

Werk

Titel: Anmerkungen zu unseren Beilagen

Ort: Berlin

Jahr: 1930

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_022|LOG_0016

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

PROBLEME DES RUSSISCHEN MUSIKLEBENS sieht *Robert Engel* (Ost-Europa, Heft 10) nur in der heutigen Zeit. Wir erfahren auch, daß Tschaikowskij's Werke schon lange nicht so oft gespielt und begeistert aufgenommen wurden wie im letzten Jahr, und daß das krassste Experimentieren mit der Tonkunst im Sowjetstaat jetzt fast überwunden ist.

LINKSHÄNDIGE MUSIKER nennt *W. Schweisheimer* im »Orchester«, Nr. 15, zwar nicht dem Namen nach; seine Studie führt tiefer: ins Physiologische und ins Pädagogische.

DIE ENTWICKLUNG DER MUSIKDRUCKKUNST ist eine mit anschaulichen Bildern versehene Skizze von *E. Elsenaar* in Nr. 10 der »Symphonia«.

DIE BYZANTINISCHEN LEKTIONSZEICHEN von *Egon Wellesz* mit wertvollsten Nachbildungen sind eine ebenso gelehrte Studie wie

DIE PROBLEME DER SPÄTMITTELALTERLICHEN MENSURALNOTEN von *Herbert Birtner*; beide Aufsätze in der Ztschr. f. Musikwissenschaft, Heft 9/10.

DER KRITIKER BERNHARD SHAW UND DIE MUSIK, eine Feststellung von *Fritz Heymann* (Deutsche Allg. Ztg. vom 26. Juli) führt den Leser in die Zeiten zurück, da der berühmte englische Dichter noch das Rohr des Rezensenten schwang. Nicht wenige der Shawschen Zensuren entlocken ein Lächeln.

DJAGILEFF. Dem jüngst verstorbenen Schöpfer einer bewundernswerten Balletttruppe widmet im »Tagebuch« vom 31. August *Paul Cohen-Portheim* einen Nachruf: »Was war Djagileff, und wer von den tausenden Bewunderern seiner Kunst weiß von ihm? Durch ihn wurden berühmt die Pawlowa, die Karsavina, Nijinski, Massin, Lifar, Dollin, die Rubinstein. Ein Stravinskij verdankt ihm den größten Teil seines Ruhmes. Wenn man vom Ballett sprach, dachte man an diese Tänzer, Musiker, Maler. Hinter allen aber stand unsichtbar die Macht, die aus ihren Leistungen ein Kunstwerk formte. Die auch in einem Nijinski, Stravinskij, Picasso nur einen Teil des Ganzen sah, das sie schuf. Ein Visionär, der seine Visionen zu materialisieren vermochte. Es ist unmöglich zu sagen, was Djagileff alles war, und es ist auch wieder — mit einem abgenutzten Wort, das aber hier seine volle Bedeutung hat — ganz einfach: Djagileff war die Seele seines Balletts.«

Hans Treufels

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu den vier *Busoni*-Abbildungen ist folgendes zu bemerken: Das Geburtshaus steht in Empoli (am »Campaccio«, jetzt Piazza Vittorio Emanuele 10). Die Gedenktafel wurde im Jahre 1925 angebracht. Das Bildnis stellt den Elfjährigen aus der Zeit seiner ersten Wiener Konzerte vor. Das eine der beiden Programme gibt das erste öffentliche Auftreten Busonis im Konzert seiner Eltern in Triest am 24. November 1873, als der Knabe siebeneinhalb Jahre zählte, wieder. Das andere Programm galt dem ersten Konzert in Wien am 8. Februar 1876. Bemerkenswert ist die Mitwirkung des zwanzigjährigen Arthur Nikisch, der damals Geiger in der k. k. Hofoper war. Das Konzert wurde von Hanslick in der Neuen Freien Presse vom 13. Februar 1876 ebenso enthusiastisch wie ausführlich besprochen. Mit diesem Erfolg begann die Virtuosenlaufbahn Busonis.

Über das Faksimile des »*Marche funebre*« von *Mozart* und den *Hugo-Wolf-Brief* findet der Leser das Wissenswerte in den Beiträgen von Roland Tenschert und Käthe Braun-Prager. Zu dem Brief Hugo Wolfs wäre noch zu sagen, daß die zitterige Hand des Erkrankten hier erst leise erkennbar ist; die in der jetzt vergriffenen Erstauflage der Wolf-Biographie von Ernst Decsey veröffentlichten drei Briefnachbildungen zeigten die völlige Auflösung auch der Schrift. — Die originelle *Karikatur Felix Weingartners*, die den Dirigenten bei einer Orchesterprobe in Bukarest darstellt, ist eine der zahlreichen und wertvollen Abbildungen aus den auf Seite 53 besprochenen »Lebenserinnerungen« Band 2.

