6. Jahrgang 8. Heft — August 1924

Muse des Saitenspiels

Fach- und Werbe-Monatsschrift für
Zither-, Streichmelodion- und Lautenspiel
zur Pflege kunstgemäßer Haus- und Kammermusik mit „Vereins-Echo“ und vierseitiger Musikbeilage
Herausgeber und Hauptschriftleiter: Richard Grünwald — Schriftleiter: Josef Swoboda
Verlag und Schriftleitung: Muse des Saitenspiels • Bad Rhöndorf am Rhein
Bezugsbedingungen siehe am Schluß des redaktionellen Teils — Nachdruck sämtlicher Urschöpfungen nur mit besonderer Erlaubnis gestattet

Inhalt: Josef Haustein. — Eine kritische Betrachtung über Rüdingers Werk 56. Von Richard Grünwald — Unsere Musikbeilage. Auf der Warte. — Besprechungen. — Zeitbuch. — Briefkasten. — Vereins-Echo.

Musikbeilage: Deutscher Winzertanz für Zither von Karl Wendl; Paraphrase über ein Burgstallersches Thema für Zither von F. Kampe.

Josef Haustein.

Josef Haustein, dessen Verdienste um die Zithersache wir gelegentlich seines 70. Geburtstages eingehend gewürdigt haben, begeht am 25. August sein 75. Wiegenfest. Der allverehrte Meister ist noch immer unermüdlich und mit Erfolg in unserer Zithersache, an seinem Lebenswerk tätig. Der geschätzte Künstler darf kraft des Gewichtes seiner Lebensarbeit Anspruch auf deren Förderung erheben. Erfreulicherweise hat er gerade in der jüngeren Generation der Zitherspieler Helfer gefunden, die als überzeugte Anhänger oder doch verständnisvolle Würdiger und Vermittler seiner Muse dienen, so daß sie auch der Nachwelt erhalten bleiben wird. Durch die traurigen Zeitverhältnisse werden uns leider die letzten Werke des Meisters vorenthalten; darunter sind eine Sonate in a-moll und ein Konzert in D-moll, um die es dem Altmeister, wie er uns mitteilt, besonders leid tut, sie nicht der Oeffentlichkeit zugeführt zu sehen. Ueberraschend ist der noch immer lebensfrische Pulsschlag der Erfindung und Gestaltungskraft in Hausteins neueren Werken. Sein D-moll-Quartett z. B., das auf dem diesjährigen Vereinstag der Deutschen Zitherkonzertgesellschaft und des Allgemeinen Deutschen Zitherlehrervereins zur Aufführung kommt, ist geradezu von einem jugendlichen Ausdruckswillen beseelt und höchst geschmeidig gearbeitet.

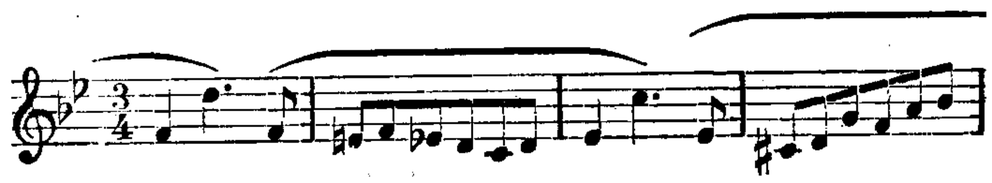
Mögen den Lebensabend des lieben Menschen und bedeutenden Künstlers noch viele ungetrübte Jahre verschönern; das wünschen wir ihm zu seinem 75. Wiegenfeste von ganzem Herzen.

Eine kritische Betrachtung über Rüdingers Werk 56.

Eine kleine Ballettmusik, 4 Stücke für Zither: 1. Aufzug, 2. Menuett, 3. Zigeunerständchen, 4. Gavotte.

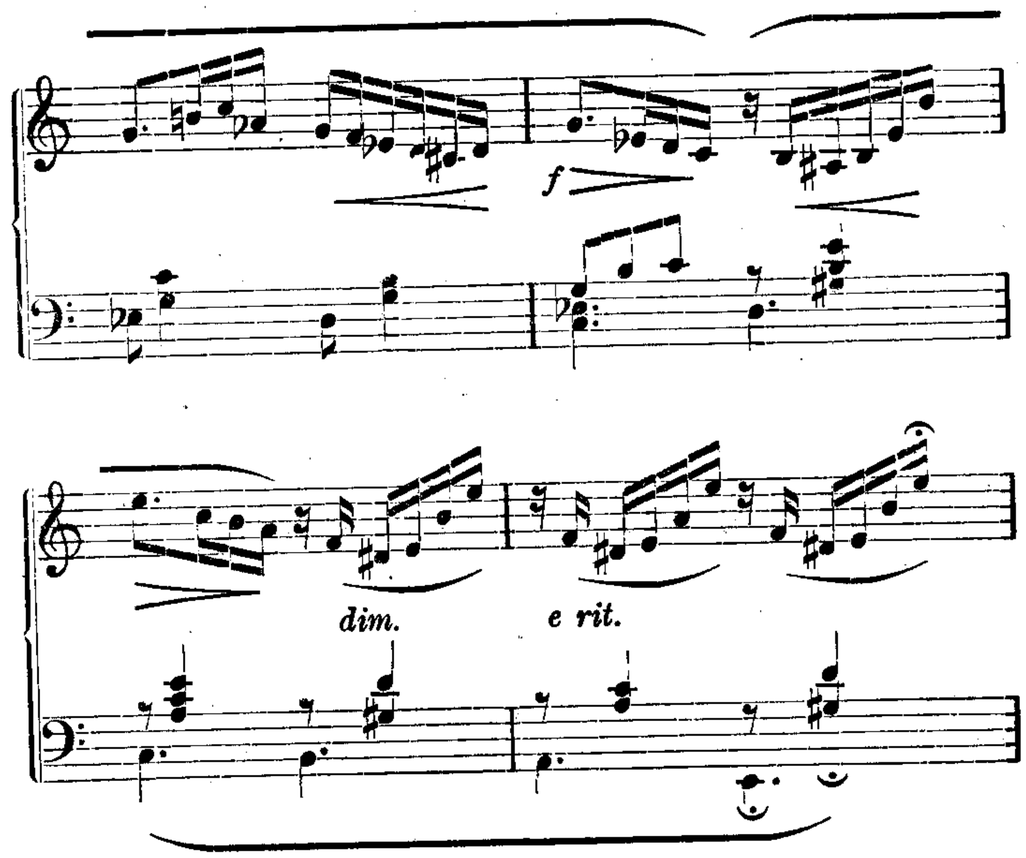
Von Richard Grünwald.

