

Berliner Tagblatt

19. 9. 28

Das Musikfest in Siena.

Von [Nachdruck verboten.]

Alfred Einstein.

„Wohlan, lasset uns hinaufsteigen, und dort verwirren ihre Sprache, dass sie nicht verstehen einer die Sprache des andern.“

Das Zitat stimmt nicht ganz; es wird in der Bibel nicht hinauf-, sondern hinabgestiegen. Aber Siena liegt mit zackiger Silhouette breit auf toskanischer Höhe, und Toskana liegt in Italien. Wir haben es erfahren: diese fünf Musiktage, für die man trotz der einzigen, wilden Schönheit und der beflissenen Gastlichkeit der Stadt grosse Geduld aufbringen musste, waren vor allem auch ein italienisches Musikfest oder zum mindesten ein internationales Fest mit italienischer Betonung. Wie man uns mit italienischen und sienesischen Fahnen und Emblemen begrüßte, so hat man uns ausser neuer oder zeitgenössischer italienischer Musik an zwei Abenden auch alte italienische Musik geboten — Musik, die mit dem Sinn der Woche nichts zu tun hatte, wie denn bei diesem Fest niemand und nichts miteinander zu tun hatte. Die alte Musik stimmte nicht zur neuen. Die alte und die neue Musik stimmten nicht zum Orte. Die neue Musik stimmte nicht untereinander. Man machte Musik, teils bessere, meist schlechtere, teils bekannte (und dem in musikalischen Grossstädten lebenden Hörer meist bekannte), teils unbekannt, und machte sie in Siena, vermutlich weil Siena dem Vorsitzenden der Gesellschaft, Meister Edward Josef Dent, die volle Gewähr für die Ausschliesslichkeit, Exklusivität der Versammlung zu bieten schien, und weil Siena allerdings auch neben Regierung, Municipio, einer sienesischen Bank noch einen besonderen Förderer des Unternehmens besass, den Grafen Guido Chigi-Saracini, dessen sonst so abwehrhafter mittelalterlicher Palazzo den drei eigentlichen Veranstaltungen der Gesellschaft sein Tor öffnete. Die Organisation des Festes war ausgezeichnet, und den Herren Labroca und Mortari gebührt der Dank jeo. einzelnen Gastes. Dennoch war die ganze Veranstaltung nichts als eine künstliche Vereinsangelegenheit, die mit wirklich lebendiger Kunst so gut wie nichts zu tun hatte. Neue Musik muss sich heute anders beweisen als in einer Konzertveranstaltung. Wenn der letzte Gast und letzte Forestiere abgereist sein wird, wird Siena wieder in seiner Ruhe, Grösse, Wildheit, Trauer daliegen und nur mehr von Vergangenheit träumen.

Alte und neue italienische Musik.

Die beiden Konzerte, die Bernardino Molinari mit dem Orchester des Augusteo in Rom in dem riesigen (aber akustisch unglünstigen) gotischen Schiff der Kirche San Francesco gab, hatten wenigstens das Verdienst, uns mit dem Verhältnis eines Teils der italienischen Gegenwart zur italienischen Vergangen-

