schont sie sie desto besser für ihre je weilig noch zu gebrauchende Wirkung. So bleibt den Stufen und den durch sie motivierten Gedanken immer die erstrebte Wirkung gesichert und es entsteht das Bild einer organischen Einheit, wie sie einzig dem Wesen eines zyklischen Satzes entspricht.“ —

Schenker faßt an anderer Stelle diese wichtigen Gedanken in das Gebot: „Die Harmonien schonen und aus ihnen desto mehr Gedanken während ihres Gesanges zu entwickeln.“

Die Harmonien sind nur Stützen, die wie kahle Pfähle aus der Erde ragen, wenn auf ihnen keine Gedanken ruhen. Und mancher, der vorschnell Kuhlau tot sein läßt, lauscht in Andacht auf die lauten Stimmen der Modernität, die zuweilen in einer ganzen Sonate nicht soviel Musikantentum gebären, als Kuhlau dort und da in einer einzigen Phrase. Eines hat ja diese Art Modernität vor allen Zeiten voraus und in unerreichbarer Meisterhaft: Die Anmaßlichkeit!