

Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft =
Bulletin de la Société Suisse de Musicologie

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1934)

Heft: 4

Artikel: Hermann Suters Leipziger Studienzeit

Autor: Merian, Wilhelm

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835082>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MITTEILUNGEN

DER SCHWEIZ. MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE*

Erscheint vierteljährlich. Für Mitglieder gratis, für Nichtmitgl. Fr. 4.-. Einzelheft 1.25
Schriftleitung (Zeisigweg 8, Zürich 2): Dr. WILLI SCHUH und Dr. ERNST MOHR
Pour la Suisse romande: ANDRÉ DE BLONAY, 5, Chemin Bertrand, Genève

ZÜRICH, 1. Oktober 1934

HEFT 4

1. JAHRGANG

Hermann Suters Leipziger Studienzeit *

Von Wilhelm Merian

In der zweiten Hälfte des Oktobers 1890 finden wir Hermann Suter an seinem neuen Studienort, in Leipzig, der Hochburg der Mendelssohn-Schumann-Tradition. „Wenn ich nur in Leipzig wieder eine so stille und heitere Klausur kriegen könnte,“ schreibt er in Gedanken an Stuttgart, denn er liebt die Schaffensruhe, aber auch den Blick ins Grüne und die möglichst nahe Berührung mit der Natur. Der Abschied aus Stuttgart ist ihm nicht leicht gefallen, seine Freunde und Kollegen hätten ihn gerne noch festgehalten, aber auf der andern Seite freute er sich doch auf die Bekanntschaft mit der großen Musikstadt an der Pleiße. Was ihn aber so recht eigentlich bewog, nach der Stuttgarter Studienzeit Leipzig aufzusuchen, war der Wunsch, „das musikalische Urteil durch möglichst vieles Hören guter Musik zu bilden“. Dazu bot das reiche Musikleben einer Stadt mit so ruhmvoller Vergangenheit und solchen herrlichen musikalischen Mitteln die seltensten Gelegenheiten. Als Schüler des Konservatoriums hatte er freien Zutritt zu den Generalproben der unter Reinecke stehenden Gewandhauskonzerte und zu den Kammermusikabenden zweier Quartettvereinigungen, derjenigen des Gewandhauskonzertmeisters Arno Hilf und derjenigen des Konservatoriumslehrers und später sehr gefeierten Violinisten Adolph Brodsky, ebenso natürlich zu den Vortragsübungen der Anstalt und den wöchentlichen Orchesterproben des unter Hans Sitt, dem bekannten Dirigenten und Quartettgenossen Brodskys, stehenden Anstaltsorchesters. Den letzteren beizuwohnen, war für einen angehenden Dirigenten besonders lehrreich. Außerdem besuchte

* Der Bitte der Redaktion um Vorabdruck eines Kapitels aus der nach unliebsamen, erst vor kurzem beseitigten Hindernissen im Entstehen begriffenen Hermann Suter-Biographie gebe ich (im Einverständnis mit dem Verlag Helbing & Lichtenhahn in Basel) gerne statt. Die Quellen zu Suters Studienjahren fließen in Briefen und Tagebuchnotizen, die dem Verfasser von der Familie zur Verfügung gestellt wurden, erfreulich reichlich und wurden deshalb gern wörtlich verwendet. Suter, geb. 28. April 1870 in Kaiserstuhl, besuchte das Gymnasium in Basel und erhielt hier Musikunterricht von Huber und Glaus. 1888 ging er auf Rat seiner Lehrer nach Stuttgart, wo er vornehmlich bei Faißt studierte, überraschende Fortschritte machte und die ersten Erfolge auch in der Öffentlichkeit erntete. Der Verfasser macht darauf aufmerksam, daß die Fassung noch nicht in allen Einzelheiten endgültig ist. M.

er die von Hermann Kretzschmar dirigierten Akademischen Orchesterkonzerte, die die Entwicklung der sinfonischen Form demonstrieren sollten, die Chorkonzerte der Thomaner — Bach! —, des Riedelvereins — Verdis „Requiem“, Beethovens „Missa“, Bachs „Matthäuspassion“ sollte er hier hören — und des Bachvereins, und natürlich gedachte er auch alle bedeutenden Operaufführungen des Stadttheaters zu besuchen. Die neuere Musik wurde namentlich im Lisztverein gepflegt; immerhin hatten im damaligen Leipzig Liszt, Berlioz und Wagner noch einen schweren Stand.