heit bekannt zu machen. Eines Teils, nicht der ganzen Gegenwart. Man weiss zu gut, mit welch reiner, sachlicher Begeisterung etwa Francesco Malipiero den alten, grossen Monteverdi Italien und der Welt nahebringen sucht, und es gibt in Italien noch Dutzende von Beispielen der Art Malipieros. Aber für Molinari ist die Vergangenheit nur dazu da, um im Sinne eines sehr vergangenen Jahrhunderts, des 19., Prunkstücke für die Gegenwart zu liefern. Schulbeispiel gerade der Lamento d'Arianna Monteverdis (von Anna Maria Mendicini Pasetti sehr schön gesungen) in einer geradezu tollen Bearbeitung Respighis, mit „farbiger Instrumentierung“, mit modern verwandten Posannan, mit hineinkomponierten Oboe-Seufzern — geeignet, das Stück völlig zu erledigen, wenn es in seiner Unvergänglichkeit überhaupt erledigt werden könnte. Nicht anders ergeht es dem Begriff der Altklassik bei Vivaldis „Jahreszeiten“ und ein paar kokett aufgetupzten Stückchen Corellis: Vivaldi ist in diesem Werk eine Art von Berlioz des 18. Jahrhunderts, der tonmalerische Absicht in die gegebene Form des Concerto grosso mit konzertanter Violine presst — aber Molinari macht aus ihm einen Berlioz des 19., mit einem Raffinement des Klangs, dessen allerdings nur wenige Ensembles so mächtig sind wie dies römische Orchester. Diese unvergleichliche Rundung, noble Farbigkeit des Klangkörpers macht sogar eine sonst sehr unbehovensche Wiedergabe der Fünften Sinfonie zu einer Art von Vergnüglichkeit; und wenn Dirigent und Orchester mit lebendiger italienischer Musik zu tun bekommen — Rossinis „Semiramide“-Ouvertüre, Wolf-Ferraris Zwischenpiel zu den „Vier Grobrianen“, Cimarosas Ouvertüre zur „Heimlichen Ehe“ —, dann wird die Wiedergabe zum Fest, der Kirchenraum zum reinen modernen Konzertsaal, dessen Gotik versinkt. Dies ist italienische, dies lebendige Musik. Das andere ist Akademie und, gerade weil es mit Gegenwart liebäugelt, nicht einmal gute Akademie.

Raffaele Casimiri mit dem Chor der Polifonica Romana gibt uns Renaissancemusik — auch das älteste der vorgetragenen Stücke, ein Marien-Hymnus von Josquin, ist schon Renaissance —, und er schliesst mit einem Fragment aus einem Werk, das den Begriff der Renaissance in der Kirchenmusik, durch die Flächenhaftigkeit der Anlage, das fast unmerkbar feine Dialogisieren des Chors, endgültig stabilisiert: dem Credo aus Palestrinas Missa Papae Marcelli. Aber was hätten wir diesmal, in der Basilica San Francesco in Siena, um wirklich gotische Musik gegeben! Freilich, gotische Kirchenmusik ist nicht rein vokal; und Casimiri huldigt heute einem Ideal des A-capella-Gesangs, das dem serafischen, nazarenischen Ideal unserer deutschen Kirchenchöre sehr nahe kommt. Er war früher ein anderer; früher Übertrieb er das Profane, Bildhafte, Naive auch der kirchlichen Musik des 16. Jahrhunderts; er war minder vollkommen in Sachen der Chortechnik, seine Krabensoprane wussten noch nicht ganz so viel Bescheid um raffinierte, dynamische Wirkungen, aber sie sangen origineller und richtiger im Stil.

In den drei lebenden Italienern, deren Werke in Siena Diskussion standen, hat Alfredo Casella das Problem der Verbindung mit der Vergangenheit wenigstens angefasst, wenigstens lösen gesucht. Ein Streichquartett von Vincenzo Tomassi (1926), der sich heute den Fünfzigern nähert, ist ein schön gearbeitetes Werk klassizistisch-romantischer Haltung; damit Gegenwart nicht viel zu tun. Es ist freilich viel vornehmer und ausgeglichener als die pathetische, dunkle, gefallene, turbulente Satzfolge für Violoncell und Klavier, die Casella für eine Sonate erklärt: Brahms-Nachfolge und seine harmonische Koloristik gehen da eine von Anfang an glückliche Ehe ein. Casella, ebenfalls in einer Sonate für Violoncell und Klavier, versucht es mit der Verschmelzung von klassischer Musik und Modernität, mit einer Art von „neuer“ Sonata da camera; er erklärt, „dass die Formen seines Werkes weder klassisch noch beethovenisch seien, sondern einfach italienisch des zwanzigsten Jahrhunderts (oder vielmehr: nachkriegszeitlich) reine, absichtslose neue Musik . . . Aber jene Verbindungsabsicht ist doch vorhanden: wo sollte bei Casella, der schonzig Vorbildern schon zwanzig Entwicklungen durchgemacht hat, das Italienische anders herkommen, als aus der Musik des 18. Jahrhunderts? Wenn diese beiden Satzpaare Menuetto-Bourrée, Largo-Rondo nur instinktvoller, saftvoller, weicher dünn und salonhaft wären, wenn die beiden Elemente sich nur reiner verschmolzen! Dergleichen hat Saint-Saëns viel besser gemacht, von dem Bachianer und Gallier César Franck man schweigen.