Wer sich auf Grund des Werks 53 (Humoreske und Idylle) über des Verfassers Kunstbekenntnis eine bestimmte Meinung bildete, der findet diese angesichts der vorliegenden neueren Werke geradezu umgestoßen. Denn Rüdinger hat sich über Nacht von einem „Neutöner“ zu einem „Epigonen des Klassizismus“ gemausert. Uns kann diese plötzliche künstlerische Gesinnungsänderung nur lieb und begrüßenswert sein, weil wir durch sie von weiteren Proben einer verstiegenen Oberflächenkunst verschont bleiben, für die die Zithergemeinde nun einmal „noch nicht reif“ ist. Was soll man aber von dem Verfechter einer Kunstrichtung halten, der seine Ueberzeugung willkürlich wechselt oder sie zu einem so dehnbaren Begriff ausgestaltet, daß sie alle seine Kunstbetätigungen deckt? Rüdinger hält den Zitherkomponisten eine furchtbare Strafrede, weil sie nach seiner Meinung für sich „nicht nur die Formen der Klassiker in Anspruch nehmen, sondern auch deren Tonsprache, Melodik und Harmonik.“ Dieser anmaßende Vorwurf und der des „Kopierens“ oder „Abkomponierens“ der Klassiker ist eine erstaunliche Kühnheit vonseiten eines Kunstbeflissenen, der im Grunde genommen doch in derselben Haut steckt, die ihm bei den

