



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 5. Mai 1946

NR. 1

16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Zum Problem der musikalischen Berufsausbildung

Ich bringe im folgenden einige Diskussionsbeiträge von Studierenden des Konservatoriums. Ich bitte um weitere Einsendungen und behalte mir vor, auf Anregungen und Kritiken im Zusammenhang zurückzukommen.
R. W.

I.

Als gegenwärtig Studierender möchte ich auf einige im Bindebogen vom 18. März 1946 im Artikel „Gedanken zum Problem der musikalischen Berufsausbildung“ aufgeworfene Probleme, die mir während meiner Studienzzeit besonders wichtig erscheinen, und deren Reform einem Bedürfnis zur Weitung und besseren Beherrschung grundlegenden musikalischen Stoffes entspricht, näher eintreten.

Ich glaube, die Gründe der heutigen Situation des Halbwissens und der ungenügenden Leistungen in den Nebenfächern sind, neben einer gewisse Bedingungen nicht erfüllenden Allgemeinbildung, eher im heutigen musikalischen Bildungswesen als in der Tendenz mancher Studierender, sich ihre Aufgabe leicht zu machen, zu suchen. Diese Kategorie „einer Sache Obliegenden“ findet man unter Studierenden aller Fakultäten, sie fällt aber bei einer Bewertung der Probleme nicht in Betracht. In der Zeit einer extrem materialistischen Weltanschauung wie der heutigen wird einem Musikstudierenden die Schwere seiner Aufgabe durch rein äußere Faktoren schon zum Bewußtsein gebracht, bevor er sich mit der eigentlichen Materie auseinandergesetzt hat, sei es durch warnende, wohlgemeinte Rat-

schläge, sei es durch Hinweisen auf die in manchen Fällen nicht sichere pekuniäre Lage oder durch eigene Betrachtungen der untergeordneten Stellung der Musik als integrierender Bestandteil unserer heutigen Erziehung. Es kann sein, daß mancher Studierende gerade dieser äußern Widerstände wegen mit den innern um so schneller fertig werden möchte, und es auf eine oberflächliche Art auch wird, aber für den ernsthaft Strebenden sind sie eine Bewährung auf dem Wege seines Ideals, ein Kräftesammeln für kommende Aufgaben, und er wird zur Erreichung dieses Zieles nicht den leichtern Weg wählen, weil er weiß, daß dieser ihn nie zu den Wurzeln seiner Lebensaufgabe führen wird. Im Gegenteil wird er alle sich ihm bietenden Möglichkeiten zur Vertiefung seiner Kenntnisse ergreifen, und es ist Sache des musikalischen Bildungswesens, diese zur Verfügung zu stellen.

Eine der größten Gefahren, die zur Oberflächlichkeit des Studierenden beitragen, ist, so paradox dies scheint, das Spezialistentum, welches nicht nur auf dem Gebiete der Musik in Erscheinung tritt und einer immer weitem Differenzierung der Wissenschaften entspringt. Eine Spezialisierung kann sich auf dem Gebiete der Kunst besonders katastrophal auswirken, da viele glauben, Produzieren und Reproduzieren sei, speziell in der Musik, die durch ihr abstraktes Wesen dieser irrigen Meinung weitgehend entgegenkommt, nicht an einen Grundstock von elementarem Wissen gebunden.

Die Wege, die zu einer Besserung dieser Situation und all ihrer Begleiterscheinungen führen, sind verschieden, sollten aber sowohl zu einer gewissen Universalität im Gebiete der Musik als auch zu einer bestimmten Allgemeinbildung führen, damit ein tieferes Erfassen von Problemen, die uns ihren Sinn immer erst durch Einreihung ins Ganze kundtun, überhaupt möglich wird.

Die Maturität ist heute in vielen Fällen nicht der ideale Weg, um das allgemeine Rüstzeug zu erlangen, weniger infolge der Unzahl des in seiner Bedeutung in manchen Fällen nicht erfaßten Wissens als wegen der Auswahl und Art des Lehrens von Fächern, die einer Vergötterung des rein Intellektuellen und Rationalen gleichkommt, wobei die auf ein sensibleres Empfinden abgestimmten Anlagen des künstlerisch fühlenden Menschen verkümmern. Andererseits ist zu erkennen, sobald man die großen Zusammenhänge aller Materie betrachtet, wie sehr sich die Musik und Wissenschaften wie Mathematik, Physik, Sprachen und andere gegenseitig durchdringen und ergänzen, so daß erst ein Wissen um all diese Dinge zu größerer Meisterschaft befähigen. Um so mehr als hier der ideale Mittelweg noch nicht gefunden ist, sollte der Musikstudierende auf seinem eigentlichen Gebiete Gelegenheit finden, sich vervollkommen zu können.

Was ich während meines Studiums an meisten vermißte, war eine erweiterte Schulung in Gehörbildung und Harmonielehre. Diese

beiden Dinge sind für den Musiker was das Wasser für eine lebende Zelle: Ohne dieses kein Leben! Es ist ein Ding der Unmöglichkeit, sich diesen umfangreichen Stoff in 3—4 Semestern zu eigen zu machen, ganz abgesehen davon, daß hier kontinuierliches Üben alles bedeutet. Der Studierende sollte mindestens Gelegenheit haben, sich in Fächern weiterbilden zu können, die zu den grundlegendsten gehören und mit dem mißzuverstehenden Namen „Nebenfächer“ bedacht sind. Wohl muß von einer gewissen Stufe an autodidaktische Arbeit einsetzen, aber dieser Weg wird nie frei sein von irreführenden Seitenwegen und kann nur von dem mit dem Instinkte des Genies Begabten erfolgreich begangen werden. In jeder kulturellen Bewegung gibt es aber eine Menge Kleinarbeit zu leisten, die Leuten übertragen ist, die sich ihrer Bestimmung auch irgendwie verpflichtet fühlen, und für jede Gelegenheit, der sie sich zur Erreichung ihres Zieles bedienen können ohne vor zu großer finanzieller Mehrbelastung zurückschrecken zu müssen, dankbar sind.

A. Fröhlicher.

Mitteilungen

Hegar-Stipendium. Das diesjährige Stipendium besteht in einem Freisemester an einer der Konzertausbildungsklassen für Violine. Das Wettspiel findet im Juni statt. Die Bedingungen und das Verzeichnis der Wettspielstücke sind beim Sekretariat des Konservatoriums bis spätestens am 25. Mai zu beziehen.

Vorläufiges Verzeichnis der Vortragsübungen

- Samstag, 15. Juni: Klavierklasse J. Stumpp.
- Samstag, 22. Juni: Klavierklasse W. Smallenburg.
- Mittwoch, 26. Juni: Klavierklasse A. Bleuler.
- Samstag, 29. Juni: Klavierklasse L. Favini.
- Mittwoch, 3. Juli: Klavierklasse E. Jurczek.
- Samstag, 6. Juli: Klavierklasse E. Fridöri.

Stiftung für Inhaber des Konzertdiploms für Klavier
des Konservatoriums Zürich

Freitag, den 10. Mai 1946, 20.15 Uhr
im Konzertsaal des Konservatoriums

Klavierabend Dory Ritschard

Inhaberin des Preises 1945

PROGRAMM

- J. S. Bach: Italienisches Konzert
Allegro — Andante — Presto
- L. van Beethoven: Sonate op. 110 in As-Dur:
Moderato cantabile, molto espressivo —
Molto Allegro — Adagio ma non Troppo
— Fuga
- P a u s e
- R. Schumann: Phantasie op. 17 in C-Dur:
Durchaus phantastisch und leidenschaft-
lich — Mäßig durchaus energisch —
Langsam, getragen
- F. Chopin: Nocturne op. 62, Nr. 2, in Es-Dur
Polonaise op. 44, in fis-moll

Konzertflügel Bechstein, Alleinvertretung Hug & Co.

Karten zu Fr. 5.50, 4.40, 3.30, 2.20

bei Hug, Jecklin, Kuoni und im Sekretariat des Konservatoriums.



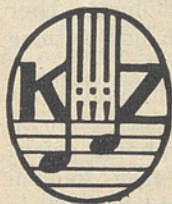
Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 15. Mai 1946

NR. 2

16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Zum Problem der musikalischen Berufsausbildung

II.

Das Problem der musikalischen Berufsausbildung gibt mir seit meinem Eintritt ins Konservatorium immer wieder zu denken. Es scheint, als ob wir nicht nur in der Schulmusikerziehung, sondern erst recht in der theoretischen Ausbildung der Avant-Garde vor einem Wendepunkt stehen, den wir möglichst glücklich zu überwinden versuchen sollten.

Was mir am wichtigsten zu sein scheint, das ist eine gewisse Gewichtsverlegung im historischen Sinne. Der wesentlichste Unterschied zwischen dem Geist des 19. Jahrhunderts und demjenigen von heute besteht wohl darin, daß Lehrer und Schüler vor hundert Jahren, in wildem Fortschrittswahn befangen, zu einem „bewußten Erkennen eigenen Tuns“ nur in den seltensten Fällen vorzudringen vermochten und somit jegliche Objektivität über ihre eigene Epoche vermissen ließen. Wir von heute haben glücklicherweise jene Distanz zur klassisch-romantischen Epoche gewonnen, die uns diesen zweifellos fruchtbaren, vielleicht sogar fruchtbarsten Zeitraum ebenso historisch werden läßt, wie alle davor befindlichen. Es wird uns also heute, bei der Heranbildung qualifizierten Nachwuchses weniger darum gehen, diese für irgendeine vergangene Richtung einseitig zu begeistern, sondern vielmehr darum, ihnen alle diese aufeinanderfolgenden musikalischen Epochen in ihrer lebendigen Entwicklung mit Grenzen und Übergängen möglichst objektiv zu veranschaulichen und vor ihnen und durch sie lebendig erstehen zu lassen.

Dieses Ziel könnte verwirklicht werden, indem man den gesamten theoretischen Unterricht, der als geistige Grundlage und notwendiger Ausgleich mit dem praktischen Musizieren parallel läuft,

auf entwicklungsgeschichtlicher Basis aufbaut: Man beginnt mit der Gregorianik und bereitet durch eine vorwiegend melodische Gehörbildung an ein- und zweistimmigen Gebilden die Entwicklung zum Dreiklang und zur Kadenz vor. Die Musik des 17. Jahrhunderts gibt dann die Möglichkeit zu einer lebendigen Generalbaßübung. Hier lernt man die einfacheren Akkordverbindungen kennen und vermag den Gehörsinn für Harmonie zu schulen.

