Vom Schweizerischen in unserer Musik

Autor(en): **Isler, Ernst**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

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

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-750023

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

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

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

ZÜRICH HANS JELMOLI

VOM SCHWEIZERISCHEN IN UNSERER MUSIK

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

höherem Grade, als es den Menschen nicht verweichliche und verwöhne, sondern zur Selbständigkeit zwinge: „die Kulturgeschichte ist eine Entwicklung des Menschen im Gegensatze zur Natur, also zur Unabhängigkeit". Würde Gigler die Kulturgeschichte bei der Betrachtung seines Themas nicht so ganz außer Acht gelassen haben, so wäre er nicht zu dem falschen Schlusse gekommen, neben dem unleugbaren Bestehen von Gegenden und Städten mit außergewöhnlicher musikalischer Sphäre, gipfelnd in Venedig, von dem Nietzsche sagte: „Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig," auch von Ländern unmusikalischer Veranlagung zu sprechen, zu denen der Verfasser England, Holland, die Schweiz, das westliche Österreich, also Tirol und das Land Salzburg zählt. Ausgerechnet Salzburg! Wem drängte sich beim Blick in die Stiftskirche in Salzburg und angesichts der großzügigen und lebendigen Linien der Bauten des erzbischöflichen Sitzes der Salzachstadt oder etwa im Parke von Hellbrunn nicht eine Übereinstimmung mit den Hauptmerkmalen der Kunst des größten musikalischen Genies, Mozart, auf? Die Schweiz aber kann sich geradezu gratulieren, mit der Mozartstadt Salzburg zusammen unter die „musiklosen" Länder, unter jene gezählt zu werden, die die musikalische Produktion aus klimatischen Gründen nicht zu fördern vermögen.

Wie überall im Leben der Völker pflegte sich auch in der Schweiz die Musik als letzte der Künste einzustellen, zweifellos ungewöhnlich spät im Verhältnis zu anderen Kulturländern: mehr wie auf fünfzig Jahre zurück lässt sich die musikalische Produktion bei uns als ein Ganzes, über frühere vereinzelte Erscheinungen hinaus, nicht wohl nachweisen. Die Gründe dafür sind aber nicht klimatischer, sondern allgemein kulturgeschichtlicher Art, hangen zusammen mit der Kleinheit unseres Landes, mit seiner relativen Bodenarmut, mit der geschichtlichen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklung, die starke Kulturzentren ausschloss. Die Reformation tat das ihre, eine nachzuweisende Musiktradition zu unterbinden. Mühsam und in primitivster Weise, nun aber auf allgemein demokratischer Grundlage, erhob sich die Musik im 17. Jahrhundert in unserem Lande und führte zu einem Volksmusikwesen, das gelegentlich

ins Unkraut schoss, in seiner Art in der Welt aber allein dasteht und für die künstlerische Düngung des Bodens jedenfalls ein nicht zu unterschätzendes Element ist.

Wäre unser Klima wirklich so kunstfeindlich, wie hätten die landschaftlichen Schönheiten unseres Landes große Dichter und Geister zu begeisterten Lobeshymnen zu bewegen vermocht; wie wäre es möglich gewesen, dass unserem Boden Dichter und Maler entsprossen, die nicht nur als Bedeutendste ihrer Zeit, sondern auch als typische Vertreter unseres Landes allgemeine Wertung fanden. Aus dem Wesen ihrer Kunst können wir allgemein schweizerische Grundzüge herleiten, die auch die Beantwortung der Frage nach dem Schweizerischen in unserer Musik erleichtern: das Schlichte und Herbe der Sprache und Farbenauftragung, das vielfach Verschlossene, Zugeknöpfte im Ausdruck und der stille Humor der Betrachtung. Diese Züge finden sich in unserer jungen einheimischen Musikproduktion leicht wieder, namentlich dort, wo eine gewisse Begrenzung der Begabung und des Charakters mehr auf das Nationale zurückdrängt und der Anschluss an herrschende Musikrichtungen sich nicht mehr stark fühlbar zeigt.