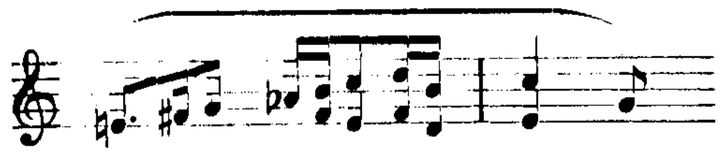
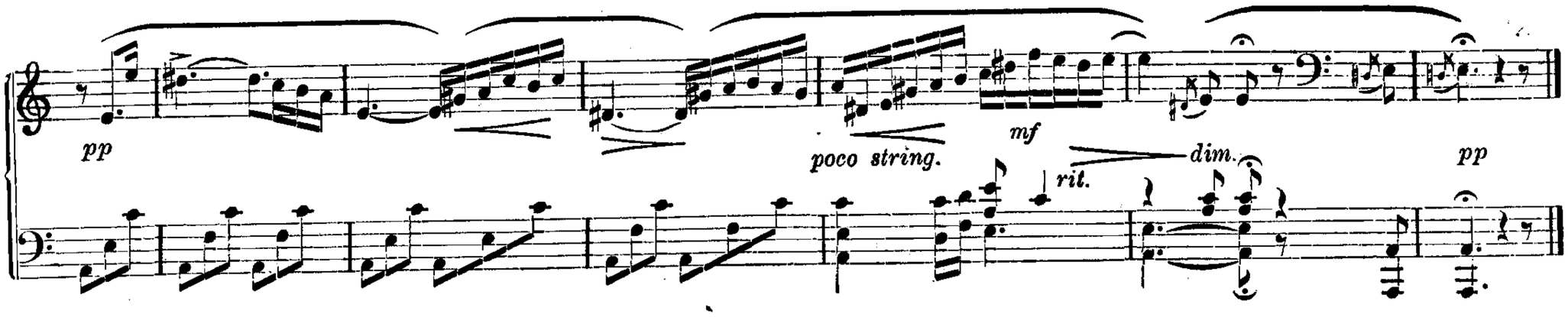
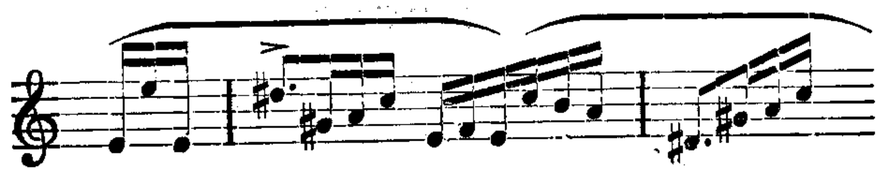
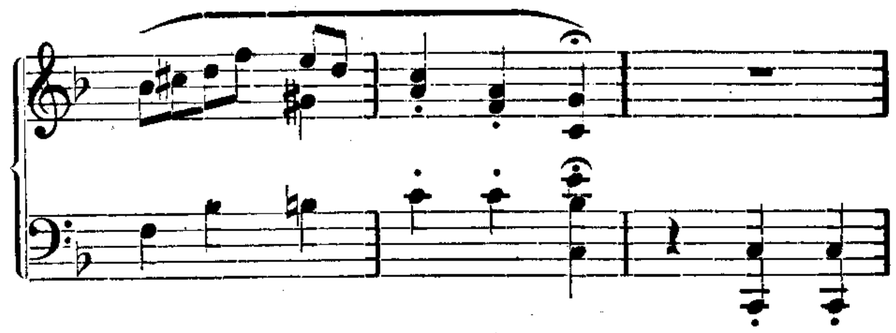
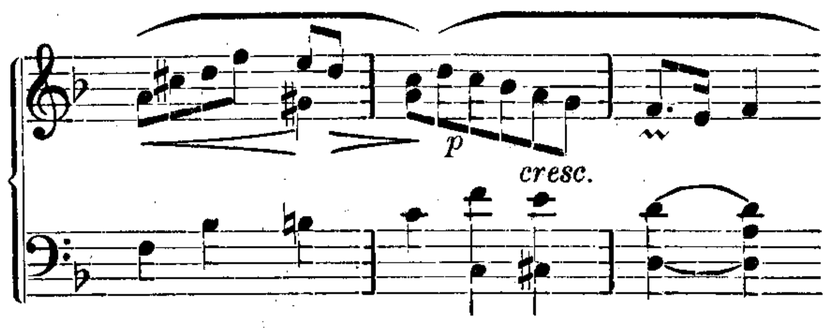
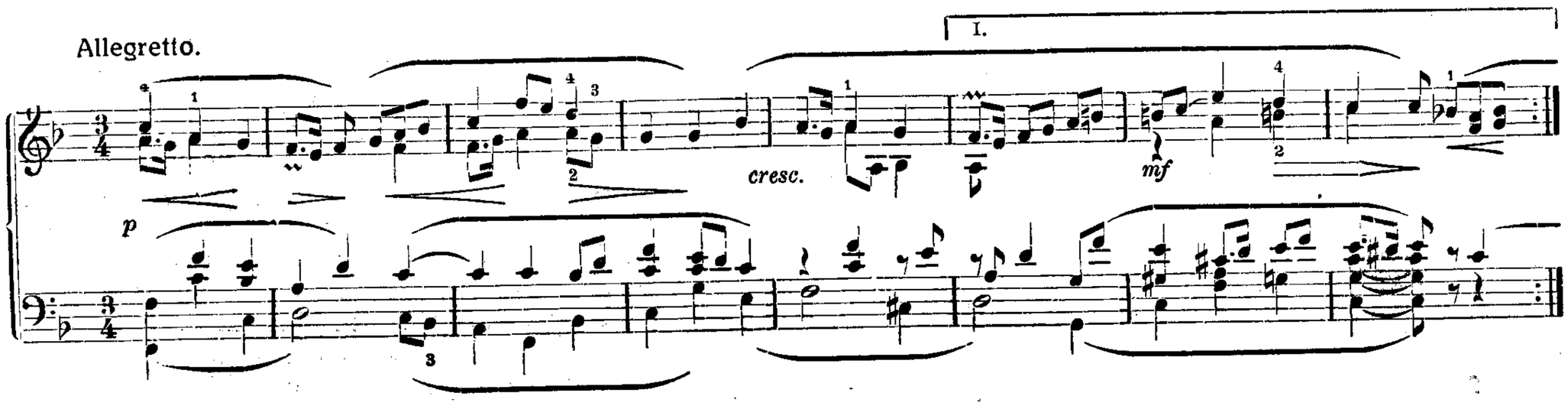
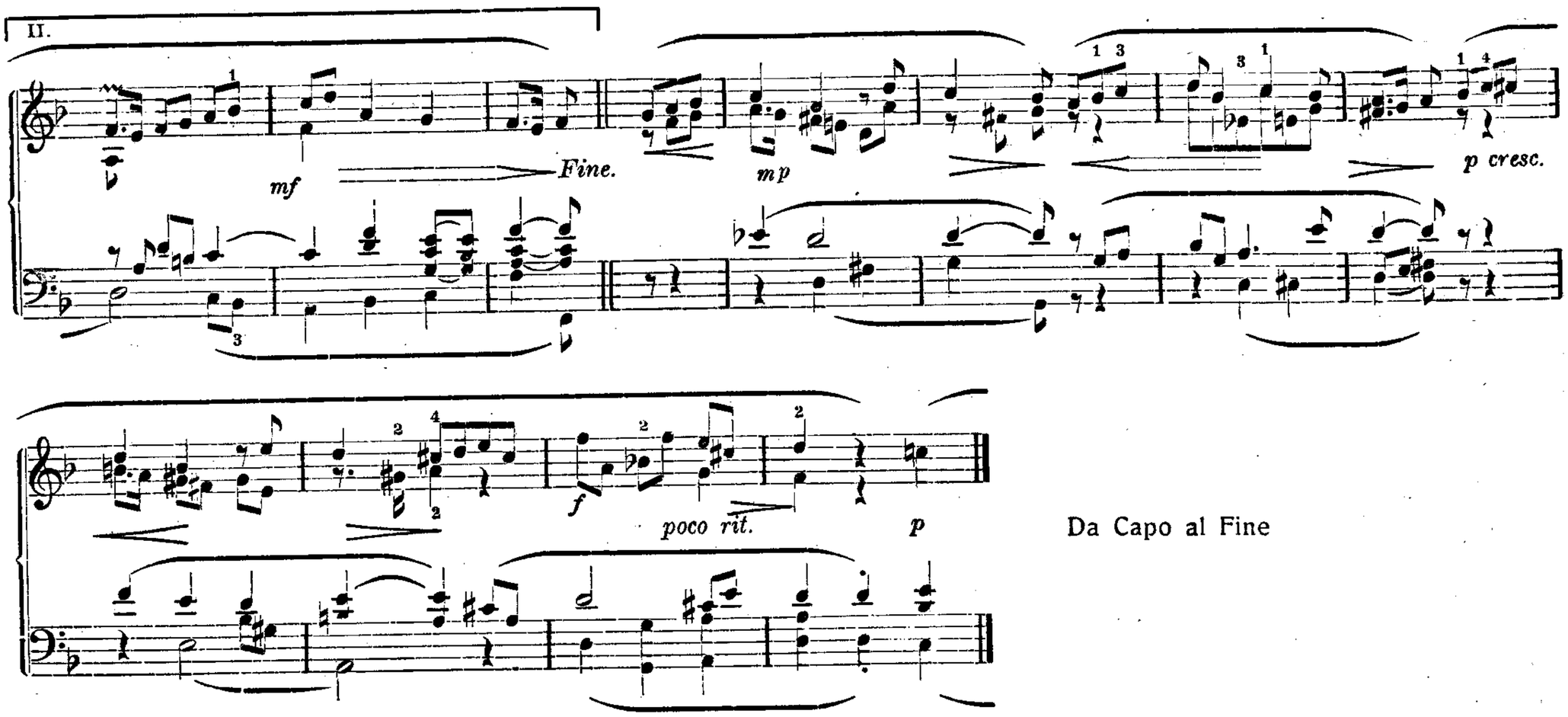
berufenen Zitherkomponisten ein Narrenkleid zu sein scheint. Rüdinger hat im Vergleich zu den Zitherkomponisten nur eines voraus: Er ist vielseitiger. Er schöpft seine Tonsprache nicht nur aus dem Born der Klassiker, sondern auch „aus der Zeit, in der er lebt," „aus den geheimsten Tiefen seiner eigenen Seele und der seines Volkes" — nur ist leider sein musikalischer Geschmack etwas unzuverlässig. Das Trio seines Menuetts

ist schmalziger Salonkitsch, wie ihn die Operetten- und Schlagerkomponisten bereits in allen Varianten „industrialisiert" und dem gassenhauerlüsternen Volk in Herz und Hirn eingehämmert haben. Daß das süßliche Erzeugnis einer platten und rührseligen Empfindung (obendrein garnicht menuetthaft) von einer Musik im klassischen Stile — im zweiten Teil lehnt sie sich an Bach an*) — umrahmt wird, beweist, daß es dem Komponisten an einheitlichem Stilgefühl mangelt. Wir sind bereit, uns von dem selbstherrlichen Akademiker Rüdinger untertänigst köpfen zu lassen, wenn er uns in der vielgeschmähten besseren Zitherliteratur nur ein Menuett nachweisen kann, das, wenn auch schlichter in der Satztechnik, weniger Eigenwertiges bietet und nicht stilechter ist als sein Werk. Wir stehen auch für solche Musikbeilagen der „Muse" ein, die von Dilettanten stammen.