Im Konservatorium hatte er gleich für das erste Semester Klavier bei Reinecke und Th. Coccius, Orgel bei Homeyer und Komposition wieder bei Reinecke belegt. Der bald siebzigjährige Karl Reinecke sah damals von der Höhe seines Ansehens auf eine ruhmreiche Laufbahn zurück — erst 1902 trat er in den Ruhestand — und stand als Dirigent, Klavierspieler und Komponist Mendelssohn-Schumannscher Richtung in vorderster Linie der deutschen Meister, während der erst Ende der Dreißig stehende Paul Homeyer schon damals als hervorragender Orgelvirtuose einen Ruf besaß; er war Gewandhausorganist und Orgel- und Theorielehrer am Konservatorium. Seiner vorgerückten Stufe entsprechend, wurde Suter überall gut aufgenommen und mit Vorzug behandelt. Im ersten Sommersemester nahm er auch Gesangsunterricht, um im Hinblick auf eine spätere Chordirigententätigkeit die methodische Seite dieses Faches zu studieren, und überdies noch Violinunterricht, vornehmlich um die Technik dieses Instruments als Komponist genau kennen zu lernen (schon das Stuttgarter Streichquartett hatte ihn dieses Bedürfnis empfinden lassen), beides bei H. Klesse.

Eigentlich hätte er bei Jadassohn Kontrapunkt nehmen sollen; es scheint aber nicht zu einem regelmäßigen Besuch von dessen Stunden gekommen zu sein. „Wenn ich im allgemeinen über die Anstalt im Vergleich mit Stuttgart urteilen soll, so muß ich sagen, es sind keine bessern Lehrer da, es ist nicht mehr zu lernen ... Speziell für Kontrapunkt glaube ich, daß in der ganzen Welt kein Lehrer wie Faßbinder zu finden ist,“ an dessen „geist- und lebensvolle Art“ er sich besonders im Kontrast zu den Jadassohnschen Cantus firmi gerne erinnert. Der als Kontrapunktiker ausgezeichnete Jadassohn, Verfasser vielgeschmähter, aber doch zu ihrer Zeit äußerst brauchbarer Lehrbücher, scheint sich zu Suters Zeit eben mehr auf die Wirkung und Brauchbarkeit seiner Bücher beschränkt als auf lebendiges Unterrichten eingestellt zu haben. „Reinecke im Klavierunterricht ist der ‚große Schweiger‘; nachdem ich ihm die ganzen ‚Symphonischen Etuden‘ vorgespielt hatte, sagte er nur die zwei Worte ‚vortrefflich, sehr gut‘, und fragte mich dann, was ich jetzt ‚spielen‘ wolle, worauf er mir auf meinen Wunsch ein Chopinsches Konzert gab, das ich nun mit Muße studiere.“

„Ich fühle mich wie etwa ein Fisch aus einem engen Brunnen ins

offene Stromwasser versetzt ... Ja, ich darf wirklich sagen, ich bin zu rechter Zeit an den rechten Ort gekommen“ — das sind seine ersten Äußerungen über Leipzig nach Hause. Denn es handelte sich ihm nun vor allem darum, „endlich, nachdem die Theorie hinter mir liegt,“ für das freie Schaffen möglichst viel Muße zu gewinnen. „Möge es mir gelingen, das, was ich plane, hier zu verwirklichen und an die Öffentlichkeit zu bringen und in Leipzig allmählich den Grund zu legen zu einer Karriere, die mich befriedigt — ich habe die größte Lust zum Schaffen und Wirken.“ Große Leistungen und rechte Erfolge wünscht er sich ja auch schon deswegen, damit er den geliebten Eltern ihre vielen Opfer wenigstens einigermaßen entgelten kann.