Die Nationale der Internationale.

Die „internationale Musik“ ist ein Kinderschreck für rechtsgerichtete Musikfeuilletons und Musik-Gazetten. Diesen Popanz ist es nicht. Es gibt ein paar Komponisten, ins Abstrakte, ins Experiment so verrannt, dass ihr musikalisches Nationale nicht mehr zu fassen ist; aber gerade sie sind als Einzelgänger sehr gefährlich und werden das Ende der Musik nicht herbeiführen. Die Zukunft der Musik wird nur durch schlechte, unschöpferische, tote Musik, die nicht mehr weiss, wo sie hingehört, herbeiführt, durch die Konzertsaalmusik, wie sie in Massen auch auf Festen, auf nationalen und auf internationalen auftritt. Im letzten sind gerade die internationalen Musikfeste Orgien des Musikalismus. Am heftigsten gebärdete sich diesmal England; schon seine spezifische Jungenhaftigkeit, nachdem es so lange im Einzelband erst der deutschen, dann der französischen Musik nachgeben ist, gar nicht genug betonen. Ich spreche von William Walton „Façade“, einem der Werke, die diesmal ausserhalb der Verantwortlichkeit der Jury fielen. Die Aufmachung mutet wenig variétémässig an; durch ein Megaphon, dessen Mündung in der Mitte eines arlechinesken Vorhanges befindet, lässt eine weibliche Stimme eine Anzahl von drolligen, „ausgefallenen“, meist jüdischen Gedichtchen erschallen, deren Verfasserin Edith Sitwell heisst und eine sehr kultivierte und etwas snobistische

Dame ist. Dazu macht ein Kammerorchesterehen, in dem neben Holzbläsern auch Saxophon, Trompete, Violoncell und Schlagzeug vertreten sind, eine spitzbübische und heitere Musik: Pastorales, Exotisierendes, Tanzmässiges, Karikierendes durcheinander: das Lustigste dabei die strenge Rhythmik der durchs Megaphon bedrohlich angewachsenen Sprechstimme; alles wird zur Clownerie; man meint in die ausgelassene Abendunterhaltung eines englischen College geraten zu sein. Master Walton ist ein vergnügter Junge, aber er hat an den anspruchslosen Spass viel zu viel Arbeit gewendet.