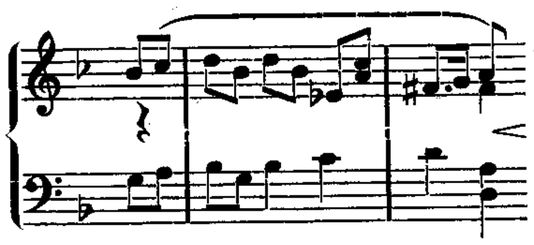
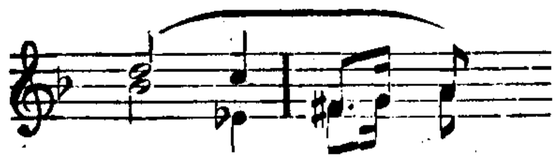
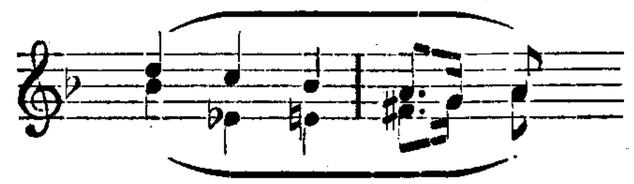
Eine recht abgegriffene Musik, wenn auch würdig in ihrer Haltung, weist gleichfalls das erste Stück („Aufzug") dieses kleinen Balletts auf. Seine Motive beziehungsweise Themen sind beim Aufzug festlicher Gäste in den Opern, Operetten und in der Ballpolonaisenmusik bis zum Ueberdruß abgedroschen worden. Einigermaßen Anziehendes wird nur im Mittelsatz bei der Durchführung des Themas geboten, die aber in „rein schulmäßig platter, thematischer Arbeit" vor sich geht. Es stehen eben selbst dem musikakademisch gebildeten Zither-„Neutöner" keine anderen Gestaltungsmittel zur Verfügung als die Anwendung von melodischen und harmonischen Sequenzen, Motivverkürzungen und -Wiederholungen usw., die allerdings nicht immer so „hausbacken" sein müssen, wie im vorliegenden Falle.

Die hübsche Weise des Zigeunerständchens beruht vorwiegend auf der billigen Wirkung der übermäßigen Sekundenschritte der ungarischen Zigeunertonleiter mit ihrer Häufung von Leittonspannungen. Der ungarische Zigeuner oder Hirtenknabe dudelt täglich eine Fülle solcher Melodien vor sich hin, ohne zu wissen, daß sie „von ihm sind". Nur die Glieder der „musikalischen Intelligenz", die abgestempelten Hüter der „Sterne am Musikhimmel" bilden sich ein, mit solch unschuldigen Ergüssen etwas „Eigenes" oder gar „dem Zeitgeist Entsprechendes" zu bieten. Einigermaßen gewählt und ursprünglich ist die melodische Struktur der Gavotte, die aber nicht etwa im neuzeitlichen Stile, sondern im jenen des siebzehnten Jahrhunderts (Padre Martini), der Blütezeit des Kontrapunktes, gehalten ist. Allerliebst ist hier die Musette (Dudelsack), die das gleichförmige Gedudel der Sackpfeife trefflich und höchst lebensfrisch zum Ausdruck bringt. Ein besonderer Vorzug dieser Gavotte ist noch, daß ihr melodisches Gefüge aus thematischen Keimen des ersten Tonbilds „Aufzug" herauswächst, wodurch das suitenähnliche Stück eine ausgezeichnete formale Abrundung erfährt.

Die zwei Mittelstücke des Balletts sind jedoch nicht ohne Formgebrechen. So tritt z. B. im Zigeunerständchen die Ueberleitung zur Wiederholung des Hauptthemas ganz unvermittelt auf. Dazu kommt noch, daß der Phrasenabschluß (vor der Ueberleitung) mit seiner weiblichen Endung der melodischen Linie neue Keimkraft zuführt, die in ihrer Entwicklung plötzlich unterdrückt wird. Für unsere Auffassung spricht das mit dem crescendo verbundene und vorgezeichnete stringendo, das plötzlich am Phrasen e n d e mit einem Forte abbricht. Das ist eine höchst unnatürliche Erscheinung und beweist, daß der Abstieg vom Gipfelpunkt der Phrase ‚verschluckt' wurde. Wer etwa einwenden wollte, daß hier an dessen Stelle die Ueberleitung tritt, der sei darauf hingewiesen, daß die Abebbung einer Ausdrucksspannung sich innerhalb e i n und derselben Ausdruckslinie abspielen muß. Das vom Komponisten richtig empfundene, aber schließlich ignorierte stringendo muß sich also bereits vor der Ueberleitung ausgetobt haben. Um das Gesagte deutlicher zu veranschaulichen, wollen wir hier die Stelle, wie wir sie etwa verbessern würden im Notenbild ausdrücken:

An Stelle des as' im ersten Takt kann auch das c" ein Achtel lang ausgehalten und das g' durch eine Sechzehntel-Pause ersetzt werden. Wir haben uns für die Darstellung obiger Form entschlossen, um die organische Zugehörigkeit des von uns an Rüdingers Phrase angehängten Motivs deutlicher in Erscheinung treten zu lassen. Unsere Fassung bringt noch zwei Vorteile mit sich: erstens wird die ungelenke, gänzlich unvermittelte Modulation von c-moll nach a-moll vermieden und zwar durch die motivische Beziehung zur voraufgegangenen Phrase, zweitens erscheint die Ueberleitung nicht mehr angeklebt an das Vorhergehende. Sie wächst jetzt vielmehr als organischer Bestandteil aus dem Ausdruckskomplex heraus, ist nicht mehr aus der Luft gegriffen, oder eine Zufälligkeit, sondern kategorische Notwendigkeit. Das Komponieren ist nichts Willkürliches, sondern ein vom Gefühl eingegebener Zwang aus einem Gedanken die folgenden zu entwickeln und vorzubereiten und so für Herz und Verstand ein gleichermaßen eingängiges Kunstgebilde zu bieten. Störend in die melodische Spannung greift ferner die überaus lange Dehnung der Tonika am Schluß des Vordersatzes im zweiten Teil ein. Diese wird um so lähmender empfunden, als die gleichen Einschnitte schon bei der Aufstellung des Themas gehörig zur Geltung kamen und Rüdinger am Ende der Phrase eine rhythmische Belebung eintreten läßt. Hier müßte am Ende des dritten Taktes aufs letzte Achtel gleich die folgende Phrase angereiht und der vierte Takt gestrichen werden. Oder der melodische Gang hätte nach dem von

*) Rüdinger würde sagen: „sie kopiert" oder „komponiert Bach ab".