Zuerst lebt er wie ein Einsiedler, denn solche Schaffensruhe hat er sich ja längst sehnlich gewünscht. In Stuttgart wurde er zu oft, sei es daß ihn nach einer Stunde ruhiger Arbeit die Schule rief oder der Unterricht, den er selbst zu geben hatte, der inneren Sammlung entrissen. Da fand er denn in Leipzig die richtige Lebensform für seine Bedürfnisse; er fühlte sich gedrängt und imstande, nunmehr „einmal mit der Theorie abzubrechen, die eigentlich nur für solche, die nicht produktiv veranlagt sind und sich deshalb am besten dem Lehrfach zuwenden, ihren Wert hat“, wenn man, das muß er anerkennen, durch die theoretischen Studien auch an Klarheit des Blicks und des Urteils gewinnt. Denn er ist überzeugt, daß sie ihm eigentlich nichts anderes gibt, als was er früher, von seinem Talent getrieben, schon instinktiv gemacht hat, und daß er jetzt verhältnismäßig nicht besser komponiere als vorher. „Das, was ich seither besser machen lernte, verdanke ich meiner eigenen Erfahrung in eigenen freien Schöpfungen, an denen ich allmählich immer sicherer die Sprache des musikalischen Ausdrucks lernte. Nach dieser Seite will ich mich in Leipzig nun soweit als irgend möglich vervollkommen, und demgemäß betrachte ich das hiesige Konservatorium als Mittel zu dem Zwecke, auf leichtere Weise, als es sonst möglich wäre, mit Musikern wie Reinecke verkehren zu können, nicht eigentlich als Schüler, denn jetzt muß ich mir selbst Lehrer sein, sondern als Ratholender ... Und solcherweise gestalten sich auch wirklich die ‚Kompositionsaudienzen‘, wie man sie nennen kann, die allwöchentlich in seinem Hause stattfinden, zu denen man selbstverständlich nicht regelmäßig zu erscheinen hat, weil ja alles freie Schaffen nur Sache der Eingebung ist, die sich nicht erzwingen läßt.“

Es ist im Grunde der jugendliche Freiheitsdrang und das ungestüme Verlangen nach der ungehinderten Auswirkung der Persönlichkeit, zu dem die Jugend ein Recht hat, die Forderung des wahren Künstlers, sich vor allen Dingen der Inspiration hingeben zu können, was ihn gegen alle graue Theorie und gegen allen Formzwang sich auflehnen läßt; auch gesellschaftlich war es ihm ja nie wohl unter der Etikette. Und da scheint ihm Leipzig in jeder Weise entgegengekommen zu sein. Er wünscht sich Glück, an eine Anstalt gekommen zu sein, „die nicht verlangt, daß man den erhaltenen Stundenplan peinlich innehalte,

sondern die vermöge ihrer Einrichtung des Klassenunterrichtes es dem selbständigen Besucher möglich macht, frei über seine Zeit zu verfügen. So konnte ich nun meinen „Tell“ mit innerer Sammlung vollenden; so kann ich ihn jetzt auch instrumentieren; ich mache den freiesten Gebrauch von meiner Zeit und besuche während solcher Arbeiten keine andern Stunden; ist das Werk vollendet und habe ich keinen andern Plan, der mich zu sofortiger Ausführung drängt — ich habe zwar schon mehrere neue im Kopf —, dann gebe ich mich wieder auf ein paar Wochen lediglich technischen Studien hin.“ Und in selten klarer Erkenntnis fügt er bei, diese freie Schaffensweise sei zwar für ihn jetzt die richtige; aber „für einen Anfänger, der nicht den größten eigenen Eifer besitzt, ist sie nicht zu empfehlen“. Er konnte sie sich tatsächlich gestatten, denn sein ganzes Wesen war eiserne Selbstdisziplin.