Vorerst handelt es sich darum, die reinmusikalischen Mittel schweizerischer Provenienz aufzudecken. Wir finden sie im Volkslied, dort, wo es nicht einfach Variante des altdeutschen Liedes ist, im Liede aus dem Bernbiet, zum Teil auch in dem der Innerschweiz, im Volkslied der Gruyère, aus dem Appenzellerlande, sofern da nicht das nahe Vorarlberg oder gar Tirol die Echtheit beeinträchtigt haben. In melodischer und harmonischer Hinsicht, in Tanzstücken namentlich auch in rhythmischer Beziehung, lassen sich rein schweizerische Merkmale erkennen. Auf ihnen, namentlich auf denen des Appenzell, fußt der wohl erste typische Vertreter des schweizerischen Liedes, Ferdinand Huber. Er hat, bevor Resultate der Volksliedforschung allgemeiner bekannt waren, einen Volkston geschaffen, der überall in unserem Lande, namentlich auch in der Innerschweiz, als absolut schweizerisch empfunden wird. Ein anderer Volkssänger, Carl Attenhofer, brachte, unbeeinflusst vom Volkslied, durch die Kraft und Energie seines Rhythmus die Festigung eines gewissen schweizerischen Heimattons.

Unterdessen eignete sich eine jüngere Generation die Technik seriösester Musik derart an, dass persönlicherem Ausdruck wenig Hemmungen mehr entgegenstanden und mittlerweile deckte die Volksliedforschung die herrlichen Schätze unseres deutschschweizerischen und welschen Volksliedes auf.

Viele unserer namhaften Komponisten schöpften aus dem unversieglichen Quell unseres Volksliedbornes, nicht alle aber so tief, dass ihnen zum Thematischen des Melodischen auch die Harmonik des Volksliedes in Fleisch und Blut überging. So hat Hans Huber seine musikalische Sprache nie so recht dem Charakter der von ihm oft verwendeten Volksliedmotive zu assimilieren vermocht. Seine Kunst bedeutet für die Entwicklung zum Reinschweizerischen in unserer Musik vielmehr einen technischen Übergang; ihre allgemeine Einschätzung ist deshalb nicht geringer anzuschlagen, auch nicht Othmar Schoecks Werk, das mit Ausnahme gewisser romantischer Harmoniewendungen, wenig reinschweizerische Merkmale aufweist, in seiner köstlichen Klarheit, in seiner absoluten Ehrlichkeit aber doch ein echter Spross unseres Landes bleibt. Mit dem Untersuchen und Aufdecken des Schweizerischen in unserer Musik soll nicht im geringsten eine bestimmte künstlerische Wertschätzung verbunden sein: das Nationale kann ein belebendes Element in die Kunst tragen, niemals aber zum Gradmesser für ihren Wert werden.

Am stärksten verschmelzen Volkslied und künstlerische Sprache wohl in Hermann Suters Schaffen, namentlich in seiner schweizerischen Symphonie. Ist auch da noch eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Ausdruck des Eingangssatzes und des Adagio einerseits und dem Finale, so schürft in diesem der schweizerische Ton doch erfreulich tief, Anregung und Ausführung gehen eine hohe künstlerische Einheit ein. Noch bodenständiger aber und um so bedeutungsvoller, weil nur aus dem Rhythmischen einer lyrischen Vorlage geschöpft, wirkt das Scherzo, die Humoreske vom Berner *Burgerchrach*, bis jetzt vielleicht das beste musikalische Parallelbeispiel zu einer gewissen kunst- und humorvollen Betrachtungsweise in unserer Literatur und bildenden Kunst. In der Canzone seines Streichsextettes, den Variationen über das Lied *Schönster Abestärn*

findet Suter meisterhaft künstlerische Vergeistigung eines schweizerischen Volksliedes. In der Westschweiz sind es Gustave Doret und Emile Jaques-Dalcroze, die dem welschen Volksliede Eigenes in ihre Festspiele und in andere Kompositionen hinübernahmen und wie Sauerteig sich auswirken ließen, ganz besonders Doret in seinen *Sennen* und in den *Chansons de la vieille Suisse.*

In der deutschen Schweiz hat die Dialektlyrik Adolf Freys und vor allem die Meinrad Lienerts in Kompositionen einen ausgesprochen schweizerischen Ton ausgelöst; wer empfände ihn nicht in Volkmar Andreaes *Haarus,* in seinem *Handorgler* oder in den *Schwyzer-Liedli* von Fritz Niggli, der mit Suter und Doret wohl am stärksten auf den musikalischen Mitteln des schweizerischen Volksliedes fußt.