Rüdinger aufgegriffenen Gedanken etwa in nachstehender Weise in Fluß gehalten werden müssen:

Hier hätte sich jedenfalls eine Gelegenheit für eine naturbegründete metrische Freiheit geboten, die dem „Zeitgeist" entsprochen hätte; Rüdinger zog es aber vor, „hausbacken" zu bleiben und sich obendrein eine Unbeholfenheit zu leisten. Hingegen wäre es von guter Wirkung gewesen, die aufs gute Taktteil fallenden übermäßigen Sekunden im Nachspiel zu dehnen, d. h. die Unterteilungsmotive taktfüllend zu gestalten: *)

Damit wäre die charakteristische Wehmütigkeit des Ständchens zum Schluß noch besonders unterstrichen und die Bewegung in ein willkommenes ruhiges Fahrwasser geleitet worden. Selbst die von den Zigeunern unzertrennlichen Bären hätten sich in den Schlußtakten in Erinnerung gebracht. Zum mindesten hätte der Komponist dem Kern seines Themas, der bis zum Ueberdruß abgeleiert wurde, endlich einmal einen neuen Reiz abgewinnen müssen, etwa mit folgenden bescheidenen Mitteln:

Auch das Menuett weist einen Formfehler auf. Hier treten im zweiten Teil zwei Kuriositäten in Erscheinung: erstens, daß die Phrase des achten Taktes keinen eigentlichen Abschluß findet und zweitens, daß die Wiederholung des ersten Teiles mit dem Quartsextakkord, statt in der Grundform des tonischen Dreiklangs beginnt. Man wende uns nicht ein, daß hier eine Ausdrucksfreiheit vorliegt, die sich ein neuzeitlicher Tonsetzer wohl gestatten darf. Der Fehler liegt gerade darin, daß die mit dem achten Takt beginnende Ausdrucksfreiheit (Takteinschiebung) nicht zu Ende geführt wird. Ihre folgerichtige Gestaltung (gegebenenfalls unter Auslassung des letzten Taktes) wäre gewesen:

Hier hätte sich also Gelegenheit geboten, eine jener „vielgestaltigen Freiheiten" unserer Klassiker „bewundern zu lassen", wenn Rüdinger es verstanden hätte, sie durchzuführen, ohne das Ebenmaß der Form zu verletzen. — War es aber Rüdingers Absicht, die beiden Teile eng zu verbinden, sie ineinanderfließen zu lassen, so hätte nachfolgende Form besser diesem Zweck entsprochen:

Tanzstücke, zumal, wenn sie nicht ausschließlich für den Vortrag, sondern für ein „Ballett" bestimmt sind, müssen aber mit Rücksicht auf die notwendige straffere Gliederung die Cäsuren deutlich zur Geltung bringen. Daher wäre es stilechter gewesen, den zweiten Teil schon mit Rücksicht darauf, daß der voraufgegangene Teil sich zweimal des Halbschlusses bedient, in der Weise abzuschließen, wie es Takt 15–16 des nachstehenden Beispiels zeigt. Wir stellen nun im folgenden den ersten und zweiten Teil des Menuetts in der Form dar, die unserem Stilempfinden und Geschmack am besten entspricht:

*) Im 3. Takt des Beispiels muß die letzte Note der Oberstimme a' statt c" heißen.

Da Capo al Fine

Zunächst hätten wir die von uns vorgenommene melodisch-harmonische Abänderung der zweiten Phrase im zweiten Teil zu rechtfertigen. Daß sie schöner und wirkungsvoller klingt und vor allem weniger „hausbacken“ ist, das sagt das Ohr. Wir veranschaulichen zu Vergleichszwecken auch Rüdingers Form:

Bei einer vergleichenden theorethischen Betrachtung der beiden Fassungen ergibt sich folgendes: Die Wiederholung des Terzenschritts auf gleicher Tonstufe ist ein Verlegenheitsprodukt, um über die zweite Zählzeit hinwegzukommen. Das Schlimmste ist dabei die harmonische Leere, die aufs vierte Achtel eintritt und die damit verbundene klangliche Härte, verursacht durch die verpönte Verdoppelung des Baßtones vom Sextakkord. Bei uns dagegen ist alles im besten Fluß und Wohlklang. Des weiteren zeigt sich bei Rüdinger unmittelbar nach dem großen Sextenschritt der wenig gesangliche verminderte Quintensprung c“ — fis'. Rein melodisch, im Sinne eines Keimes einer linear bewegten Ausdrucksspannung kommt dieses c“ in der Phrase bestimmt nicht zur Geltung. Es hat nur akkordliche Bedeutung; melodisch steht es durchaus isoliert, ja kaltgestellt da, denn es kann innerhalb der Phrase nirgends in den melodischen Strom untertauchen, es kann ihm auch nichts von seiner eigenen melodischen Lebenskraft mitteilen und so in ihm aufgehen. Erst im 4. Takt und zwar beim Beginn einer neuen ihm wesensfremden Phrase wird sein Schicksal so ganz zufällig entschieden; es wird von der zum gleichen Ton aufsteigenden nachfolgenden Phrase (siehe 4.—8. Takt des 2. Teils vom obigen Menuett) mitgerissen und so seines zwecklosen Daseins endlich erlöst. Die Töne sind Lebewesen, ausgestaltet mit einem bestimmten Ausdrucksstreben. Der Komponist kann sie also nicht beliebig hin und her schieben, es sei denn, daß er zunächst ihre Natur ändert. Das kann in der Tat geschehen, muß aber Sinn und Zweck haben. Wenn wir die Oberstimme in ihre beiden melodischen Linien spalten und sie auf ihre Urform zurückführen, so ergibt sich bei Rüdinger folgendes Notenbild:

Bei uns hingegen dieses:

Das Auge allein kann schon feststellen, daß bei Rüdinger die melodische Linie der führenden Stimme mit dem c“ ins Stocken gerät und sich schließlich — aber nur fürs Auge — mit einem frechen Sprung in die Ausdrucksspäre der Unterstimme stürzt, die ihrerseits wieder mit einem unsanglichen übermäßigen Sekundenschritt aufwartet. Dagegen fließen in unserer Urform die Stimmen nicht nur selbständig, sondern mit einer nicht versiegenden melodischen Spannkraft und sich das Gleichgewicht haltend ihrem Ziel entgegen.