Wie in der Musikgeschichte, so entwickelt sich auch beim Schüler das Bedürfnis nach immer besser geführten Stimmen aus. So wird er zwanglos zur nächsten Epoche, der Bachschen Polyphonie gelangen und die kontrapunktischen Formen in ihrem Wesen kennen lernen. In der vierten Phase wird sich der Unterricht wieder in erster Linie den harmonischen Phänomenen zuwenden. Hier kommen Sonatenform, Modulation und Alteration zur Verlebendigung.

Bis zu diesem Punkte sollten sich keine allzu großen Schwierigkeiten in der Bezwingung des Stoffes ergeben. Bis dahin sollte jeder, der den Namen Musiker verdienen will, gelangen können. Hier, wo die wirklichen Schwierigkeiten anfangen, wird vor allem der Begabte und Interessierte weitergeführt und ihm dadurch die Möglichkeit gegeben, seine revolutionäre Gesinnung mit handwerklichem Geschick, linear-abstrakte Phantasie mit differenziertem Klangsinn in überzeugenden Formen zu verbinden.

Für alle andern aber, die auf revolutionäre Gesinnung verzichten, werden die Fächer Musikgeschichte, Formenlehre, Analyse und Stilkunde als Fächer verschwinden und in lebendigster Beziehung zur Satzlehre, in der sich Horizontale und Vertikale gegenseitig befruchten, treten. Dann wäre es erreicht, daß sich beim viel zu sehr gefürchteten Examen dem Kandidaten statt eingelernte Geburtsdaten und Opuszahlen die zum jeweiligen Komponisten gehörenden Motive und Klangbilder assoziativ einstellen, die möglicherweise sogar auf der Stelle vordemonstriert werden können, sei es an der Tafel, sei es am Instrument, je nachdem, ob die Veranlagung des Schülers mehr zum unterrichtenden Musiklehrer oder zum praktisch ausübenden Musiker hintendiert. Auf diese Weise wird die Gefahr allzustarken Spezialistentums überwunden und das Gespenst Theorie aus dem lebendigen Konservatorium dorthin verbannt, wo es allein hingehört: in die Universität.

Werner Gallusser.

Resultate der Frühjahrsprüfungen

Diplome.

Lehrdiplome für Klavier:

Klasse Adolf Bleuler:

Bereuter Judith, von und in Zürich.

Klasse Max Egger:

Fieni Jolanda, von Trins (Gb.), in Wil;
Jäckle, Iris, von Zürich, in Kilchberg.

Klasse Prof. Emil Frey:

Bänninger Johanna, von und in Zürich;
Khatchadourian Mesrob, von Alexandria (Aegypten);
Obrist Hans, von Riniken (Aargau), in St. Gallen.

Lehrdiplom für Violine:

Klasse Willem de Boer:

Barth Albert, von Mülligen (Aargau), in Brugg.

Lehrdiplome für Schulgesang und Schulmusik:

Hauptlehrer: Ernst Hörler.

Briner Andres, von Fehraltorf und Zürich, in Zürich;
Hauser Lili, von Trasadingen, in Zürich;
Villiger Edwin, von Oberrüti (Aargau), in Kreuzlingen.

Lehrdiplom für Schulgesang und Schulmusik:

Leiterin des Seminars: Mimi Scheiblauser.

Rüfenacht Ritta, von Bern, in Zürich.

Diplom als Lehrer für musiktheoretische Fächer:

Klasse Paul Müller:

Huggenberg Ruth, von Winterthur, in Zürich.

Theorieprüfungen.

Allgemeine Musiklehre, Klasse Ernst Hörler:

Asper Ruth	Iten Cornelia	Pfister Bruno
Balilla Tiziano	Joliat Louis	Schneider Annemarie
Brunner Hans	Lanz Madi	Schoch Werner
Heuberger Hanspeter	Meier Ruth	Schüpbach Toni
Hüggel Roman	Meister Lilian	Seger Otto
Hutter Silvia	Müllerschön Rosmarie	Trepp Heidi
Iltis Margrit	Ogay Viviane	Wasser Ernst

Prädikate: befriedigend 2, gut 9, sehr gut 8, mit Auszeichnung 2.

Harmonielehre, Klassen Willy Burkhard u. Erhart Ermatinger:

Berger Fiorella	Herger Sr. Landa	Meyer Paul
Büttner Olga	Hilfiker Marlies	Obrist Margrit
Doelker Paul	Isliker Els	Pfister Heidi
Englert Giuseppe	Mariani Diva	Scherbel Annelies
Hausammann Susi	Meier Sr. Addolorata	Steinhauser Paula

Prädikate: befriedigend 1, gut 13, sehr gut 1.

Formenlehre, Klasse Dir. Rudolf Wittelsbach:

Gaillard André	Majer Wilbert	Seiler Susi
Grin Adrienne	Meyer Hans	Steinbeck Wilhelm
Issakides Miltiades	Riedi John	Ziegler Dorli
Kesselring Alfred	Rigoni Alfons	
Leuzinger Armand	Rüfenacht Ritta	

Prädikate: gut 12, sehr gut 1.

Musikgeschichte, Klasse Dir. Rudolf Wittelsbach:

Barth Albert	Majer Wilbert	Riedi John Martin
Gubler Walter	Meyer Hans	de Stoutz Edmond
Khatchadourian Mesrob		

Prädikate: gut 6, mit Auszeichnung 1.

Pädagogik, Klassen Edmund Jurczek u. Wilhelmine Smallenburg:

Gaillard André	Leuzinger Armand	Tschudin Yolanda
----------------	------------------	------------------

Prädikate: gut 1, sehr gut 1, mit Auszeichnung 1.

Mittwoch, den 22. Mai 1946, 17 Uhr

Konzertausbildungsklasse für Klavier Prof. Emil Frey

PROGRAMM

L. v. Beethoven	Sonate op. 27 Nr. 1, Es-Dur: Andante, Allegro, Tempo primo — Molto Allegro e vivace — Adagio con espressione — Allegro vivace	Anni Zimmerli
L. v. Beethoven	3. Klavierkonzert c-moll, 1. Satz	Daisy Voumard
L. v. Beethoven	Sonate op. 31 Nr. 2, d-moll: Allegro — Adagio — Allegretto	Viktor Fenigstein
F. Schubert	Sonate op. posth. A-Dur, 1. Satz	Hans Obrist
F. v. Mendelssohn	Variations sérieuses	Johanna Bänninger
R. Schumann	Allegro Romanze und Scherzino aus dem Faschingschwank	Dorina Girtanner
R. Schumann	Symphonische Etüden op. 13	Ruth Huggenberg
	Konzertflügel Bechstein, Alleinvertretung Hug & Co.	

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 15. Juni 1946 NR. 3/4 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Professor Emil Frey †

Am 20. Mai ist Professor Emil Frey gestorben, der uns allen ein hochverehrter Kollege und denen von uns, die ihm auch persönlich näher treten durften, ein aufrichtiger Freund gewesen ist. Emil Frey, der 23 Jahre am Konservatorium wirkte, hat damit einen gewichtigen Teil seines Lebenswerkes unserer Schule gewidmet; von seiner starken und reinen Persönlichkeit sind Wirkungen und Einflüsse ausgegangen, die, ohne nach außen immer in Erscheinung zu treten, Geist und Bild unserer Anstalt wesentlich mitgestaltet haben.

Wir haben in Emil Frey den bedeutenden Künstler verehrt, der als gefeierter Virtuose den Abglanz der Konzertsäle und den Zauber der großen Welt in unsere Schulstube dringen ließ und der uns lehrte, gegenüber der künstlerischen Leistung anspruchsvoll und gegen uns selbst streng zu sein. Wir haben in ihm den trefflichen Kollegen geschätzt, dessen künstlerischer Rang ihn nie zur Eitelkeit oder Überhebung verleitete, der selbst mit dem jüngsten Anfänger den Ton der größten Einfachheit wahrte, dem jede Intrige fremd war und der stets bereit war zu helfen. Wir, und mit uns eine große Zahl von Schülern, haben in ihm den Lehrer verehrt, der viel verlangte und viel gab, der Halbheiten gegenüber keine Nachsicht kannte und der doch bereit war, auch bei unvollkommenen Leistungen das Positive zu suchen und der oft mit seiner Fürsprache für solche Schüler eingetreten ist, von denen er glaubte, daß sie einer besonderen Förderung würdig seien oder daß ihnen nicht volle Gerechtigkeit widerfahren sei. In seiner Lehrtätigkeit begnügte er sich nicht damit, durch das Beispiel einer Virtuosität zu wirken, die etwas faszinierendes haben konnte; es war ihm ein Bedürfnis, sein Können andern mitzuteilen und ein Fundament zu legen, auf dem auch solche sollten aufbauen können, denen nicht wie ihm das Geschenk der beinahe selbstverständlichen handwerklichen Leichtigkeit zuteil geworden war. Aus diesem Bestreben schuf

er sein Werk vom bewußt gewordenen Klavierspiel, das mit der Fülle seiner didaktischen Ideen und der systematischen Durchdringung des Lehrstoffes eine eigentliche pädagogische Tat darstellt und die Beachtung und Anerkennung von Musikpädagogen der ganzen Welt gefunden hat. Auch dem Komponisten Frey verdanken wir zahlreiche für den Unterricht bestimmte Werke und es wirkt beinahe symbolisch, daß das letzte Auftreten in der Öffentlichkeit dem Hinweis auf Werke der schweizerischen Unterrichtsliteratur galt. Die Treue, mit der Emil Frey sein verantwortungsvolles Lehramt ausgeübt hat, ist nicht ohne Früchte geblieben: Zahlreiche aus seiner Schule hervorgegangene Künstler haben im schweizerischen Musikleben Rang und Namen erworben, eine große Zahl von Schülern bewahrt ihm ihre Dankbarkeit für alles, was er als Künstler und als Mensch geschenkt hat.

Emil Frey hat die Kunst nie als Selbstzweck aufgefaßt, sondern als Gnade. Das Gefühl der Begnadung paarte sich bei ihm mit einer Demut, die das Geschenk der Inspiration vorbehaltlos empfing und die im bewußten Ringen um die künstlerische Gestalt beinahe eine Selbstüberhebung sehen mochte. Das Bewußtsein der Verpflichtung durch die Gnade schärfte seine Überzeugung von der sittlichen Sendung und Verantwortung des Künstlers. Wenn er über Kunst sprach, legte sein Urteil den Nachdruck weniger auf die Schönheit eines Werkes als auf dessen sittlichen Gehalt. Und der in den Angelegenheiten des persönlichen Verkehrs stets so Verbindliche und Rücksichtsvolle war in diesen Überzeugungen, bei denen es um das ihm Wesentliche ging, von einer Entschiedenheit, die keine Konzessionen duldete.