Fast reines Folklore ist das Concerto für Cembalo und fünf Soloinstrumente von Manuel de Falla — in der authentischen Form vom Komponisten selber vorgetragen. Das Spielerische und das Folkloristische ist ganz scharf nebeneinander gesetzt, breite Melodik neben rhythmische Akzente: der langsame Satz gibt nur eine Art von volksmässig kirchlicher, akkordischer Farbigeit, die Ecksätze haben Kontraste, aber keine Entwicklung. Und der erste ist, im Gegensatz zu dem rhythmisch manchmal sehr vertrackten dritten, in seinen kontrastierenden Gedanken allerdings so blühend und unmittelbar, dass er entzückt wie die Farbigeit eines spanischen Shawls — über diese Primitivität der Wirkung geht der erfreuliche Eindruck allerdings nicht hinaus. Ein Gegensatz: die feine Sonate für Violine und Klavier (nicht sehr erhebend gespielt von R. Kolisch und Josefa Rosanzka) von Maurice Ravel. Sie ist nicht weniger französisch, als de Fallas Concerto spanisch ist: eine Gesellschafts-, Geschmacks-, beinahe eine Damenmusik. Aber in der Sache sind ein paar Meisterzüge eleganten Könnens, die eben höchste Kunst sind. Ein weiterer Gegensatz: in der Jugendlichkeit seiner Rassigkeit das Streichquartett des Tschechen Bohuslav Martinu, vom Wiener (Kolisch-) Quartett vortrefflich gespielt. Es betont sein Tschechentum nicht mehr als etwa Smetana oder Dvorák, es ist echte, neue, aus dem Geigerischen heraus empfundene und erfundene Kammermusik, fast zigeunerisch und doch Kunst, nicht vielsagend, aber frisch und erfrischend. Neben solchen Werken wirkt das Streichquartett von Frank Bridge (Quartett Brosa), ein innerliches, nobles, nicht sehr persönliches Werk beinahe viktorianisch; und auch in dem Klavierquintett von Ernest Bloch (Frank Mannheim, Streichquartett Brosa) tritt trotz Passioniertheit, ungeheurem Verschleiss von Melancholie, amerikanischer Turbulenz mit schönem besinnlichen Abschluss weder das Jüdische noch das Persönliche hervor. Sehr merkwürdig war dagegen, dass in den paar deutschen Stücken das Deutsche sich stark betonte: in Heinz Tiessens Duo op. 35 für Violine und Klavier (ausgezeichnet vorgetragen von St. Frenkel und Franz Osborn), in Hindemiths Klaviermusik op. 37 (Osborn): bei Tiessen das Radikale, das Gequälte und doch Strenge des langsamen Satzes, die Geschlossenheit der Form bei aller Sprengkraft der Gedanken. Vollends bei Hindemiths Suite ward das Barocke und doch Gemusste, die „Unwillkür“ der Arbeit, sehr sinnfällig, es wurde einer der ehrlichsten Erfolge des ganzen Festes. Dagegen hat die „Musik für acht Instrumente“ des Deutschschweizers Robert Blum weder einen nationalen noch einen stark persönlichen Ton, es ist ein ziemlich unfertiges und schulmässiges Werkchen. Aber im ganzen atmet es vor allem in seinem feierlichen, intradenhaften Beginn, wirkliche Musik, und die gesteigerte Wiederholung des Schlusses, nach der Musette, ist ein hübscher Einfall.

Die Internationalen.

Der eine ist Anton von Webern: wieder mit dem Streichtrio, das uns vom Schweriner Tonkünstlerfest her bekannt ist, von Kolisch, Lehner, Heifetz nicht ganz so gut gespielt als damals von Amar und seinen Genossen. Es ist ein Versuch, der nicht von dieser Welt ist, so kunstreich und logisch, und — wie ich schon seinerzeit schrieb, so unnütz wie alles bloss Kunstreiche und Kunststückhafte. Man hätte denken sollen, dass es in diesem Kreis das höchste Interesse hätte erregen müssen, aber es gab, unter Führung eines wackeren Mailänder Musikkritikers, einen Skandal, der ebenso lärmend war, wie er für das Werk unerheblich ist. Der eigentliche Skandal des Festes war, dass man eins der Hauptwerke, Prokofiews Quintett, einfach fallen lassen musste, weil die verantwortliche Sektion die Stimmen nicht rechtzeitig einsandte.

Der andere der wirklich Internationalen ist Alexander von Zemlinsky mit der geistreichen Unmusik seines III. Streichquartetts, das uns Berlinern bereits bekannt ist.

Der dritte ist Alois Hába mit seiner Vierteltonmusik, von der er uns durch Erwin Schulhoff (Klavier) und seinen Bruder Karel (Geige) ein paar allzu ausgiebige Proben hören liess: eine fanatische und pedantische Musik, die der beste Gegenbeweis gegen die Zwangsmässigkeit der Erfindung ihres Schöpfers ist. Genau wie die Verkoppelung zweier temperiert gestimmter Klaviere rein mechanische Klangverhältnisse ergibt, ist Hábas Vierteltonerfindung nichts weiter als die Verwendung, Wendung alter pianistischer und violinistischer Formeln, so wie man einen alten schlechten Rock wendet — nur hat er auf der Rückseite ein kleineres Muster. Da ist besagter Bruder Karel Hába als Musikant doch ein viel frischerer Kerl, wenn seine Sonatine für Flöte (Rudolf Hertzl) und Klavier (Schulhoff) neben gesunden und musikantischen Zügen doch auch magere und konstruktive Strecken aufweist.