Rüdinger wird hier manches, besonders was wir über das melodisch hilflose c“ gesagt haben, als neu finden, weil er es in Büchern noch nicht gelesen hat. Er sieht jedenfalls daraus, daß wir Zitherspieler nicht notwendigerweise dämlich in unserem Beruf dahinleben müssen und daß wir an die tiefsten Geheimnisse unserer Musikkunst rühren und von uns Rechenschaft über ihre Wirkung fordern. Es wird uns ein Vergnügen sein, demnächst in kurzen Umrissen unsere Theorie über das „Musikalisch Schöne“ — zunächst über die schöne melodische Form — darzustellen unter Heranziehung von Beispielen aus den Zitherwerken Rüdingers, die durch ihre vielgestaltige und verschieden geartete Qualität für derartige musikästhetische Betrachtungen einen besonders dankbaren Stoff bieten.

Daß Rüdinger die tiefere Einsicht in die melodischen Zusammenhänge fehlt, verrät am besten seine Phrasenbezeichnung. Einzelne Noten weiß er in seiner teilweise recht willkürlich gehandhabten und durch volltaktige Auffassung der Motive befangenen Sinngliederung garnicht unterzubringen.*) Es wäre eine besondere Abhandlung erforderlich, wollten wir uns mit den diesbezüglichen Verkehrtheiten auch noch beschäftigen und unseren Standpunkt theoretisch und musikästhetisch rechtfertigen. Nur mit dem ersten und zweiten Teil des Menuetts wollten wir eine Ausnahme machen. Im betreffenden Beispiel findet der Leser die von uns angegebene richtige Phrasierung und Vortragsweise. Die Einwendung etwa, daß hier zwei „Auffassungen“ gegenüberstehen, wäre nicht nur linkisch,

*) Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch unsere Phrasierung des Trios vom Menuett mit jener Rüdingers.

sondern auch ein zweckloser Rechtfertigungsversuch, denn Rüdinger hat hier selbst für die Entlarvung seines mangelnden Verständnisses gesorgt. Die Phrasierung stimmt nämlich mit der Vortragsbezeichnung garnicht überein. Und das ist ein Unding, denn bekanntlich wird ja die Vortragsart erst durch die Art der Phrasengliederung entschieden! Rüdinger verbindet nun mit dem Ausklang einer Phrase ein crescendo (siehe erste Hälfte des 2. und 6. Taktes der Urform) und mit ihrem Beginn ein decrescendo (siehe zweite Hälfte des 8. Taktes der Urform). Diese musikalische Schluddrigkeit, die sich in der Folge wiederholt, ist auf eine unverzeihliche Unbekümmertheit in bestimmten musikalischen Gebieten zurückzuführen, die mit einer ernsten Auffassung des Komponistenberufs unvereinbar ist. Aber auch die übrigen Fehler in der beregten Sinngliederung sind schlimm genug für einen akademischen Theorielehrer. Das letzte Viertel des 4. Taktes (b') wird niemand, von dem die abwärtsstrebende Natur dieses Leittones erkannt und lebendig empfunden wird, als Abschlußnote der vorangehenden Phrase deuten, sondern als Auftakt der folgenden. Für diese auftaktige Auffassung spricht auch der Schluß, der den im Anfang des Menuetts unterdrückten Auftakt deutlich in Erscheinung treten läßt, nur eben in verkehrter dynamischer Deutung.

Unnatürlich und musikalisch unlogisch ist es auch, wenn Rüdinger den Nachsatz genau so gliedert wie den Vordersatz. Wohl ist die äußere melodische Struktur der beiden Sätze die gleiche, aber die inneren linearen Spannungsverhältnisse sind verschieden. Entscheidend ist hier die im Nachsatz auftretende Modulation, die mit ihrer verbindenden Kraft die im Vordersatz selbständig waltende Phrase nunmehr zu einer untergeordneten Rolle in einem melodisch größer gespannten Bogen herabdrückt und ihren Schwerpunkt von dem übergeordneten neuen Schwerpunkt sozusagen aufsaugen läßt, der jetzt umso gewichtiger wirkt. Rüdinger, der Musikant, hat hier das durchgehende crescendo richtig empfunden (Siehe Vortragsbezeichnung der Urform, wo allerdings noch der Vermerk poco rit. fehlt); nur der Theoretiker hat in Rüdinger versagt (Siehe Anwendung der Phrasenbogen in der Urform). Umgekehrt steht es mit dem Vordersatz. Was ist nun bewußt und was ist unbewußt zu Papier gebracht worden? Wir haben schon darauf hingewiesen, daß Rüdinger zuweilen einzelne Noten in die Phrasenbezeichnung nicht einzureihen versteht. So hängen auch im 2. Teil des Menuetts die zwei vorletzten Achtel des zweiten Taktes in der Luft. Falsch ist es auch, wenn Rüdinger den Auftakt vor dem ersten und fünften Takt in Verbindung mit ihren guten Taktteilen als besondere Phrase behandelt. Ihre über den Taktschwerpunkt hinauswirkende Triebkraft leuchtet hier ohne weiteres ein. Die volltaktige Auffassung von Motiven, deren auftaktige Natur so klar zutage tritt wie hier, ist höchst dilettantisch. Unser Beispiel zeigt auch in diesem Falle die richtige Sinngliederung.

Als etwas Selbstverständliches wird eine satztechnische Mustergültigkeit aus der Feder eines Theorielehrers an einer Akademie der Tonkunst hingenommen. Außergewöhnlich ist, wenn er sich in dieser Hinsicht Schnitzer gestattet, die für ein musikalisches Ohr ein Unbehagen verursachen müssen. In diesem Sinne sind zu verurteilen die offenen, auch musikästhetisch nicht zu rechtfertigenden Quinten bei der Verbindung der II. mit der I. Stufe im sechzehnten Takt der Gavotte. Hier ist auch in dem Takt vor Fine zu bemängeln, daß der Baßton des Quartsextakkordes nicht stufenweise ergriffen wird, sondern einen Sprung in die Oktave macht. Unebenheiten der Stimmführung sind auch im Menuett nachzuweisen, auf die wir noch zurückkommen. Uebrigens fehlen in dem beregten Takt zwei Viertel, wohl die Folge a–h; möglich, daß bei dem unterlaufenen Druckfehler auch das G übersehen wurde.