Die Stärke dieser Überzeugungen mag ihm das Tragen der schweren Last, die ihm in den letzten Jahren auferlegt war, erleichtert haben. Wir aber haben in dieser Zeit, da es anfang stiller um ihn zu werden, die Größe seines Charakters erfahren dürfen, der ohne Klage und Bitterkeit sein Los trug, ohne sich gegen andere zu verhärten, der an Freude und Leid der andern teilnahm und der stets hilfsbereit war. Sein jäher Abschied hinterläßt eine schmerzliche Lücke, sein Andenken aber wird bei uns lebendig bleiben.

Zum Problem der musikalischen Berufsausbildung

III.

Nachdem in den vorangegangenen Nummern des Bindebogens mit Recht die Universalität in der musikalischen Berufsausbildung gefordert worden ist, meldet sich jetzt ein Spezialist, ein Streicher, zum Wort, um auf die praktischen Schwierigkeiten einzugehen, die wir überwinden müssen, um dieses Ziel zu erreichen.

Für die Konservatoristen, die sich zu Streichern ausbilden, ist die Zeiteinteilung außerordentlich schwierig. Ein großer Teil der Ar-

beitszeit wird auf Ensemble — und Orchesterspiel verwendet. Dann sind die technischen Ansprüche, die heute an einen tüchtigen Instrumentalisten gestellt werden, so hoch, daß, ganz abgesehen von finanziellen Problemen, jeder gewissenhafte Schüler dazu gedrängt wird, sich auf ein möglichst intensives Üben des Hauptinstrumentes zu konzentrieren. Soll er dennoch zu einem auf breiter Grundlage ausgebildeten „richtigen“ Musiker erzogen werden, so muß ihm gezeigt werden, wie durch zweckmäßige Zeiteinteilung und sinnvolles Arbeiten diese entgegengesetzten Forderungen erfüllt werden können.

Werner Gallusser schlägt eine lebendige Verschmelzung vor des musikgeschichtlichen Stoffes mit Gehörbildung, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Kompositionslehre. Ähnlich ließe sich der Unterricht im Ensemblespiel verbinden mit der Schulung zum mehrstimmigen Hören und zum harmonischen und formalen Verstehen einer Komposition. Es sollte eigentlich selbstverständlich sein, daß ein Musiker hört und weiß, was er spielt. Gewöhnlich wird dies aber der Musikalität überlassen, und damit ist der Sache oft wenig gedient. Durch Erziehung zum bewußten, geistigen Verarbeiten dessen, was musiziert wird, ließe sich viel sinnloses, zeitraubendes Üben vermeiden.

Auf dem Gebiet des instrumentaltechnischen Studiums zeigt sich heute die Tendenz, das Üben zu erleichtern und abzukürzen durch verstandesmäßiges Erkennen und Durchdenken der akustischen, instrumentalen, physiologischen und psychologischen Probleme. Aus der wertvollen Literatur, die auf diesem Gebiete schon heute für Musiker und Musikliebhaber besteht, seien zwei Werke genannt: „Die Kunst des Violinspiels“ von Karl Flesch und „Die natürlichen Grundlagen des Streichinstrumentenspiels“ des Physiologen Trendelenburg. Ein systematisches Arbeiten in dieser Richtung würde es vielen Konservatoristen ermöglichen, sich ihre „Technik“ rascher anzueignen, d. h. ihre musikalischen Absichten rascher verwirklichen zu können.

Diese Arbeitsweise ist vielleicht überflüssig für den Typus des unbewußt Lernenden, der, meist aus einer Musikerfamilie stammend, schon in früher Kindheit eine intensive musikalische Ausbildung erfährt und dank der Entfaltung seiner unbewußt kindlichen Fähigkeiten sein technisches Rüstzeug schon erworben hat in einem Alter, in dem sein zukünftiger Kollege noch auf der Schulbank sitzt, vielleicht ohne sich für seinen späteren Beruf entschieden zu haben.

Der Typus des unbewußt Lernenden war in früheren Zeiten der übliche. Daß aber heute gerade er eine umfassende musikalische und allgemeine Bildung nötig hat, zeigt das enttäuschende Schicksal mancher Wunderkinder, denen es nach dem Verschwinden ihrer kindlich unbewußten Fähigkeiten nicht gelingt, den denkenden Menschen zum Träger der musikalischen Idee zu machen. Gemäß dem Recht der freien Berufswahl, das der moderne Mensch für sich beansprucht, besteht heute die Schülerschaft der Konservatorien größtenteils aus Stu-

dierenden, die erst nach längerer Schul- oder gar Studenzeit im Stadium des wachen Intellektes ihre berufliche Musikausbildung beginnen. Dies ist mit ein Grund, weshalb eine Reorganisation unseres Lehrbetriebes notwendig erscheint.

Für den fortgeschrittenen Schüler, der den Weg zu selbständigem Arbeiten finden sollte, scheint mir sehr wichtig eine exakte Kenntnis der stilistischen Eigenarten unserer verschiedenen Musikepochen. Auf diese Weise kann das unnötige Ausprobieren und Abtasten, zum Beispiel das Suchen nach den Stricharten einer Bach'schen Komposition vermieden werden, und der Übende bleibt beim Wesentlichen.

Es muß dem Konservatoristen gelingen, sein Hauptfachstudium auf kürzere Zeit zu konzentrieren, und es muß dafür gesorgt werden, daß sich sein musikalischer Horizont und sein allgemein musikalisches Können erweitern. Trotzdem wird die Qualität des Instrumentalspiels nicht sinken. Im Gegenteil, erst eine zu wirklichem Musikertum geformte Begabung besitzt die Fähigkeit, eine Komposition voll zu erfassen. Und je weniger für den Spieler das Instrument Selbstzweck ist, je mehr aber die Interpretation aus der musikalischen Idee hervorwächst, desto leichter werden alle technischen Schwierigkeiten überwunden.

Dieter Staehelin.

Vortragsübungen und Veranstaltungen

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.

Konzertflügel Schmidt-Flöhr.

Samstag, 15. Juni 1946, 15.00 Uhr

Klavierklasse Jos. Stumpff

PROGRAMM:

D. Witschi	Leichtsinn — Stiller Wunsch	Walter Herzog
W. Heß	Volkstanz — Hirtenweise	
	op. 31	Marianne Schärer
P. Zilcher	Im Zirkus op. 50	Marianne Hegele
Edm. Parlow	Fröhlicher Anfang	Fränzi Mousson
D. Witschi	Blasmusik — Orientalische	
	Tänzerin	Fritz Gsell
A. Gretchaninoff	Auf dem Lande	} 4händig {
	op. 99	
	Serenade	{ Ingeborg Klemm
		{ Evelyn Klemm
W. Heß	Lied — Fröhliche Weise	
	op. 31	Ingeborg Klemm

A. Dalbert	Der kleine Trompeter Im Hühnerhof	} Hans Plüß
C. Reinecke	Idylle — Wenn's dämmert	
A. Dalbert	Spieldose — Schaukelpferd	Hilde Kronenberg
C. Gurlitt	Immer lustig	Margot Streiff
J. Ibert	Serenade sur l'eau	Alfred Koller
	Premier bal	} Ursula Fausch
Jos. Haydn	Menuett — Scherzo	
F. Haslinger	Sonatine C-Dur, 1. Satz	Vreneli Müller
W. A. Mozart	Wiener-Sonatine C-Dur, 1. Satz	Marcello Pomaro
L. Windspurger	Gavotte — Musette	Rico Schneider
W. A. Mozart	Andante favori	Susi Goll
M. Reger	Kleiner Tanz op. 17	Ingeborg Berchtold
W. A. Mozart	Menuett	Marianne Hablützel
Lud. v. Beethoven	Sonatine F-Dur, 1. Satz	Ruth Wiederkehr
F. Mendelssohn	Lied ohne Worte op. 38	Uli Ott
Edm. Parlow	Italienische Serenade op. 96	René Saladin
Ad. Jensen	Intermezzo — Ungarisch op. 33	Ilse Nußberger
B. Godard	Au Matin op. 85	Hansjost Frey
Jos. Haydn	Sonate D-Dur, 1. Satz	Evelyn Klemm
St. Heller	Tarantella in As-Dur op. 85	Werner Kunz
P. Tschaikowsky	Troikafahrt op. 37	Erwin Widmer
		Willy Schmid

Samstag, 22. Juni 1946, 16.00 Uhr im kleinen Saal

ELTERNABEND

Klavierklasse (Unter- und untere Mittelstufe)

Wilhelmine Smallenburg

PROGRAMM:

Stücke von:

Diller-Quaile, Rowley, Kurt Hermann, P. Zilcher, Kreutzlin, Diabelli, Oser, Beethoven, Mozart, Haydn, André, Daquin, Heller, Schumann, Grieg, Hofmann, Bach-Huber

gespielt von:

Jacqueline Hoppler, Esther Knöll — Marco Hackhofer, Yvonne Gablinger, Marcelle Mingard, Georgette Mingard — Annelise Gygax, Anneli Kibling, Heidi Weber — Olivli Schaufelberger, Lilian Schaufelberger, Elvira Schaufelberger, Jolanda Schaufelberger — Monika Weiß, Beatrice Lehmann, Marlise

Reiff, Sonja Böni, Trudy Hotz — Marlene Huggel,
 Wolf Zimmerli, Doris Sturzenegger — Urseli Wie-
 derkehr, Trudy Beringer, Yvonne Egli, Rosmarie
 Fellmann, Peter Wehrli, Jürg Lüthi, Monika Hack-
 hofer, Kätterli Rordorf, Elisabeth Kleiner, Hans Egli,
 Kurt Kobler, Marie-Louise Wolfensberger.

Mittwoch, 26. Juni 1946, 17.00 Uhr

Klavierklasse L. Favini

PROGRAMM:

B. Wolff	Sonatine G, op. 198, 1. Satz, Allegro moderato	Georg Bach
H. Reinhold	Novellette op. 23 Nr. 4	Hanno Thalmann
A. D. Turner	Serenata op. 35 Nr. 5	René Böhler
J. Ph. Rameau	Le Tambourin	Marcel Hochuli
W. A. Mozart	Sonate C, 1. Satz, Allegro	Britta Laube
W. A. Mozart	Sonate F, 1. Satz, Allegro	Lucette Jacot
R. Schumann	Aus op. 68 a) Reiterstück b) Lied ital. Marinari	Walter Rordorf
J. S. Bach	Engl. Suite Nr. 3 g, Prélude	Johannes Schäublin
J. Haydn	Sonate D, 1. Satz, Allegro con brio	Maria Baldauf
W. A. Mozart	Fantasie c K. V. 475	Heidi Trepp
L. v. Beethoven	Sonate c op. 13, 1. Satz (Pathétique)	Rita Gretener
F. Chopin	Nocturne fis, op. 48, Nr. 2	Ines Steiner
F. Chopin	Walzer e op. posth.	Olga Büttner
S. Rachmaninoff	Prélude cis op. 3 Nr. 2	August Meier
F. Schubert	Sonate a op. 42, 1. Satz	Liselotte Seiler
F. Schubert	Impromptu Es op. 90 Nr. 2	René Gerber

Mittwoch, 26. Juni 1946, 20.00 Uhr

Klavierabend Aimée Leonardi

Konzertausbildungsklasse Walter Frey

PROGRAMM:

J. S. Bach	Chromatische Phantasie und Fuge
L. v. Beethoven	Sonate op. 109 E-dur
	Pause
A. Skrjabin	6 Préludes aus op. 11
C. Franck	Prélude, Choral et Fugue

Konzertflügel Bechstein (Alleinvertretung Hug & Co.)