Neben diesen Schweizer-Komponisten, die mehr oder weniger vom schweizerischen Volkslied sich anregen lassen, es verwenden und zu einem integralen Bestandteil ihrer Werke erheben oder von seinen melodischen, harmonischen und rhythmischen Merkmalen derart stark beeinflusst sind, dass sich ein gemeinsamer schweizerischer Unterton ergibt, sind noch andere zu nennen, in deren Werken sich ein Schweizerisches in mehr allgemeinerer Charakterart, wie wir es von unsern Dichtern und Malern und noch besser aus der Natur unserer Bergwelt und ihrer Bewohner kennen und lieben, bemerkbar macht. Unter diesen hat sich Fritz Brun im gewaltigen, granitenen Eingangssatz seiner *dritten Symphonie* als der Stärkste, Echteste, Knorrigste ausgewiesen. Welcher Unterschied der Bergluft zwischen dieser Symphonie und der der *Alpensymphonie* selbst eines Richard Strauß; wie empfindet man jene als alpin und schweizerisch zugleich, auch ohne durch die Variationen des tessinischen *Dreikönigsliedes* im zweiten Satze daran erinnert zu werden, dass es sich um eine schweizerische Symphonie handelt. Gerade das Beispiel Richard Strauß zeigt, wie schwer es ist, aus den Niederungen der Sinnenwelt in die klare Höhensphäre der Bergwelt künstlerisch emporzusteigen.

Was unsere junge produktive musikalische Kunst seit ihrer Entwicklung von Hans Huber bis zu den jüngsten begabten Schweizer-Komponisten Walter Schulthess, Frank Martin und

Reinhold Laquai im Zeitraume eines halben Jahrhunderts ihrem Vaterlande schon gegeben, das gibt die feste Zuversicht, dass auch der Musik in unserer Heimat einmal der Meister kommen wird, der, wie Hodler im Bilde, die großen Formen unserer Bergwelt in seiner Kunst verkörpert, eine ebenso rein schweizerische und allgemein wertbeständige Sprache wie unsere großen Dichter spricht und für alle Zeiten Märchen von der Musiklosigkeit der Schweiz zunichte macht.

ZÜRICH ERNST ISLER

TONKUNST UND EIDGENOSSENSCHAFT

Wenn man in älteren Reisebeschreibungen blättert und darin nach Beobachtungen über das Musikleben in der Schweiz sucht, so wird man zwar nicht viel, aber doch manches finden. Man wird finden, dass etwa ein Reisender mit Begeisterung berichtet, er habe im Berner Oberland das Alphorn gehört oder im Appenzell schöne Jodelgesänge. Alphorn, Jodler und Männerchor, das waren viele Jahrzehnte lang die einzigen Äußerungen schweizerischer Musikpflege, auf die der Reisende aufmerksam wurde.

Es gab aber auch anderes, von dem derjenige nichts erfuhr, der nur flüchtig auf einer Ferienfahrt hinhorchte. Die Pflege der eigentlichen *Kunstmusik* großen Stiles ist in unserem Lande älter, als man gemeinhin glaubt; sie bestand schon in einer Zeit, da die einzelnen Städte es noch nicht vermochten, die zur Ausübung der musikalischen Kunst hohen Stiles unbedingt erforderlichen Mittel aufzubringen. Es existierten keine Orchester, und so kamen zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts kunstbegeisterte Männer auf den Gedanken der Gründung einer *Schweizerischen Musikgesellschaft*. Im Jahre 1808 wurde in Luzern der Gedanke zur Tat, und da, ähnlich wie bei den eidgenössischen Sängerfesten, neben den musikalischen auch patriotische Momente mitspielten, so war hier eigentlich schon die erste Beziehung zwischen Tonkunst und Eidgenossenschaft geschaffen. Bei der siebzehnten Versammlung dieser Gesellschaft, die im August 1829 in Zürich stattfand, hat der Festpräsident, Oberstleutnant J. G. Bürkly, in seiner großen Begrüßungsrede anmutig und geistvoll die Parallele „eidgenössischer Bundesstaat — eidgenössisches Orchester" gezogen. Ich kann es mir nicht versagen, die Stelle hier wiederzugeben:

«Gewiss ist die Vergleichung des Eidgenössischen Bundesstaates mit einem Eidgenössischen Orchester nicht unpassend; wo das Zusammenhalten locker, die Aufmerksamkeit auf den Dirigenten geteilt, die Sucht vorherrschend ist durch hervorstechendes Spiel allein zu glänzen, wo das Tempo schwankend genommen oder zu viel über das Orchester hinausgeguckt wird, da wird es im Conzerte niemals gut gehen. Die Nutzanwendung auf vaterländische Verhältnisse ist nicht schwer. O sehe dabey doch jeder zu, dass die Instrumente fein hübsch gestimmt seyen, alle falschen Quinten, gedruckt oder gesprochen, seyen uns verwehender Missklang; erinnere sich jeder an seinem Orte (wie mancher von uns kann es an sehr gewichtigen) immer des eidgenössischen Orchesters, wo er rührig und tätig seiner Partie vorsteht, wo er die Wichtigkeit von Vor- und Nachgeben kennt, wo alles eifrig zusammen