Ein Fehler, den man einem Schüler rot unterstreicht, ist die Terzverdoppelung im Hauptseptimenakkord des 14. Taktes im Zigeunerständchen. Wir hätten hier aus spieltechnischen Gründen aufs zweite und dritte Achtel a-d' und dann as-c' gebracht. Die nachschlagenden offenen Oktaven hätten uns nicht gestört, zumal ja die eigentliche Auflösung des Es-dur-Akkordes mit dem guten Taktteil vollzogen wird.

Daß auch die vorliegenden Stücke noch wirkungsvoller und obendrein leichter spielbar wären, wenn sie zithergemäß gesetzt wären, diesen Beweis eingehend zu erbringen, müssen wir uns leider Raummangels wegen versagen. Nur mit dem obigen ersten und zweiten Teil des Menuetts wollen wir ein Beispiel eines mustergültigen Zithersatzes geben. Vergleicht man unseren Satz mit jenen Rüdingers, so muß sofort die ungezwungene, melodisch fließende Bewegung der Stimmen gegen den ungelenken Stelzengang in der Originalform auffallen. Rüdingers Stimmführung zeigt jene Lässigkeit, die bei den Klavierspielern typisch ist und der durch die Unmöglichkeit, sich auf dem Klavier gleichzeitig in allen Stimmlagen frei zu bewegen, Vorschub geleistet wird. Wir Zitherspieler sind da etwas verwöhnter und verlangen von einem berufenen Komponisten, zumal wenn er sich als bedeutendsten Tonsetzer für Zither betiteln läßt, daß er die musikalischen Vorzüge unseres Instruments ausnützt und ins rechte Licht stellt. Daß unser Satz nicht nur musikalisch überlegen, sondern auch klangvoller und vor allem in bezug auf die plastische Darstellung des Stimmengeflechts dankbarer ist, braucht dem Kenner und dem, der Ohren hat zum Hören, nicht erst gesagt zu werden. Auch in klangästhetischer Hinsicht ist der Vorzug auf unserer Seite; vor allem, weil sich die Stimmen innerhalb einer Klangfarbe abspielen während sie bei Rüdinger von einer Ausdruckssphäre in die andere springen. Obendrein ist unser Satz auch leichter auszuführen, weil die Töne immer im Bereich der Greifmöglichkeit liegen.

Mit der Alterierung und Stimmführung im 7. Takt des Menuetts wird Rüdinger mit Rücksicht darauf, daß hier seine haarsträubende Häufung von Quintenfolgen gemildert wird, wohl einverstanden sein. Ueberdies klingt diese Stelle jetzt etwas weniger „altmodisch". Auch gegen die Abänderung des 6. Taktes im zweiten Teil, der klarere melodisch-harmonische Verhältnisse schafft, wird Rüdinger nichts einzuwenden haben. Endlich hoffen wir, daß er es uns nicht übel nimmt, wenn wir mit seiner Gepflogenheit aufgeräumt haben, die metrischen Verhältnisse dadurch zu ignorieren, daß er andauernd die Phrasenenden mit Klangklötzen beschwert, statt sie sanft ausklingen zu lassen. Dadurch wird der richtige Vortrag seiner Werke geradezu unmöglich gemacht. Andere Ausdrucksfeinheiten unseres Satzes, die aufs erste weniger auffallen, wie z. B. das Bestreben, mit der zunehmenden Anschwellung der Phrase ein volleres Klangregister zu ziehen, möchten wir ebenfalls seiner Aufmerksamkeit empfehlen. Im zweiten Teil geschieht dies durch Heranziehung der tieferen Baßlage mit der zweiten Zählzeit des 1. 3. 5. und 7. Taktes. Haben Sie, Herr Rüdinger, solche Feinheiten selbst bei der Gestaltung Ihrer Klavierwerke beachtet?

Eine der Natur des Instrumentes und der Spieltechnik – aber nicht dem Vortrag – gerecht werdende Schreibweise*) findet sich bei Rüdinger nur in der „Musette", wo die dem Zithersatz eigentümliche Dreiteilung des Tongebietes (Griffbrett, hohe und tiefe Baßsaiten) in technischer Beziehung unbewußt berücksichtigt wird. Wir sagen unbewußt, weil ein Nichtzitherspieler nur aus seinem inneren Empfinden, nicht aber gleichzeitig auch aus der Seele der Zither heraus komponieren kann.

*) Die Phrasierung ist nämlich haarsträubend!

Vielleicht veranlassen diese Ausführungen Herrn Rüdinger, sich in der maßgebenden Zitherliteratur umzusehen und sich wirklich darüber Rechenschaft zu geben, ob er da nicht bewußt oder unbewußt im unklaren gelassen wurde. Wir können nämlich noch immer nicht glauben, daß sein Urteil über unsere Literatur wirklich auf Grund eines eingehenden Studiums der maßgebenden Werke erfolgt sein soll. Denn das steht fest, Leistungen in der musikalischen Güte, wie sie Rüdinger bietet, sind in der fortschrittlichen Zitherliteratur keine „Zufallstreffer".

Allein die sechs Jahrgänge Notenbeilagen der „Muse des Saitenspiels" müßten ihm Achtung abringen. Ebenso verrät die übrige fortschrittliche Zitherliteratur deutlich genug ein Kunstschaffen gediegener Prägung durch berufene Tonsetzer, deren Werkzahl teilweise eine beträchtliche Höhe erreicht hat (z. B. Haustein, Kollmaneck, Swoboda). Und es wird noch immer weiter gearbeitet!

Wenn wir mit Rüdingers kompositorischen Fähigkeiten streng ins Gericht gingen, so ist dies darauf zurückzuführen, daß wir sie in Bezug auf Originalität auch von seinem Standpunkte des „modernen" Musikers aus begutachteten, und uns teilweise seiner eigenen Sprache bedienen wollten. Er möge ihre Wirkung einmal an sich selbst erproben. Schließlich mußten wir auch ganz entschieden und mit nicht sonderlich zurückhaltender Deutlichkeit daran erinnern, daß man seine Worte mit seinen Taten in Einklang zu bringen hat und daß man sich in einer Sache nicht die Rolle eines souveränen und unfehlbaren Richters anmaßen darf, wo einem höchstens das Recht der Gleichberechtigung zusteht.