Freitag, 28. Juni 1946, 20.00 Uhr

**Lieder- und Arienabend
Hilde Zadek**

Konzertausbildungsklasse Ria Ginster
am Klavier: **Rudolf Spira**

PROGRAMM:

L. v. Beethoven	Ich liebe dich Wonne der Wehmut Bußlied
Schubert	Nur wer die Sehnsucht kennt Die junge Nonne Gretchen am Spinnrad
Mahler	Lieder eines fahrenden Gesellen Pause
Verdi:	Arie aus La Forza del Destino (Pace) Nilarie aus Aïda
Puccini:	In questa reggia aus Turandot

Konzertflügel Bechstein (Alleinvertretung Hug & Co.)

Samstag, 29. Juni 1946, 15.00 Uhr

Klavierklasse A. Bleuler

PROGRAMM:

J. S. Bach	Prél. und Fuge D-dur a. d. Wohltemp. Klavier II	Martin Ruhoff
L. v. Beethoven	Sonate E-dur op. 14 Nr. 1 1. u. 2. Satz	Ria Boßhard
Joh. Brahms	Intermezzo op. 117 Nr. 1	Heidi Pfister
L. v. Beethoven	Finale aus der Sonate op. 26 in As-dur	Pierre Schmuziger
W. A. Mozart	Fantasie und Fuge in C-dur	Dora Gsell
L. v. Beethoven	Sonate op. 101 A-dur, 1. Satz	Markus Dieterle
Fr. Schubert	Aus Quatre Impromptus, f-moll op. 142	Ursula Häberli
L. v. Beethoven	Sonate f-moll op. 57, 1. Satz	Marlis Hilfiker
Joh. Brahms	Intermezzo in C-moll op. 117	Heidi Pfister
Claude Debussy	Suite Bergamasque	Martin Ruhoff
R. Schumann	Aus Kreisleriana	Margrit Mathieu
F. Chopin	Ballade in F-dur op. 38	Anita Weiß
F. Chopin	Polonaise op. 44 Nr. 5	Heidi Würder

Verein der Freunde des Konservatoriums

Freitag, 21. Juni, 20.15 Uhr, im Fraumünster

KIRCHENKONZERT

Ausführende:

Ruth Kaufmann, Sopran; Egon Parolari, Oboe; Eugen Humbel, Orgel

PROGRAMM:

- | | |
|--------------------------------|--|
| J. S. Bach | Präludium in c-moll für Orgel
Zwei Arien für Sopran, obl. Oboe und Orgel:
„Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ (aus Kantate
Nr. 21: „Ich hatte viel Bekümmernis“)
„Hört ihr Augen auf zu weinen“ (aus Kantate
Nr. 98: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“)
Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ |
| G. F. Händel | Sonate in g-moll für Oboe und Continuo:
Larghetto, Allegro, Adagio, Allegro |
| César Franck
W. Courvoisier | Choral Nr. 2 in h-moll für Orgel
Geistliche Lieder für Sopran und Orgel
(aus op. 27): Ergebung — Grablied |
| Max Reger | Geistliche Lieder für Sopran und Orgel
(aus op. 137): Morgengesang — Am Abend
Phantasie über den Choral „Straf mich nicht in
deinem Zorn“ für Orgel op. 40 Nr. 2. |

Eintritt Fr. 2.20 (Studierende Fr. 1.10)

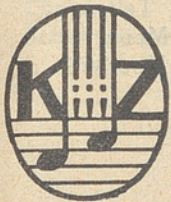
Mitglieder haben gegen Vorweisung der Mitgliedskarte freien Eintritt



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 1. Juli 1946 NR. 5 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Mitteilungen

Sommerferien:

Schluß des I. Quartals Samstag, 13. Juli.
Wiederbeginn des Unterrichts Montag, 19. August.

Hegarstipendium:

Das diesjährige Hegar-Stipendium wurde Fräulein Dora Fotsch, Schülerin der Konzertausbildungsklasse Stefi Geyer, zugesprochen. Experten waren Frau Else Stüßi-Boesch und die Herren Walter Henrich und Dr. Willi Schuh.

Vortragsübungen und Veranstaltungen

Eintritt 50 Rp.
Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.
Konzertflügel Schmidt-Flöhr.

Mittwoch, 3. Juli 1946, 15.00 Uhr

Klavier- und Violinklasse Edmund Jurczek

PROGRAMM:

Kompositionen aus Diller-Quaile und aus dem Liederbuch von Oser, Kanons, Choräle und kleine Stücke von Mozart, Schumann, Essek, Rowley, gespielt von:

Anita Jaeger, Peter Steinegger, Ruedi Steinegger, Jeannette Usteri, Niklaus Wyß, Lotti Corrodi, Valérie v. Waldkirch, Albert Rusterholz, Esther Peter, Vreni Gaßmann.

J. Walther	Aria	Lisbeth Burch
Fr. Schubert	Sonatensatz in D	Max Tüscher
J. Haydn	Sonatensatz in D	Teresita Ribl

J. S. Bach	2 Sätze aus der Sonate in A	Claudine Schnell
F. Mendelssohn	Lied ohne Worte	Vreni Zollinger
W. A. Mozart	Andante aus der Nachtmusik	Lily Studer
W. A. Mozart	Sonatusatz in e	Max Müller
W. A. Mozart	Sonatusatz in A	Edwin Teller
R. Schumann	Ende vom Lied	Irene Meier
L. van Beethoven	Sonate op. 27, Nr. 2	Nelly Moergeli

Freitag, 5. Juli 1946, 20.00 Uhr

Violinabend Elena Belli

Konzertausbildungsklasse Willem de Boer

PROGRAMM:

A. Corelli	La folia
J. S. Bach	Solosonate g-moll
Pause	
F. Mendelssohn	Konzert e-moll
C. Scott	Poème erotique
	Negro air and dance

Samstag, 6. Juli 1946, 15.00 Uhr

Klavierklasse Elsa Fridöri

PROGRAMM:

Gurlitt	Der Wandersmann	Ruedi Hilfiker
	Unverzagt	Beatrice Faeßler
Rowley	Der Tänzer	Urseli Meyer
Chr. Fr. Bach	Allegretto	Senta Luchsinger
Bartòk	Kinderlieder	Irene Graf
	Kinderlieder	Peter Walser
Demierre	Aus „Pages enfantines“	Pascale Kuntschen
Diller und Quaile	Aus „First Duet book“	{ Elsa Wilhelm
		{ Vilma Wilhelm
Mozart	Menuett	Irene Hadorn
W. Fr. Bach	Allegro	Ina Alder
Haydn	Allegro	Esther Bauer
Schumann	Aus dem Jugentialbum	Marianne Kraft
Haas Jos.	Aus „Kinderlust“	Margrit Hälgi
Mozart	Gavotte joyeuse	Robert Koch
Bach	Gigue	Elisabeth Winkler
Haydn	2 Sonatinensätze	Marianne Constam
Mozart	Variationen	Martin Hugelshofer
Beethoven	Tempo di Minuetto	Roxana Biber
	Albumblatt	Alfred Weinmann

Schumann	Albumblätter op. 120	Kath. Schnitter
Reger	Sonatine D-Dur, op. 89, I. S.	Ursula Zellweger
Mendelssohn	Lied ohne Worte	Ilse Mayer
Mozart	Fantasie d-moll	Marco Bernardi
Chopin	Walzer cis-moll	Silvia Tobler
Schubert	Impromptu es-dur	Beate Schnitter

**Freitag, den 12. Juli 1946, abends 8.30 Uhr
im Hof hinter dem Konservatorium**

Serenade

ausgeführt vom Konservatoriumsorchester (Leitung Hans Rogner).
Mitwirkend: Kitty Seitz (Harfe), Anneliese Scherbel, Huguette Simon
(Rezitation), einige Sänger und Sängerinnen.

„Musikalischer Abendspaziergang bis zurück ins 16. Jahrhundert“

Franz Tischhauser (geb. 1921)	Intrada
	Rezitation: „Sommer“ (Paul Verlaine)
Arthur Honegger (geb. 1892)	„Pastorale d'été“, Poème symphonique
Maurice Ravel (1875—1937)	Introduction et Allegro für Harfe, Flöte, Klarinette und Streicher
	Rezitation: „Phidile“, Romanze von Matthias Claudius
Josef Haydn (1732—1807)	Divertimento für 5 Bläser
	Rezitation: Sonett (Shakespeare)
Henry Purcell (1658—1695)	„The virtuous wife“, Suite, Ouver- ture, Slow air, Hornpipe, Menuet I and II, Allegro
Orlando Gibbons (1583—1625)	Londoner Straßenrufe

In eine Instrumental-Fantasie hat Gibbons die Rufe eingebettet, mit denen auf Londoner Straßen die Hausierer und Verkäufer ihre Waren anpriesen und der amtliche Ausrufer seine Publikationen bekannt gab. Die Ermahnung des Nachtwächters beschließt das babylonische Durcheinander.

Zum Beschluß:

Joh. Abraham Peter Schulz: „Der Mond ist aufgegangen“

Nach der Serenade findet für die Schüler des Konservatoriums ein einfaches
Schlußfest statt. Eintritt frei. Wir verweisen auf die Plakate.