Im Pariser Salon 1929 erregte ein Gemälde von *Bacchi*: *Franz Schubert* die Bewunderung aller kultivierten Augen. Das Schubertjahr 1928 hat in diesem Kunstwerk einen edlen Nachklang gefunden. Von der Komposition und der meisterlichen Geschlossenheit des weder pathetischen noch sentimentaligen Bildes abgesehen, entklingt ihm ein intimer Zauber: bei dieser Lampe und in dieser armseligen Kammer hat ein Genie Unsterbliches der Menschheit geschenkt! Auch die Skulptur wurde von dem Jubiläum befruchtet. Wir zeigen die im Herbst vorigen Jahres in der Walhalla zu Regensburg aufgestellte *Schubert-Büste* von *Weckbecker*, die wohl

Gedungenheit gibt, alles Spirituelle im Antlitz des Meisters aber einer wohlgestaffelten Bürgerlichkeit unterordnet. Als Gegenstück dazu das jüngst in Leipzig enthüllte *Schubert-Denkmal*; sein Material ist Muschelkalk; der Kopf, weder Relief noch Medaillon, ist aus dem Stein vollplastisch herausgehoben, in ihm formschön eingebettet. Ein in seiner Art glückliches und stilvoll empfundenes Bildwerk, das der Bildhauerin *Grete Tschaplowitz-Seifert* zu danken ist. Über den *Kanon für drei Frauenstimmen* von *Alexander Jemnitz*, den wir nach dem Manuskript veröffentlichen dürfen, gibt der Komponist einige prinzipielle Ausführungen. Sie lauten: »Das vorzeichenlose Notenbild möchte weder im Sinne der von modeeifrigen Schülern nun bereits als Fleißarbeit gelieferten Archaisierungsversuche, noch in jenem irgendeiner anderen ebenso beliebten wie gerne entschuldigtem manövertchnischen Rückwärtskonzentrierung mißdeutet werden. Wie wenig hat doch letztere mit der fortschrittlichen Rückwärtsbewegung gemein, die wahrhaftig kein künstlich zugespitztes Paradoxon ist. Und wie oft und wie verhängnisvoll werden diese beiden zwillingshaft ähnlichen Nichtverwandten miteinander verwechselt! . . . Fortschrittliche Rückwärtsbewegung entspricht dem zwar rätselhaften, aber keineswegs willkürlichen Entwicklungsgang, der auch die neuen Sprößlinge des Kakteenkolbens einmal oben an der Spitze und ein andermal tief unten beim Ansatz aufbrechen läßt; ihre Fortschrittlichkeit ist echt, ihre Rückwärtsbewegung nur scheinbar. Bei der Rückwärtskonzentrierung verhält es sich gerade umgekehrt; dort dient die Fortschrittlichkeit nur einer dem angetretenen Rückzug als beschönigendes Theoriemäntelchen umgehängten Täuschung, während das Kompromiß zwischen innerer Notwendigkeit und äußerer Zwangslage echt ist. Kompromisse — gerade der sogenannten Unentwegten — wirken aber heutzutage ganz seltsam erlösend auf gewisse Gemüter, die sogar den Mut (zur Flucht) noch aus fremden Beispielen beziehen müssen.

Nicht nur die diatonische Skala, sondern jede auf Auswahl des Tonmaterials beruhende Reihe ist als in modulatorischer Hinsicht unveränderlicher Komplex gegeben, wenn sie sich einer anderen Reihe prinzipiell, also gewissermaßen mit polytonaler Absicht gegenüberstellt und ihre Konstruktion zu behaupten sucht. Die Diatonik wiederum ist oft im melodischen Grund-einfall enthalten, und dies um so häufiger, je tiefer der Komponist die auf Urmotive zurückführbare Verwandtschaft der Töne erfüllt und zugleich die verwischende, nivellierende Wirkung unserer landläufigen Zwölftaltonschromatik mitempfindet. Diese Verwandtschaftsgrade kennzeichnen sich durch die melodische Zueinanderstrebigkeit der Töne: durch ihre stärkere oder schwächere Neigung zur unmittelbaren Aufeinanderfolge. Die zu alldem auf einem künstlich temperierten System fußende Chromatik hat diese so überaus bedeutsame Tonkohäsion übersehen oder, durch anderweitige Momente abgelenkt, vergessen und, von einer abstrakten Kompositionstechnik schematischer Umkehrungen, Spiegel- und Krebsgängen unterstützt, schließlich vollends gelehnet. Als ob der germanisch charakterisierte Sextsprung klein c — klein a melodisch unbedenklich mit dem orientalischen Terzfall klein c — groß A auszuwechseln wäre! . . .

Dem Drang, diesen Verwandtschaftsgraden wieder nachzugehen und sie funktionell werden zu lassen, ist der vorliegende »Kanon für drei Frauenstimmen« entsprungen. Im buchstäblichen Sinn vermag er also, wie ein (fürs Intentionelle) wundervoll stumpfer Kritiker behauptete, von seiner Tonart nicht fortzukommen. In einem besseren Sinn moduliert er freilich dennoch, weil die drei Stimmen, in drei verschiedenen diatonischen Reihen gehalten, deren durchaus gesonderten tonalen Charakter in möglichst ineinandergreifenden Linien herauskehren oder zurücktreten lassen. Schon der diatonisch bedingte, und zwar anscheinbar geringfügige aber eigentlich tiefgreifende Wechsel zwischen großen und kleinen Sekunden, Terzen und Sexten ergibt hierbei ein immer verändertes Gepräge der Intervallenspannweite, worüber die auch geistig so gegensätzlichen griechischen Skalen hinreichenden Aufschluß gewähren. Ist doch die diatonische Transposition des dorischen Schlußfalls g—f—e nach dem phrygischen f—e—d unendlich wesenhafter als die chromatische Transposition einer sonst unveränderten Kadenz von Cis-dur nach G-dur . . . Die Möglichkeiten einer wie immer gearteten Diatonik sind zumindest noch lange nicht erschöpft; ihre Bloßlegung wird vielleicht zur Revision unseres rassenpsychologisch entwurzelten chromatischen Systems führen. Den dahinweisenden Weg hat der Autor mit einigen der »Sechs Frauenchöre nach Gedichten deutscher Minnesänger« und mit seiner demnächst bei der Universal Edition, Wien, erscheinenden III. Klaviersonate weiterzubeschreiten versucht.