Unsere Musikbeilage.

Die impressionistische Entwicklung hat unsere Musikkunst nicht nur hinsichtlich ihrer formalen Handhabung, sondern auch dem Geiste, den inneren Kräften nach, die sie bewegen, einer Verarmung entgegengeführt. Unter die alte Musik-Kultur ist bereits ein merkbarer Strich gezogen worden, und in welchem Sinne die „neue Musik" noch eine kulturelle Angelegenheit sei, ist schwer zu sagen. Eines steht fest: Wir stehen vor einer Entseelung der deutschen Musik. Diese Tatsache stellt u. a. auch Dr. Alfred Heuß, Hauptschriftleiter der von Robert Schumann gegründeten „Zeitschrift für Musik" fest in seiner kritischen Betrachtung über das Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Die „Muse" neigt mit ihren Bestrebungen zu jenen, die die alte Ueberlieferung weiter und sachte an den neuen Zustand herangeführt und niemals den Boden der Klassiker verlassen haben, wie z. B. ein Johannes Brahms und Anton Bruckner. Hier stehen wir auf dem festen Boden nachprüfbarer musikalischer Güte. Und vom Standpunkte des Kunstgenießens hat man gewiß allen Grund, sich des Aelteren, wenn es erfüllt ist, mehr zu erfreuen, als des Neuesten, wenn es nichts weiter ist wie Versprechung.

Auch der „Deutsche Winzertanz" von einem unserer neuesten Mitarbeiter, Studienrat Karl Wendl, ist Erfüllung eines nach Ausdruck ringenden Gefühls einer echten Musikantenseele. Hier drängt sich nicht jene Geistelei vor, die auf Kosten des wirklichen Innenlebens, der gesunden Sinne, sämtlicher Beziehungen zur Welt irgend einem Gemütsfäserchen dient. Es ist saft- und kraftstrotzende Musik, die bei all ihrer Urwüchsigkeit von einer bezaubernden Anmut beschwingt ist. Man sieht rotwangiges Winzervolk, liebreizende Mädchen in schöngeschwungenen Bewegungen dahinschweben, während kräftige Buben etwas derb den Rhythmus stampfen. Um den eigenartigen Ausdruck des Tanzes zur Geltung zu bringen, darf beim Vortrag nicht die fast durchgehend gewünschte Betonung des zweiten Taktteiles übersehen werden. Im 16. Takt fehlen in der Unterstimme die zwei nachschlagenden F-Bässe, wie sie im fünftletzten Takt in der höheren Oktave verzeichnet sind. Im 7. Takt des zweiten Teils wird das Zeitmaß etwas verzogen (nicht „verzagen"!)

Karl Wendl ist als einziger Sohn eines bayerischen Bierbrauers in der Oberpfalz am 24. Mai 1868 geboren. Er ist schon als kaum 10jähriger Knabe in die so musikalische Luft der Kaiserstadt Wien „an der schönen blauen Donau" gekommen und bei dortigen nahen Verwandten erzogen worden. In seinem 12. Lebensjahre wurde ihm bei einem öffentlichen Wettbewerb für seine Leistungen auf der Geige von den Preisrichtern, die hauptsächlich Mitglieder der kaiserlichen und königlichen Hofoper waren, ein Anerkennungsdiplom zuerkannt. In späteren Jahren hatte er Gelegenheit, die königliche Akademie der Tonkunst in München zu besuchen, die er als Schüler des Geheimrats königlich bayerischen Hofkapellmeisters und Professors Dr. Jos. Ritter von Rheinberger in Kontrapunkt und Komposition absolvierte. Seit dieser Zeit wirkt Wendl als Chordirektor und Studienrat an höheren Lehranstalten Münchens. Seine bisherigen musikalischen Arbeiten sind in ersten deutschen Verlagen erschienen. Anläßlich eines öffentlichen Wettbewerbes zur Erlangung guter Chorwerke, wozu im ganzen nicht weniger als 750 Kompositionen eingesandt worden waren, ist Wendl unlängst als einziger Bayer von dem Deutschen Arbeiter-Sängerbund in Berlin mit einem Preise, und zwar in doppeltem Betrage, ausgezeichnet worden.

Franz Kampes „Paraphrase" über das schöne Thema aus der Glocken- und Harfenfantasie in d-moll von Burgstaller gehört ebenfalls zu jener Musik, die erlebt ist und selbst von anspruchsvolleren Ohren immer wieder gerne gehört werden wird. Die Durchführung des Themas ist sowohl in formaler wie kontrapunktisch-harmonischer Hinsicht recht gelungen und verrät neben einem gesunden Musiksinn ein überraschendes Können. Herrlich schmiegt sich der Kontrapunkt an das gleich im Anfang vom Baß ergriffene Thema an, das nach anziehenden Wendungen sich zu einem rassigen ungarischen Tanz formt (Allegro moderato). Mit geschmackvollen Harfen- und Glockentonwirkungen und einem verträumt säuselndem Tremolo klingt das wohllautgesättigte Stück stimmungsvoll aus. Der Vortrag erfordert große Einfühlungsfähigkeit, die durch die entsprechenden Bezeichnungen sicher geleitet wird.

Kunst- und Presseschau

Im März dieses Jahres veröffentlichte Kollmaneck eine Besprechung über die Sonatine eines neueren Zitherkomponisten (Hans Ludwig). Bei dieser Gelegenheit sprach er von einer Bereicherung der klassischen Zitherliteratur im Sinne von Haustein, Pugh, Kollmaneck, H. v. Reigersberg, Grünwald u. a., drückte seine Genugtuung aus über das Zurückdrängen der ewigen Tänze und Märsche und wies die Behauptung, der klassische Stil widerstrebe dem Charakter der Zither, als albern zurück. Einen Monat darauf erklärte an derselben Stelle Gottfried Rüdinger, Theorielehrer in München, die gesamte Zitherliteratur sei, von wenigen Zufallstreffern abgesehen, wertlos; nur die alten volkstümlichen Tänze könne man gelten lassen. Er warnte — was die „Muse des Saitenspiels" schon seit langem tut — vor Operetten- und Tingeltangelkitsch (z. B. „Süße Klingelfee" und „Bummelpetrus", zu haben bei Dondl für