Samstag, 6. Juli 1946, 20 Uhr
im großen Saal des Konservatoriums

SOMMERKONZERT

Ausführende:

Der gemischte Chor und das Orchester des Oberseminars

Leitung: Ernst Hörler

- | | |
|--------------------------------|--|
| H. Purcell (1658—1695) | Musik zum Sommernachtstraum
(Air — Jig — Prelude — Dance for the
followers of night — Monkey's dance —
Dance for the green men) |
| L. Senfl (1488—1542) | Laub, Gras und Blüt |
| J. Eccard (1553—1611) | Hans und Grete |
| J. Gastoldi (1556—1622) | Fahren wir froh im Nachen |
| G. Th. Telemann
(1681—1767) | Sonate Polonaise
(2 Violinen, Cello und Klavier) |
| Alte Minnelieder | Maienschein
Es taget vor dem Walde |
| C. Fr. Abel (1725—1787) | Kleines Konzert in Es für Klavier und
Orchester. Allegro maestoso
Klavier: Elisabeth Maurer
Leitung: Willi Gremlich |
| Joh. Brahms (1833—1897) | Waldesnacht |
| Othm. Schoeck (geb. 1886) | Ein Vöglein singt im Wald
Agnes |
| Willy Burkhard (geb. 1900) | Nachtgruß |
| C. Fr. Abel | Symphonie in Es-Dur
(Allegro — Andante — Presto) |

Beiträge zur Deckung der Unkosten werden gerne entgegengenommen.

Der Bindebogen NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 1. Sept. 1946 NR. 6 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

**Veranstaltungen und Vortragsübungen
im September**

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.

Falls nichts anderes angegeben ist, finden die Veranstaltungen
im grossen Saal statt.

Mittwoch, den 11. September 1946, 20.00 Uhr

im Fraumünster

Orgelabend (Konzertdiplom)

Erich Vollenwyder

Konzertausbildungsklasse Heinrich Funk

PROGRAMM:

J. S. Bach	Passacaglia in c-moll
C. Franck	Grande Pièce symphonique
M. Reger	Phantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ op. 27

Mittwoch, 18. September 1946, 15.00 Uhr (bis ca. 17.30 Uhr)

Konzertausbildungsklasse für Klavier Walter Frey

PROGRAMM:

J. S. Bach	Italienisches Konzert	
	1. Satz	Wilbert Majer
J. Haydn	Konzert D-dur, 1. Satz	Dorina Girtanner
W. A. Mozart	Sonate D-dur, Allegro- Adagio-Allegretto	Ruth Imhof
L. v. Beethoven	Sonate f-moll, op. 2, 1. Satz	Seda Adil
	Sonate d-moll, op. 31, 1. S.	Klara Bolliger
	Konzert c-moll, op. 37, 2. und 3. Satz	Suzanne Bürki
Fr. Schubert	Sonate G-dur, op. 78, 1. Satz	Ruth Hartmann
J. Brahms	Intermezzo, op. 118, Nr. 6	Miltiades Issakides
Fr. Chopin	Nocturne b-moll	Charles Wandel
Fr. Chopin	Mazurka B-dur	} Heiner Bruppacher
	Walzer e-moll	
	Ballade g-moll	Elsy Vetsch
Fr. Liszt	Gnomenreigen	Lillyan Ziegler
	Ballade F-dur	Anne-Marie Stumpf
C. Franck	Prélude Air et Final	Roberto Galfetti
Fr. Liszt	Konzert A-dur	Heidi Schärker

Konzertflügel Bechstein (Alleinvertretung Hug & Co.) und Schmidt-Flohr.

Samstag, 21. September 1946, 15.00 Uhr

Sologesangsklasse Else v. Monakow

PROGRAMM:

A. Scarlatti	„Tu lo sai“	Inez Steiner
R. Schumann	a) Frühlingsgruss	Therese Schlenker

G. Fr. Haendel	Aus: Rinaldo	
	„Lass mich mit Tränen“	Cornelia Iten
R. Franz	Aus meinen grossen	} Mathilde Kuhn
	Schmerzen	
Fr. Schubert	Im Abendrot	
Chr. W. Gluck	Aus: Iphigenie	
	„O Du, die mir einst	Hedy Kellersberger
	Hilfe gab“	
G. Fr. Haendel	Aus: Josua	
	„O hätt' ich Jubals Harf“	Ruth Baumgartner
G. Fr. Haendel	Aus: Messias	
	„Er weidet seine Herde“	Magdalena Marti
W. A. Mozart	Aus: Figaro	
	„Neue Freuden, neue	
	Schmerzen“	Rösli Höfliger
O. Schoeck	Ruhetal	} Nanette Strehler
	Nachruf	
	Im Wandern	
A. Lortzing	Aus: Waffenschmied	
	„Er ist so gut“	Doris Kesselring
R. Schumann	Wer machte dich so krank	} Edwin Bauer
	Alte Laute	
	Ständchen	
	Der Knabe mit dem	
	Wunderhorn	
H. Wolf	Ueber Nacht	} Tiny Volkart
	Citronenfalter im April	
	Der Gärtner	

Samstag, 28. September 1946, 15.00 Uhr

im KONSERVATORIUM

**Vorführung von Lektionen in musikalisch-rhythmischer
Erziehung durch die Klassen Mimi Scheiblauer**

Mitteilungen

Wir machen darauf aufmerksam, dass die Frist für die Abmeldung von Schülern, die das Konservatorium mit Ende des Sommersemesters verlassen, am 14. September abläuft. Bei verspäteter Abmeldung haftet der Schüler gemäss der Schulordnung noch für das Schulgeld des folgenden Quartals. Die Abmeldungen haben schriftlich zu erfolgen.

Schweizerische Theaterschule Zürich

Nach langen eingehenden Vorberatungen und Vorarbeiten wurde in Zürich mit Hilfe der kantonalen und städtischen Behörden, der Arbeitsgemeinschaft „Pro Helvetia“ und von am Theaterleben interessierten zürcherischen Institutionen die Schweizerische Theaterschule A. G. gegründet. Sie bezweckt, den Nachwuchs für das schweizerische Berufstheater auszubilden und die Pflege des Volkstheaters zu fördern.

Präsident des Verwaltungsrates ist Regierungsrat Dr. Robert Briner, Vizepräsident des Verwaltungsrates Stadtpräsident Dr. Adolf Lüchinger, Direktor der Schule Dr. Oskar Wälterlin, Direktor des Zürcher Schauspielhauses.

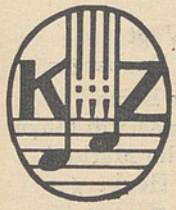
Die Theaterschule soll vier selbständige Abteilungen für Schauspiel, Oper, Tanz und Volkstheater umfassen. Die Ausbildung für das Schauspiel wurde dem Bühnenstudio Zürich übertragen. Für die Oper wird das Konservatorium Zürich besondere Kurse durchführen. Das Stadttheater hat seine bisherige Ballettschule durch Zuziehung neuer Kräfte zur Theatertanzschule ausgebaut. Für das Volkstheater wird in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur eine Beratungsstelle geschaffen, der die Organisation allgemeiner und regionaler Kurse obliegt. Die verschiedenen Kurse werden im Laufe des Herbstes eröffnet.



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 1. Okt. 1946 NR. 7 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NÜMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Vortragsübungen im Oktober

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.

Mittwoch, den 2. Oktober 1946, 17 Uhr:

Klavierklasse (Mittelstufe) von Wilhelmine Smalenburg

PROGRAMM:

R. Schumann	Aus dem Jugendalbum Morgenwanderung, Erinnerung, Nordisches Lied	Hans Egli Marie-Luise Wolfensberger
Fr. Schubert	Scherzo in B-Dur	Yvette Lombard
F. Mendelssohn	Kinderstück in Es-Dur Lied ohne Worte, A-Dur	Hildeg. Kindhauser
E. Kunz	Sorgen und Allotria	Elisabeth Kleiner
E. Grieg	Albumblatt und Arietta Humoreske Vöglein und Erotik	Yolanda Schaufelberger Lorli Hasler Ruth Nater
F. Mendelssohn	Jägerlied	Edith Müller
Fr. Schubert	Impromptu, op. 90, Nr. 1	Dagmar Müller
W. A. Mozart	Sonate A-Dur, alla turca	Ruth Beringer
Fr. Schubert	Impromptu, op. 90, Nr. 4	Margrit Dudler
Z. Albeniz	Aus der Suite espagnole Cataluña	Heidi Hanselmann
Cl. Debussy	Danse bohémienne und Jardins sous la pluie	Bruno Siegenthaler
Fr. Chopin	Scherzo in E-Dur Drei Ecossaissen	Erich Leuthold Elisabeth Brenner
	Konzertflügel Schmidt-Flöhr	

Samstag, den 5. Oktober 1946, 17 Uhr:

Ensembleklasse der Sologesangschüler von Albert Wettstein

PROGRAMM:

J. S. Bach	Duett aus der Kantate „Wachet auf“, mit obl. Oboe	Elsa Vogt Peter Heuberger
W. A. Mozart	„Benedictus“, aus der c-moll-Messe	Emmy Barth Annamaria di Mayo Cornelio Marioni Peter Heuberger
L. v. Beethoven	Quartett aus „Fidelio“	Trudy Bucher Elsa Vogt Cornelio Marioni Paul Doelker
W. A. Mozart	Quintett Nr. 5 aus „Zauberflöte“	Trudy Bucher Emmy Barth Annamaria di Mayo Cornelio Marioni Ernst Kipfer
G. Verdi	Duett aus „Macht des Schicksals“	Cornelio Marioni
G. Rossini	Duett aus „Barbier von Sevilla“	Ernst Kipfer
W. A. Mozart	Septett aus „Figaro“	T. Bucher-E. Barth A. di Mayo - C. Marioni E. Kipfer - P. Doelker P. Heuberger

Am Flügel: Rob. Appert
Konzertflügel Schmidt-Flohr

Mittwoch, den 9. Oktober 1946, 17 Uhr:
im kleinen Saal

Elternabend

Klavierklasse Flora Pestalozzi

Programm:

Adam Carse		
Aus: Diller-Quaile	The Rocking Horse	
„ „	Russische Volksweise	Heidi Hawelski

Adam Carse	Cradle-Song	
Aus: Diller-Quaile	I Saw Three Ships	Urseli Büchi
" "	The Shepherdess	
" "	Bergerette	Doris Spaltenstein
Ed. Parlow	op. 134 Der kleine Rekrut	Marion Buess
Aus:	Hear The Mermaids softly	
Approach to Music	singing	Ursula Zürcher
W. Niemann	op. 123 Wir wollen Besuch spielen	Yvonne Spreis-händler
	Annemaries neuer Hut	
Peter Broom	Le bateau à l'ancre	
	Papillons	Irene Kägi
Ed. Parlow	op. 74 Marsch der Blei-soldaten	Hansruedi Meyer
Hugo Reinhold	op. 58 Heinzelmännchen	
	Marionettenmarsch	Robertli Tobler
Arthur Willner	op. 66 „Akzent“	Donath Wenzel
M. E. Bossi	op. 124 Consolation	Doris Christen
Ed. Parlow	op. 82 Menuett	
	Der Postillon	Otto Baumann
Clementi	op. 36 Andante con espressione	Markus Löw
Heinr. Hofmann	op. 88 Ungarisch	Gustav Dangel
Ed. Parlow	op. 108 Im Walde	Uli Burri
M. E. Bossi	op. 124 Nuit étoilée	Susi Hauser
C. Gurbitt	op. 74 Das artige Kind und der kleine Raufbold	
Hugo Reinhold	op. 57 Rhythmische Studie	Raoul Cellier
Theod. Kirchner	op. 7 Albumblatt	
R. Schumann	op. 124 Elfe	Verena Kradolfer

Mittwoch, den 9. Oktober 1946, 17 Uhr:

Konzertausbildungsklasse für Sologesang Ria Ginster

Am Flügel: Hans Andreae.