Auch später macht er kein Hehl daraus, daß ihn künstlerisch von Anfang an eine Kluft von Reinecke trennte. Es ist der urewige Gegensatz zwischen den Alten und den Jungen, der hier in aller Deutlichkeit auftritt und mit dem die Auseinandersetzung über kurz oder lang kommen mußte. Suter war ja alles verhaßt, was nach Schablone aussah, und gerade Mendelssohn, dessen Schule Reinecke angehörte, schien ihm für die Schablone seiner Zeit verantwortlich. Er zeigt Reinecke seinen ersten Quartettsatz — den zweiten und dritten hatte er mittlerweile auch skizziert —: „natürlich war's ihm viel zu exzentrisch, ob schon er an dem ganzen Bau keinen Stein herausnehmen konnte ... Er begreife, daß junge Leute, die vor zwanzig Jahren geboren und mit der Musik eines Wagner, Liszt und Berlioz groß geworden seien, anders geworden seien als er, aber nichtsdestoweniger könne er es nicht billigen, wenn man sich über die durch Jahrhunderte mühsam erworbene alte architektonische Form hinwegsetze und in Modulationen, Harmonisierung und dergleichen solchen Exzentritäten huldige, zu denen ich hinneige.“ Einfachheit wollte er haben; den psychologisch ausdrucksvollen, polyphon belebten Stil, den Suter sich geschaffen, konnte er nicht genießen. Aber gerade dieser Widerspruch machte Suter stolz, denn der Widerstand alter Schule gegen etwas Neues, dem sie doch letzten Endes nichts anhaben kann, erschien ihm mit Recht als ein wertvolleres und schmeichelhafteres Urteil als ein paar Worte der Zufriedenheit, die nur die Schablone belobigten, und er war nicht ohne Grund stolz darauf, daß Reinecke trotz allem sich „fast eine Stunde nur mit mir und dem einen kurzen Satz beschäftigte“. Es war ja auch kein Zweifel, daß der Schüler des Meisters Interesse erweckt hatte.

Sein „Tell“ wächst heran; „symphonisches Charakterstück“ will er ihn nennen. Als Klavierauszug zu zwei Klavieren hat er ihn bereits bearbeitet; jetzt geht er an die Partitur. „Ich instrumentiere mit größter Sorgfalt, jede Note überlegend (was der alte Doppler in Stuttgart schon immer so sehr an mir rühmte), und habe auf diese Weise schon ungeheuer viel gelernt ... Reinecke fand am ganzen großen Aufbau

des Werkes keinen Tadel, obwohl ich mir gegen seinen Rat eine ganz eigene neue Form dazu erfand, die er nun doch billigen mußte. Der mittlere Teil war ihm zu unruhig, wühlerisch und chromatisch, doch sagte er, es sei unmöglich, etwas zu ändern, ohne den ganzen Bau zu zerstören.“ Und in einem andern Brief berichtet er über ein Urteil Jadassohns: „Das Stück habe ihm trotz seiner vielen Längen einen bedeutenden Eindruck gemacht. Die Einleitung (Idyll) sei ganz prächtig in der Erfindung, und sie zeige einen ganz eigenen, schweizerisch nationalen Charakter; außerordentlich gefiel ihm auch das E-Dur-Thema („Rütliszene“).“ Nicht ohne Stolz sieht Suter auf sein Werk, sein erstes Originalwerk für Orchester. „Mit Tell habe ich verschiedene Pläne,“ schreibt er; „an Weihnachten möchte ich gerne nach Weimar, um mich und mein Werk dem dortigen jungen Hofkapellmeister Richard Strauß, dem Schützling Bülows, vorzustellen; in einem der Frühlingsprüfungskonzerte 1891 habe ich Gelegenheit, ihn am Konservatorium öffentlich vorzuführen, möchte ihn aber vorher für mich in ein paar Orchesterübungen anhören; dann würde ich ihn auch an die Stuttgarter Hofkapellmeister und endlich an Kapellmeister Fritz Hegar in Zürich schicken.“