Eine „Erfindung“ von internationaler Auswirkung in anderem Sinn war die Vorführung der „Voice-Band“ von E. F. Burian. Das war nun allerdings nach Originalität und Erfolg der Clou des ganzen Festes. Man stelle sich vor: da sitzen einige Weiblein und Männlein um einen Tisch, und singen oder deklamieren ohne Einhaltung einer festen Tonhöhe, manchmal mit Begleitung von Klavier oder Schlagzeug, Ernstes, Heiteres, Tolles in allen Sprachen der Welt: ein „Recitativo alla mente, con espressione“, der Steigerung bis zu höchster katzenmusikalischer „Harmonie“ ebenso fähig wie des „Kontrapunktes“, wenn etwa die Männerstimmen unter chromatisch gezogenem Heulen der Frauenstimmen scharf deklamieren. Die vier Damen und vier Herren saßen auf besondere Unmusikalität ausgesucht sein, und Unmusikalische verfügen bekanntlich über eine viel reichere Skala von Intervallen als Musikalische . . . Aber, im Ernst gesprochen, die Sprache, der Sprechton ist ausdrucksvoller, nuancenreicher als der stilisierte Gesangston, er verfügt im Schmerzlichen und Komischen über Töne von einer Eindringlichkeit und Groteskheit, die die Musik bisher nicht kannte. Burian hat gleich weit mehr erreicht, als, etwa in seinen Imitationen von Tango und Charleston, die Uebertragung des Jazz-Prinzips aufs vokale Gebiet. Er hat diese Improvisationen durch seine originelle Rhythmik künstlerisch „gebunden“ — sie sind nicht bloss seine Erfindung, sondern sein Werk. Im Grunde kann aber jetzt natürlich jede lustige oder traurige Gesellschaft derartige Kunst improvisieren, nur über den Rhythmus muss man sich einig sein. Es eröffnen sich ungeahnte Perspektiven . . . Ganz neu ist Burians Entdeckung freilich nicht. Am Ende des 16. Jahrhunderts treibt die Madrigal- und Kanzonettenkunst ähnliche Scherze aus sich hervor: die Concerti bestiali, die naturalistischen Quodlibets und dergleichen. Es war damals ein Ende und kein Anfang.

Den grössten Eindruck zuletzt, trotz ganz unfertiger Wiedergabe unter Casella: Strawinskis Bauerhochzeit (Noces). Das Naturalistische, die Ueberbetonung des Barbarischen ist hier so stark, dass sie Stil wird. Es ist vielleicht die Erfüllung dessen, was Mussorgski gewollt hat — der zum Pariser gewordene Russe hat es erreicht, weil er nicht mehr im Volk steckte, weil er es objektiv sah, weil er in seinen Mitteln vor nichts zurückschreckte, obwohl man über dem Schreiben der Farbe, dem Stampfen der Rhythmik niemals die polyphone Kunst übersehen darf, die in dem Werke steckt. Die Extreme, das Nationale und Internationale, berühren sich hier; es ist eine Vereinigung fast undenkbarer Gegensätze.

Rückblick, Ausblick.

Man sieht: es war buntscheckig, das Sieneser Kammermusikfest, und an Neuem, Zukunftsträchtigem ist nicht allzuviel herausgekommen. Es wäre Zeit, sich zu besinnen, ob diese Feste noch einen Sinn haben, noch den Sinn wie vor vier, fünf Jahren, wo man sich nach der Kriegs- und Nachkriegspause wiederfinden musste, wo keiner mehr vom anderen etwas wusste. Aber man besinnt sich nicht, und aus der Delegiertenversammlung kam alles befriedigt und zahm heraus. Man wird in Genf, und zwar schon im April 1929, wieder viele musikalische Sprachen sprechen und meinen, dass man sich gegenseitig und die Zeit vortrefflich verstehe. Aber der neue Arbeitsausschuss — er besteht aus den Herren Ansermet, Sirola, Ravel, Tiessen, Pijper — sollte lieber sein Amt niederlegen, als dass er zulässt, dass man mit anderen als mit zugleich neuen und bedeutenden Werken hervortrete.