Program m:

G. F. Händel	Rezitativ und Arie aus dem Messias:	
	„So spricht der Herr“	Paul Schweizer
G. Verdi	Arie aus „Aida“: „Ritorna vincitor“	Mathilde Fischer
W. A. Mozart	Arie aus dem „Schauspiel- direktor“: „Bester Jüng- ling“	Anny Good

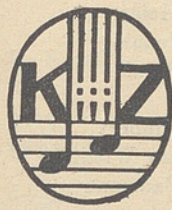
W. A. Mozart	An Chloë Un moto di gioia	Lotte Medicus
J. Haydn	Arie aus der Schöpfung: „Nun scheint in vollem Glanze“	Edi Baader
G. Puccini	Arie aus „Tosca“: „Vissi d'arte“	Nelly Sägesser
J. S. Bach	Arie aus der Kantate „Wei- chet nur, betrübte Schat- ten“; „Sich üben“	Grace Habicht obli. Oboe: U. Dubs
J. Haydn	Arie aus der Schöpfung: „Mit Würd' und Hoheit angetan“	Imre Neuburger
G. Verdi	Arie der Leonore aus „Die Macht des Schicksals“: „Hier bin ich“	Silvia Wirz
J. S. Bach	Arie aus der Kantate „Selig ist der Mann“: „Ja, ja, ich kenn die Feinde“	Heinz Ehrensperger
W. A. Mozart	Arie aus „Idomeneo“: „Zephi- retten leicht gefiedert“	Lisanne Niquille
O. Schoeck	Arie aus „Massimilla Doni“: „Wie widerwärtig“	Mary Jacob-Gimmi Charlotte Ryffel-Ammann
G. F. Händel	Arie aus „Julius Caesar“: „Piangerò“	
W. A. Mozart	Arie des Blondelchen aus der „Entführung“: „Wel- che Wonne“	Angelina Nagler
R. Wagner	Wotans Abschied aus „Walküre“	Hans Fritz von Tscharnner
G. Rossini	Cavatine aus „Der Barbier von Sevilla“: „Una voce“	Huguette Simon
W. A. Mozart	Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte“: „O zittre nicht“	Rosmarie Hegnauer
J. Brahms	„Wenn du nur zuweilen lä- chelst“; „So willst du des Armen“	Hedwig Walz
G. Verdi	Arie der Gilda aus „Rigo- letto“: „Caro nome“	Marianne Steinmann
G. Verdi	Duett aus „Rigoletto“ 2. Akt: „Wenn ich an Fe- stestagen“	Rosmarie Hegnauer Heinz Ehrensperger

Konzertflügel Bechstein (Alleinvertretung Hug & Co.)



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH



ZÜRICH, 15. Nov. 1946 NR. 8/9 16. JAHRGANG

REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Vortragsübungen im November

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.

Samstag, den 16. November 1946, 15.00 Uhr, im kleinen Saal:

Klavierklasse Robert Appert

Program m :

Diabelli	Sonatine in C-Dur (4 hdg.)	Beatrice Dewald
J. S. Bach	Präludium und Fuge in C-Dur	Heidi Haller
J. S. Bach	Präludium in F-Dur	Nelli Hausammann
J. S. Bach	Präludium in C-Dur	
	(aus: Wohlt. Klavier Bd. 1 Nr. 1	Ursula Heusser
J. S. Bach	Präludium in F-Dur	Margrit Gassmann
W. F. Bach	Klavierstück in A-Dur	Margrit Gassmann
Mozart	Sonatine in C-Dur	
	(Andante; Allegretto)	Reine Wyler
Krentzlin:	Blühende Wiese	Susi Christen
Krentzlin:	Lustiges Tänzchen	Lotti Mützel
Krentzlin:	Besuch bei Vater Haydn	Lotti Mützel
Schumann	Erster Verlust	Gerda Rüedin
Schumann	Schnitterliedchen	Gerda Rüedin
Schumann	Souvenir	Peter Wurmser
Grieg	Vaterländisches Lied	Peter Grünwald
Grieg	Volkswaise	Margrit Fischer
Grieg	Wächterlied	Margrit Fischer
Grieg	Ases Tod	Margrit Sterchi
Gretchaninoff	Aus op. 127 b:	
	Früher Aufbruch	
	Am Landungssteg	
	Im Kahn	
	Der Angler	Max Leu

Reger	Sonatine in D-Dur, 1. Satz	Peter Erhard
Schumann	Sylvesterlied	Evi Aeschbacher
Mozart	Sonata facile	Vreni Schneeberger
Mozart	Walzer in D-Dur	Nelli Kriesi
Schumann	Matrosenlied	Ruth Meier
Schumann	Klavierstücke in F-Dur	Gret Henning
Beethoven	Menuett in G-Dur	Marti Graf
Beethoven	Sonate in E-Dur, op. 14, Nr. 1, 1. und 2. Satz	Eva Schubert
Kirchner	Klavierstück in As-Dur	Hermann Wiedmer
Chopin	Walzer in h-moll	Lotti Baumann
Chopin	Präludium in Des-Dur (Regentropfen-Präludium)	Léon Wurmser
Brahms	Walzer op. 39, Nr. 2, 3, 10, 15, 16 4 hdg.	Lotti Baumann
Burgmüller	Nachspiel	Beatrice Meylan

Mittwoch, den 20. November 1946, 17.00 Uhr, im grossen Saal:

Klavierklasse (Mittelstufe) von Wilhelmine Smalenburg

PROGRAMM:

R. Schumann	Aus dem Jugendalbum Morgenwanderung, Erinnerung, Nordisches Lied	Hans Egli [berger
Fr. Schubert	Scherzo in B-Dur	Marie-Luise Wolfens-
F. Mendelssohn	Kinderstück in Es-Dur Lied ohne Worte, A-Dur	Yvette Lombard
E. Grieg	Albumblatt und Arietta Humoreske Vöglein und Erotik	Hildegard Kindhauser Yolanda Schaufel- Lorli Hasler [berger
F. Mendelssohn	Jägerlied	Ruth Nater
Fr. Schubert	Impromptu, op. 90, Nr. 1	Edith Müller
W. A. Mozart	Sonate A-Dur, alla turca	Dagmar Müller
Fr. Schubert	Impromptu, op. 90, Nr. 4	Ruth Beringer
Z. Albeniz	Aus der Suite espagnole Cataluña	Margrit Dudler
Cl. Debussy	Danse bohémienne und Jardins sous la pluie	Heidi Hanselmann
Fr. Chopin	Scherzo in E-Dur	Bruno Siegenthaler
J. Brahms	Rhapsodie g-moll	Erich Leuthold Elisabeth Brenner

Konzertflügel Schmidt-Flohr

Samstag, den 23. November 1946, 17.00 Uhr, im kleinen Saal:

Celloklasse Fritz Reitz

PROGRAMM:

De Fesch	Sonate in F	F. P. G. van Loon
Haydn	Adagio	Lilian Meister
Händel	Bourrée	Lilian Meister
Sammartini	Sonate in G	Heinrich Kurt Baumgartner
Fauré	Après un rêve, Sicilienne	Zarko Vujin
J. S. Bach	Adagio	Caspar Appenzeller
Frescobaldi	Toccatà	Caspar Appenzeller
Boccherini	Konzert in B, 1. und 2. Satz	Helene Schoeffter
J. S. Bach	Solosonate in c-moll	
	Präludium, Sarabande, Gigue	Dieter Stähelin
Boccherini	Sonate in A	Ruth Fäsi
Tschaikowsky	Rococo-Variationen	Raffaele Fantozzi

Samstag, den 30. November 1946, 15.00 Uhr, im kleinen Saal:

Celloklasse R. Hunziker

Programm:

A. Corelli	Sonate D-Dur	Bethli Binz
A. Nöck	Gavotte	Ruedi Constam
B. Romberg	Rondo e-moll	Jeanmaurice Guyot
	Allegro B-Dur	Hanno Helbling
G. F. Händel	Larghetto	Peter Braendlin
J. Bréval	Rondo grazioso	Benno Mächler
G. F. Händel	Gavotte	Marcel Meili
J. A. Hasse	Zwei Tänze	Hansruedi Métraux
Cervetto	Sonate C-Dur	Ruedi Böhny
Dall'Abaco	Sonate D für Geige und Cello	Vreni und Ueli Bachmann
L. Boccherini	Rondo C-Dur	Jürg Meyer
De Fesch	Sonate F-Dur	Maria Cotti
		Regina Oser
Caix d'Hervelois	Suite D-Dur	Ruedi Baumberger
Eccles	Sonate g-moll	Klaus Völlm
P. Gastrucci	Largo, Allegro	Christoph Kieser

Resultate der Sommer- und Herbstprüfungen

A. Diplome

Lehrdiplome für Klavier

Klasse Hans Andreae:
Mathieu Ludwig.
Voumard Daisy.

Klasse Adolf Bleuler:
Würder Heidi.

Klasse Max Egger:
Cerny Samuel.

Klasse Walter Frey:
Girtanner Dorina.
Majer Wilbert.

Klasse
Erich Vollenwyder:
Stähelin Kurt.

Klasse
Rudolf Wittelsbach:
Haselbach Richard.

Lehrdiplom für Violine

Klasse Willem de Boer:
Baumgärtel Margrit.
Gaillard André.

Lehrdiplom für Violoncello.

Klasse Fritz Reiz:
de Stoutz Edmond.

Organistendiplome

Klasse Luigi Favini:
Baur Louis.

Klasse Heinrich Funk:
Gubler Walter.
Guhl Heini.
Halter Theodor.
Wirz Max.

Sologesangsdiplom

Klasse
Else von Monakow:
Herger Sr. Lauda Maria.

Theorielehrerdiplome

Klasse Willy Burkhard:
Galfetti Roberto.

Klasse Paul Müller:
Briner Andres.
Villiger Edwin.

Lehrdiplome

für Schulmusik und Schulgesang

Klasse Ernst Hoerler:
Herger Sr. Lauda Maria.
Meier Sr. Addolorata Maria.

Rhythmikdiplome

Klasse
Mimi Scheiblauer:
Hess Doris.
Pestalozzi Agnes.
Sennhauser Margrit.
Ziegler Dorli.