So fand denn zunächst einmal eine Leseprobe statt — „Reinecke fand die Instrumentation sehr geschickt und wirkungsvoll“ — und der Eindruck war bedeutend: „Einiges,“ so berichtet Suter nach Hause, „wie die Stelle von der Rütliszene klang ganz hinreißend und begeistert in der warmglühenden Instrumentation, und ich habe mir damit das Herz des bärbeißigen und durch seine Grobheit berüchtigten Kapellmeisters Sitt gewonnen.“ Das Stück stellte sich aber als zu schwer heraus für die kurze Zeit bis zur nächsten Prüfung, für Streicher und Bläser wären nach Sitts Aussage mindestens fünf Extraproben nötig gewesen. Über Ostern 1891 unterzog es der Komponist dann noch, wie er sagt, einer „gründlichen Waschung sowohl in der Instrumentation* (ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich durch jenes zweimalige Hören bei den Leseproben an Erfahrungen und Beobachtungen bereichert worden bin) als auch in der Komposition (die ganze Durchführung umgearbeitet).“ Bald darauf wurde es in der neuen Gestalt wieder probiert. „Es ist allerdings nach Reineckes Ausspruch riesenhaft schwer, aber es klingt, und seine Frische und Saftigkeit haben mir alle aufgeweckten Kollegen gewonnen.“ Die eigentliche Aufführung kam

* Auf einem Zettel hat Hermann Suter im März 1891 notiert: „Tell. 1. Partitur. 84 Seiten. 55 Stimmen (im ganzen ca. 350 Seiten): 1 kleine Flöte. 2 große Flöten. 2 Oboen. 2 Klarinetten in A. 1 Baßklarinette in A. 2 Fagotte. 1 Contrafagott. 4 Hörner in E. 1 hohe Trompete in A. 2 F-Trompeten. 2 Tenorposaunen. 1 Baßposaune. 1 Baß-Tuba. Pauken (1 St.). Triangel und Becken (1 St.). 10 Pulte erste Violinen. 9 Pulte zweite Violinen. 5 Pulte Bratschen. 4 Pulte Violoncelle. 3 Pulte Kontrabässe. — Numerischer Bestand des Konservatoriumsorchesters ca. 80 Mann. — (Selbst geschrieben: alle Blas- und Schlaginstrumente, 2 erste Violinen, 2 zweite Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle, 2 Kontrabässe, zusammen ca. 175 Seiten.).“

aber nicht zustande, solange Suter in Leipzig war. In höherem Sinne ist es ja auch kein Schade gewesen, denn es hatte seinen Zweck erfüllt, Suter war an ihm gewachsen. Es ist gar nicht genug zu betonen, wie wertvoll diese Leipziger Leseproben an sich schon für den Schüler sein mußten; allein schon der Umstand, daß der angehende Komponist hier einmal seine Werke zu hören bekam, mußte ihm die Selbstkritik schärfen und das Urteil für das, was gut und was schlecht war, klären. Das anerkennt denn auch Suter. Später rückte er von dem Werke selber ab; mit vielen andern Sachen mußte es nach seinem Tode vernichtet werden, so hatte er es von langer Hand im Einvernehmen mit seiner Gattin bestimmt. Es stellte ja auch das Produkt einer Übergangszeit in seinem Schaffen dar. Der Sturm und Drang ging vorüber, die Wagnerbegeisterung, obschon ihre Fruchtbarkeit für seine Entwicklung nicht zu übersehen ist und von ihm auch nicht verleugnet wurde, ebte ab, die Reife des Mannes schuf sich den persönlichen Stil.

Aber auch sein Weimarer Plan fand Verwirklichung. Lassen wir ihn selbst über das Resultat berichten: „Mein Besuch in Weimar ist nicht mit Gold zu bezahlen. ‚Tell‘ gefiel dem Kapellmeister Strauß so außerordentlich, daß er mir die beglückende Aussicht eröffnete, ihn aufzuführen. Namentlich fand er meine Sicherheit im Instrumentieren und die Orchesterkenntnis bei einer ersten Arbeit dieser Art ganz erstaunlich. Er dedizierte mir schließlich mit einer Widmung die Partitur seines ‚Don Juan‘.“ So glücklich war unser Suter schon lange nicht mehr, und zeitlebens hat er Strauß verehrt, seine Partituren immer sofort nach Erscheinen erworben und mit Eifer verschlungen; und später hat er für eine Straußtat ersten Ranges alle seine Kräfte eingesetzt: am deutschen Tonkünstlerfest 1903 in Basel brachte er die ob ihrer Schwierigkeiten gefürchtete 16stimmige A-cappella-Hymne zu meisterhafter, weithin beachteter Wiedergabe.

Doch bald fängt auch die „Walpurgisnacht“ in ihm wieder an zu spuken; er glaubt zwar, daß er bei „gestrengen Professoren und Antiwagnerianern übel ankomme, ist aber entschlossen, wie in seinem ganzen Leben, in der Religion wie in der Kunst, so auch hier, „allen denen, die mir gerne andere Ansichten einpfropfen möchten, einen unbändigen, furchtbaren Trotz entgegenzusetzen. Was ich als richtig, gut und schön erkannt habe, davon lasse ich mich durch keine Macht der Welt abbringen, und wenn ich auch dabei verhungern sollte“.

Einer Anregung Reineckes, wieder ein neues Streichquartett zu komponieren, gibt er keine Folge; „so oft ich mir’s ernstlich vornehme, so oft habe ich keine Lust dazu“. Der Quartettbetrieb in den offiziellen Musikkreisen ist ihm zuwider. Sein D-Dur-Quartett hat kaum Ausichten, aufgeführt zu werden. Dagegen stürzt er sich wieder mit Eifer ins Klavier- und Orgelstudium, denn er will seine Finger geschmeidig erhalten für den Fall, daß sich irgendwo eine Organisten- oder Dirigentenstelle auftun sollte.

Und wieder gibt es Zeugnisse, die seine Begabung und sein Können

enthusiastisch bestätigen; sein Fleiß wird als mustergültig gerühmt; Reinecke bezeugt ihm seine schönen Resultate als Klavierspieler wie als theoretisch gebildeter Musiker und Komponist, und Homeyer die bis zur Virtuosität entwickelte Spielfertigkeit auf der Orgel und seine an größeren Bachschen wie auch modernen Meisterwerken hervorragend gewachsene Interpretationskunst. Auch hier fand er neben der Arbeit immer noch Zeit zu Erholung in geselligem und Freundeskreis, wo natürlich auch die Musik niemals zu kurz kam. Alte Bekannte besuchen ihn, ehemalige Basler Gymnasiasten, eine besondere Freude macht ihm der Besuch seines Freundes Emil Schmid, und auch mit Konservatoristen aus der Schweiz trifft er zusammen. „In Leipzig studierte auch Franz Beidler, der spätere Gatte Isolde von Bülow, ein sehr netter junger 19jähriger Mann,“ ebenfalls gebürtig aus Kaiserstuhl, aber in St. Gallen aufgewachsen; mit ihm verkehrte er „musikalisch dann und wann, so habe ich ihm letzthin den ganzen ‚Tristan‘ von Wagner vorgespielt und erläutert, und wir begeisterten uns so, daß wir von nachmittags 1½ bis abends ½9 ohne Unterbrechung am Klavier saßen“.

Die eigentliche bleibende Frucht der Studienjahre ist nun aber das Quartett in D-Dur resp. d-Moll, das später als Op. 1 im Druck erschienen ist. Seine Wagner- und seine Naturbegeisterung gehen in diesem Werke einen eigenartigen Bund ein. Gerade die glühende Begeisterung für alles, was schön ist, besonders was ihm die Natur gibt, ist aber auch das Persönliche, das sich hier meldet. „Wenn sich der Wonnemonat,“ so schreibt er im Frühjahr 1891 aus Leipzig, „so prächtig offenbart, so wäre es ein Wunder, wenn sich nicht auch die Muse wieder in mir regte. In das Streichquartett, das ich nun voller Begeisterung begonnen, schließe ich denn auch alle die duftige Maipoesie und alle die zauberischen Maiempfindungen ein, die mir im Anblick solcher Naturwunder die Brust durchziehen.“