Konzertdiplom für Klavier

Klasse Walter Frey:
Leonardi Aimée, von Savona,
Italien, in Zürich.

Konzertdiplom für Violine

Klasse Willem de Boer:
Belli Elena, von Cantello,
Italien, in Zürich.

Konzertdiplom für Orgel

Klasse Heinrich Funk:
Vollenwyder Erich, von
Lohnstorf (Bern), in Zürich
(mit Auszeichnung).

B. Theorieprüfungen

Die Prüfung haben bestanden:

Allgemeine Musiklehre, Klasse Ernst Hörler:

Amsler Marc-Henri	Gnepf Eva	Metzenthin Rosmarie
Baumberger Rudolf	Gretener Rita	Münch Willy
Benteli Silvia	Guggisberg Fritz	Stocker Alfons
Bircher Sunna	Hardmeier Elsbeth	Wilms Felicity
Egli Fritz	Herdi Urs	Zürn Jürg
Englert Giuseppe	Kolb Blanca	

Prädikate: Mit Auszeichnung 6, sehr gut 4, gut 7, befriedigend 1.

Harmonielehre, Klassen Willy Burkhard, Erhart Ermatinger, Hermann Haller, Paul Müller, Hans Rogner:

Bruppacher Heiner	Hauri Erika	Peterhans Ruth
Cigrang E.	Heuberger Hanspeter	Poltéra Anaïs
Fotsch Dorli	Meier August	Saladin Bruno
Gerwer Josef	Niquille Lisanne	Stocker Alfons
Haas Gustav	Peyer Barbara	

Prädikate: Mit Auszeichnung 1, sehr gut 2, gut 9, befriedigend 2.

Formenlehre, Klasse Direktor R. Wittelsbach:

Amsler Marc-Henri	Guyer Lisbeth	Obrecht Beatrice
Baumgartner Ruth	Hess Doris	Pestalozzi Agnes
Bürki Suzanne	Herger Sr. Lauda	Sennhauser Margrit
Englert Giuseppe	Isliker Elisabeth	Tschudin Jolanda
Gsell Silvia	Meier Sr. Addolorata	Wandel Charles

Prädikate: Mit Auszeichnung 1, sehr gut 1, gut 11, befriedigend 2.

Musikgeschichte, Klasse Direktor R. Wittelsbach:

Amsler Marc-Henri	Guyer Lisbeth	Voumard Daisy
Bürki Suzanne	Herger Sr. Lauda	Würder Heidi
Derrigo Luigi	Meier Sr. Addolorata	
Gsell Silvia	Scherbel Anneliese	

Prädikate: Mit Auszeichnung 1, sehr gut 3, gut 5, befriedigend 1.

Pädagogik, Klassen Elsa Fridöri, Ria Ginster, Edmund Jurczek, Ernst Locher, Hans Rogner, Wilhelmine Smallenburg:

Bürki Suzanne	Isliker Elisabeth	Rigoni Alfons
Graf Werner	Kramer Silvia	Scherbel Anneliese
Gsell Silvia	Obrecht Beatrice	Wandel Charles
Guyer Lisbeth	Obrist Margrit	

Prädikate: Mit Auszeichnung 3, sehr gut 5, gut 3; drei Kandidaten haben die Prüfung nachzuholen.

Zum Problem der musikalischen Berufsbildung

Aus einer Einsendung von Erich Otto Kober bringen wir, infolge Platzmangels etwas gekürzt, einige Ausführungen zum Unterricht in der Harmonielehre:

Wir waren unser fünf im Harmonielehrekurs: vier Damen (Pianistinnen) und ich. Bei der praktischen Anwendung der theoretischen Erklärungen — die ich vielleicht leichter erfasste als meine Kolleginnen, weil mich dieses Fach wirklich interessierte, und ich mich auch ausser den zwei Stunden pro Woche damit beschäftigte, und ich es nicht als uninteressant oder gar unnötig betrachtete — am Klavier fühlte ich mich an diesem mir nicht so vertrauten Instrument immer benachteiligt. Mein erster Vorschlag wäre, wie nun leicht erraten werden kann: Harmonielehreklassen, wo nur Pianisten oder nur Geiger, meinetwegen auch nur Cellisten oder nur Bläser miteinander unterrichtet würden. So fühlten sich die Streicher weniger benachteiligt, andererseits wären die Pianisten im Unterricht nicht gehemmt durch in der Regel im Klavierspiel nur mangelhaft ausgebildete Streicher und zudem wäre der gegenseitige Ansporn bestimmt grösser, wenn der Anfang der Studien ungefähr unter den gleichen Voraussetzungen beginnen würde.

Nun zum Unterrichtsstoff als solchem: Wie viele mir unwichtig erscheinende Sachen haben wir uns doch für die Prüfung merken müssen. Als für mich etwas vom Schlimmsten, erinnere ich mich der Angelegenheit mit den an- und ab- (oder heissen sie auf- und zu-) springenden Noten. Obschon das, wie mir gesagt wurde, eine sehr einfache Sache ist, verstehe ich das, offen gestanden, heute noch nicht. Aber ich frage: Ist das denn etwas so wichtiges? (Ich habe hier wahllos etwas aus dem Stoff herausgegriffen, aber noch etliche solch Kleinigkeiten könnte ich aufzählen.) Selbstverständlich müssen am Anfang des Harmonielehreunterrichtes die einfachsten Regeln (keine Quinten- und Octavenparallelen usw.) und Akkordverbindungen (Cadenzen, erweiterte Cadenzen usw.) erklärt und geübt werden. Auch sollen die Studierenden ungefähr wissen, was zum Beispiel ein neapolitanischer Sextakkord oder was eine Alteration ist, wie ein alterierter Akkord aussieht und wie seine Auflösung sein muss oder sein kann. Der Natur des Instrumentes gemäss, eignet sich das Klavier wie kein zweites zur praktischen Darstellung der Akkorde und der Verbindung derselben untereinander. Nicht nur das optische Erkennen aus dem Notenbild, sondern vielmehr und vor allem das gehörmässige Erfassen der Harmonien erscheint mir als das Wichtigste. Die Pianisten haben nun

in dieser Beziehung uns Streichern viel voraus, trotzdem ich nicht glaube, annehmen zu können, dass ein Pianist jeden Akkord, den er spielt, auch wirklich hört, das heisst erfasst und sich Rechenschaft darüber ablegt. Da er aber hauptsächlich mit Akkorden arbeitet, kann er viel leichter zum wirklichen Hören erzogen werden als zum Beispiel ein Streicher, bei dem sich die ganze Angelegenheit wesentlich erschwert. Ein Streicher, sei er nun Geiger oder Cellist, hat sich gezwungenermassen (der Natur des Instrumentes entsprechend) hauptsächlich mit einstimmiger Literatur zu befassen, seien es nun Etüden, Sonaten oder Konzerte. Abgesehen von den sogenannten Solosonaten haben wir bei den Sonaten und Konzerten allerdings Klavier- oder Orchesterbegleitung, die jedoch während des Uebens — und das Ueben beansprucht doch die grösste Zeit — dahin fällt. Doch sollte auch der Streicher dahin gebracht werden, dass er nicht nur Noten, beziehungsweise Töne, gedankenlos aneinanderreicht, sondern die Beziehung derselben untereinander erkennt und merkt, dass auch eine Melodie auf einer, wenn auch ungeschriebenen, harmonischen Unterlage ruht. Da die Erziehung zum, ich möchte sagen, harmonischen Hören bei Pianisten und Streichern unter ganz andern Gesichtspunkten angepackt werden müsste, ergibt sich auch aus dieser Perspektive zwangsläufig die Teilung der Harmonielehreklassen in Pianisten und Streicher. Nun weiter im Unterrichtsstoff der Streicher: Die ältere Violinliteratur besteht hauptsächlich aus Stücken mit beziffertem Bass (Werke von Vitali, Geminiani, Corelli, Tartini, Vivaldi, dann auch von Händel, Bach u. a.). Ich glaube, dass man ruhig verlangen könnte, dass ein Streicher imstande wäre, zum Beispiel die Bezifferung einer Triosonate von Corelli auszusetzen. Ein mehr an diesem speziellen Gebiet interessierter Schüler könnte zum Beispiel den Klavierpart (in Hinsicht auf die Phrasierung auch die Violinstimme) eines Satzes einer Händel-Violinsonate in Arbeit nehmen (sicher kennt jeder die allgemein gebräuchliche Ausgabe dieser Sonaten von Sitt, mit der überladenen romantischen Aussetzung des bezifferten Basses, ohne daran Anstoss zu nehmen). Dagegen wäre ich für das gänzliche Falllassen des Uebens von alterierten Akkorden nach beziffertem Bass, da alterierte Akkorde in dieser Literatur praktisch ja gar nie vorkommen. Sehr viel sollte das Harmonisieren von Melodien gepflegt werden. Ich denke da weniger an das Harmonisieren eigentlicher Melodien, als vielmehr an einfache Begleitungen zu, sagen wir zum Beispiel, „langweiligen“ Etüden. Ich stelle mir das ungefähr so vor: ein Studierender soll z. B. die achte Etüde von Kreutzer spielen, während dem ihn ein Kollege am Klavier nach den Violinnoten mit einfachen Akkorden begleitet; auch soll so eine Begleitung zur Abwechslung schriftlich gemacht, und dafür etwas interessanter gestaltet werden. (Auf Grund dieser Ausbildung ist es auch dem später im Lehrfach Tätigen möglich, bei seinen Schülern

das harmonische Verständnis zu wecken, ihm vielleicht durch eine Klavierbegleitung, sei sie noch so primitiv, das trockene Studium der Fingerübungen und Etüden zu erleichtern.)

Zum Gebiet der Verzierungen und Verzierungsnoten: Da dieses Kapitel im Harmonielehreunterricht seinen Platz gefunden hat, empfinde ich es als wünschenswert, dass dem Studierenden nicht nur die Arten der Verzierungen, sondern auch deren Schreibweise, Ausführung und Anwendung zu ihrer Zeit (z. B. Triller und Verzierungen bei Bach, kurze und lange Vorschläge bei Mozart, die Verzierungen bei den Romantikern usw.) beigebracht werden. Ich glaube, dass dies wirklich weniger die Aufgabe des Hauptfachlehrers, als vielmehr diejenige des Harmonielehre-Lehrers ist. Auch über die Art und Weise, wie z. B. ein langsamer Satz aus einem Violinkonzert eines Tartini, Vivaldi oder Viotti gespielt werden kann, sollte Aufschluss erteilt werden. In ihrer ursprünglichen Form kommen solche Sätze doch meist nicht in Betracht, sind sie doch in kompositorischer Hinsicht häufig sehr primitiv entworfen, abgesehen davon, dass oft nur die Grundharmonie angegeben ist, so dass die Art der Ausführung dem Spieler überlassen bleibt. Es gibt ja viele Ausgaben dieser Konzerte, aber oft ist es kaum zu glauben, wie viele Verzierungen und Ausschmückungen überall angebracht sind; man sieht so vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr, in unserem Falle das Original, — das uns leider nicht zugänglich ist. Nun soll aber eben dem Studierenden gezeigt werden, dass hier die meisten, wenn nicht alle Ausschmückungen nicht im Original stehen, und er sie demzufolge ruhig, ohne sich allzu grosser Pietätslosigkeit den alten Meistern und ihrem Werk gegenüber anklagen zu müssen, ändern, durch andere ersetzen oder auch, ganz nach seiner Auffassung und seinem Geschmack, weglassen darf.