Und weiter sind das Persönliche darin der edle Schwung und die Wärme der Empfindung, dann aber auch der sichere Formwille und die geradezu klassische Rundung des Ausdrucks, beides Früchte seiner eisernen Selbsterziehung. Nicht mehr das Revolutionäre, das Eigenwillige, das Überschäumende, das, was neben dem stilistisch Neuartigen einen Reinecke und die ganze Mendelssohnrichtung des damaligen tonangebenden Leipzig so vor den Kopf stieß, ist für uns heute das Charakteristische an dem Werk, sondern gerade die bewundernswerte Kraft, mit der er es in feste Formen zu gießen vermag. Sein „Bekenntnis“, zu dem ihm das Wagner-Erlebnis geworden, wird, wie Suter nun einmal ist, auch sofort in die wahre Tat umgesetzt; der Inhalt gebiert sich die Form, aber dennoch: Form muß sein. Auch „Stimmungen“ gießt er in Form. „Etwas verdrossen“ — gerade in einen Scherzosatz (ohne eigentlichen Mittelteil) wird die Unzufriedenheit mit sich und der Welt gegossen! Die Synkopen sind Nachklänge der Auflehnung gegen alles Widrige, besonders auch gegen die musikalischen Wider-

stände, mit denen er sich gegenüber der Traditionsgebundenheit und „Schulgerechttheit“ auseinanderzusetzen hatte. Dieser und der letzte Satz — wie muß der auf einen Mendelssohnianer gewirkt haben! — sind die subjektivsten Teile des Werkes: „sehr aufgeregt, mit wildem Humor“, lautet die Beischrift des Finales. Wie oft ist gerade der wilde Humor auch für Suters späteres Leben bezeichnend geworden! Wie Trotz, wie ein Ringen, ein Sichaufbäumen klingt es hier; die ganze D-Dur-Seligkeit des ersten Satzes ist dahin; in unerbittlichem d-Moll stellt er seine Gedanken hin, als ob er nun alle Fesseln der Konvention endgültig abstreifen wollte. Innere Beziehungen: die Hauptthemen der Ecksätze sind geistesverwandt, wennschon im Tongeschlecht gegensätzlich, sie sind beide aus Trotz geboren. Siegt im ersten Satz im heißen Kampf zuguterletzt die Lyrik, die aus temperamentvollem Schwelgen in leises, verhaltenes Sinnen übergeht, so kennt das Finale keine Konzessionen; auch die breitflächigen lyrischen Gegensätze dienen nur der Steigerung des dramatischen Ausdrucks, in dessen Dienst neben den wild hervorgestoßenen Vierteln empordrängende Achtelfiguren und punktierte Terzen- und Sextengänge stehen. Auch der langsame Satz begnügt sich nicht mit reiner Lyrik — es hält ihn, den temperamentvollen Tat- und Disziplinmenschen, auch im Leben nie lange beim nur Gefühlhaften. Aus Sinnen wird Schwelgen und aus Schwelgen Kampf. So wird auch dieses Larghetto, das er übrigens auch als „Legende für großes Orchester“ verwendet (aber in dieser Form wieder vernichtet) hat, zweimal durch ein kräftig sich steigerndes, energisches Fugato („deciso“) unterbrochen, ein gesunder Kontrast zum blühenden, gesanglichen Rahmen.

Un compositeur d'opéra sous la régence Jean-Joseph Mouret

par Renée Viollier (Paris 1934)

On a négligé jusqu'ici, bien à tort, semble-t-il, toute une pléiade de musiciens, spécialement compositeurs d'opéras et d'opéras-ballets qui ont cependant occupé une place prépondérante à leur époque. Je veux parler des successeurs de Lully et des précurseurs directs de Rameau dans l'art lyrique.

Je ne prétends pas que leurs noms soient ignorés des musicologues; plusieurs se sont occupés d'eux, mais surtout en ce qui concerne leur apport dans le domaine instrumental. Leur art lyrique est le plus souvent jugé inintéressant et considéré comme quantité négligeable¹. J'hésite à les appeler «Les petits-maîtres de la Régence» de crainte que ce qualificatif ne soit pris dans un sens péjoratif. Il faut bien cependant les distinguer des deux Maîtres, des deux pôles incontestables de l'opéra français de ce temps: Lully et Rameau.

¹ N'ont été réédités dans la collection Michaëlis que quelques opéras et opéras-ballets de Campra, Destouches et Montéclair (p. 1).