Mitteilungen

Abendkurs für allgemeine Musiklehre.

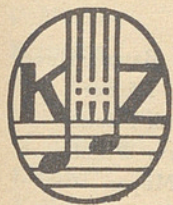
Im Laufe des Wintersemesters wird unter Leitung von Ernst Hörler ein Abendkurs für allgemeine Musiklehre mit wöchentlich einer Lektion durchgeführt. Das Kursgeld beträgt Fr. 25.— im Semester. Nähere Auskunft erteilt das Sekretariat.



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 15. Dez. 1946 NR. 10 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Vortragsübungen im Dezember

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.

Die Vortragsübungen finden im kleinen Saal statt.

Mittwoch, den 4. Dezember 1946, 17.00 Uhr

Violinklasse Hans Johner

Program m :

J. Aubert	Arien	Margrit Sutz
O. Stiebelt	Un Ballo	Béragère Krebs
W. A. Mozart	Bagatelle	Myrta Fischer
A. Corelli	Sarabande und Corrente	Angela Ronner
L. v. Beethoven	Menuett	Romi Busslinger
J. S. Bach	Bourrée	Roland Hofmann
G. F. Händel	Sonate in D-Dur, 1. u. 2. Satz	Hedwig Hübscher
G. F. Händel	Sonate in D-Dur, 3. u. 4. Satz	Hans Baer
Ch. de Bériot	Konzert in a-moll, 1. Satz	Rudolf Wiedmer
F. Mendelssohn	Konzert in e-moll, 1. Satz	Verena Zumsteg

Am Klavier: Armand Leuzinger (Klasse Hans Andreae)

Mittwoch, den 11. Dezember 1946, 17.00 Uhr

Violinklasse Helene Marti

Programm:

L. Russow	Danse russe, Berceuse	Hildeg. Baumgartner
L. Russow	Marche Funèbre, Scherzo	Margrit Därner
W. Schneider	Aus op. 20, für 2 Violinen	{ Elisabeth Fischer Rosmarie Winkler
E. F. dall'Abaco	Largo	Vreni Meyer
G. Eberhardt	Mazurka	Fredy Nägeli
A. Hegner	April	Beat Hadorn
L. Portuoff	Konzertsatz in e-moll	Karl Andermatt
A. Huber	Concertino F-Dur	Uli Höchli
G. Putti	Intermedio	Susy Asper
E. Jenkinson	Elfentanz	Markus Maurer
J. S. Bach	Bourrée	Annemarie Wegmann
P. Essek	Konzertsatz in G-Dur	Verena Meyer
O. Rieding	Konzert in ungarischer Weise	Friedemann Weber
E. Jenkinson	Mazurka	Hanny u. Ruth Hörler
A. Vivaldi	Konzert G-Dur	Hans Leu
A. Vivaldi	Konzert in a-moll, 1. Satz	Mario Frizzoni
A. Vivaldi	Konzert in a-moll, 2. u. 3. Satz	Margrit Geiger
Porpora-Kreisler	Menuett	Vreni Bachmann
Beethoven-Kreisler	Rondino	Rosmarie Fischer
Jos. Haydn	Konzert in G-Dur, 1. Satz	Vreni Trechslin
Jos. Haydn	Konzert in G-Dur, 2. u. 3. Satz	Denise Schultze
M. Bruch	Konzert in g-moll, 2. Satz	Kurt Lamprecht
P. Sarasate	Spanischer Tanz, C-Dur	} Marlis Metzler
Pugnani-Kreisler	Präludium und Allegro	

Am Klavier: Regula Fehr

Samstag, den 14. Dezember 1946, 15.00 Uhr

Klavierklasse Paul North

PROGRAMM:

Alec Rowley	Von Elfen und Feen, 2 Stücke	Gerda Bratter
Alec Rowley	Von Elfen und Feen, 2 Stücke	Hans Bolli
C. Gurliitt	Valse noble	Marlene Makowski

C. Gurlitt	Tänzchen	}	Marie Therese Ruedi
E. Rohde	Bauerntanz		Claire Egli
Fr. Spindler	Maiglöckchen		Annem. Derendinger
P. Zilcher	Froher Sinn		Annemarie Derendinger
P. Zilcher	Kleiner Marsch		Lili Steinmann
Kreutzlin	Aus der Kinderwelt		Marcel Busslinger
N. v. Wilm	Lustiger Wanderer		Christine Benteli
L. Beethoven	Sonatine G-Dur, 1. Satz		Wanda Baumgartner
W. A. Mozart	Sonatine C-Dur, 1. Satz		}
Lichner	Figurine	Liselotte Hungerbühler	
Kullak	Auf dem See		René Wolfer
W. A. Mozart	Variationen C-Dur		Marianne Minder
Chaminade	Pièce dans le style ancien		Betty Hegnauer
W. A. Mozart	Menuett Es-Dur		Doris Meuche
L. Beethoven	Rondo C-Dur		Annelise Peter
Fr. Schubert	Impromptu as-moll		Marianne Steiger
Fr. Chopin	Walzer, op. 69		Tomi Benteli
W. A. Mozart	Sonate F-Dur, 1. Satz		Mary Fischer
Fr. Chopin	Polonaise A-Dur		Jean-Paul Guggenbühl
J. Haydn	Sonate Es-Dur, 1. Satz		Willi Hungerbühler
H. Reinhold	Impromptu cis-moll		Bernhard Knobel
Rachmaninoff	Humoresque		Margrit Schweizer
Fr. Chopin	Polonaise cis-moll		

Aus unserer Harfenklasse

Von Corinna Blaser.

Unsere Harfenklasse zählt seit Jahren nur Schülerinnen — keine Schüler. Woher kommt das?

Es erübrigt sich wohl, daran zu erinnern, dass die Harfe seit dem hohen Altertum bekannt ist und stets von Männern ebensogut als von Frauen gespielt wurde. Aus dem Mittelalter sind die Minnesänger bekannt, die sich oft der Harfe als Begleitinstrument bedienten. Damals schon und insbesondere zur Zeit der Renaissance pflegten Könige, Prinzen und viele andere Personen des Adelstandes, die Harfe zu schlagen. In Zürich wirkte der Reformator Ulrich Zwingli, der als Harfenspieler bekannt war. Später lebte auch in unserer Stadt der Harfenist Hans Blockholz. Im Jahre 1879 wurde die erste Harfenschule am Zürcher Konservatorium gegründet. Die Harfenstunden wurden von H. Heim, dem Bruder des Geologieprofessors A. Heim,

...ent. Aus dieser Schule gingen Harfendilettanten hervor, die sogenannte Harfenchöre bildeten. Die Schule dauerte bis 1884. Nachher und bis zum Jahre 1919 blieb unsere Harfenklasse leer. 1919 wurde sie wieder eröffnet (Klasse C. Blaser-Potenti, Red.). Im Laufe der Jahre hat unser Konservatorium einer ganzen Anzahl Harfeninstinnen das Berufsdiplom erteilt, die heute in Konzert- und Theaterorchestern, sowie am Radio in der Schweiz und im Auslande tätig sind. Passt das Harfenspiel, schon der Form und Aesthetik des Instruments wegen, in erster Linie zur weiblichen Figur, so ist es doch keineswegs so, dass sich Männer nicht ebenso gut dazu eignen können. Zahlreiche Harfenisten haben sich als Virtuosen einen Namen gemacht. Heute noch wirken bestbekannte Harfenspieler als Solisten in Orchestern, sowie in den Musikschulen, vor allem in England, in den Vereinigten Staaten, in Frankreich und in Deutschland. Methoden und Studien, sowie viele für das Instrument massgebende Werke wurden von Harfenisten komponiert.

Aus welchen Gründen scheint das Studium der Harfe die jungen Männer in der Schweiz nicht zu interessieren? Technisch ist die Erlernung dieses edlen Instrumentes wohl schwierig, aber auch sehr interessant und sie setzt musikalische Begabung voraus. Die Harfe ist in jedem Symphonieorchester unentbehrlich; der Harfenist wird den andern ersten Solisten gleichgestellt. Oft sehen wir in unserem Konservatorium junge Mädchen Blasinstrumente studieren. Warum sollte die Harfenklasse nicht auch von Schülern besucht werden?

Aus der Harfenklasse des Konservatoriums Zürich gingen u. a. folgende Harfenistinnen hervor:

- B. Kögelmayer, 1. Harfenistin und Lehrerin am Konservatorium Lübeck.
- E. Terminiello-Barth, während 12 Jahren am Radioorchester Zürich.
- E. Hürlimann, Orchester Luzern.
- N. Rothenbühler-Frey, Stadttheater Luzern.
- H. Hoffmann, Radio Zagreb.
- W. Bucherer, Radio Zürich.
- Kitty Seitz, Stadttheater St. Gallen.

Mitteilungen

Weihnachtsferien: Schluss des ersten Winterquartals Samstag, 21. Dezember, 12.00 Uhr.

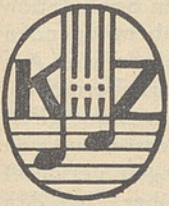
Wiederbeginn des Unterrichts: Montag, 20. Januar.



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 15. Jan. 1947 NR. 11/15 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

VOM INHALT DER MUSIK

Die Frage nach der inhaltlichen Bedeutung der Musik ist so alt wie die Musikgeschichte selbst. Sie ist im Laufe der ungefähr drei Jahrtausende, die unsere Ueberlieferung zurückreicht, von Künstlern, Philosophen und empfangenden Hörern immer wieder gestellt worden, ohne bis heute eine endgültige Antwort zu finden. Sie entspringt ebenso sehr dem Drang nach reiner Erkenntnis wie dem Wunsch, an den Werten der Musik verstehend Anteil zu haben. Dabei zeigt sich, dass die Problemstellung nach Zeit und Kulturkreis zwar einem gewissen Wechsel unterworfen ist, dass aber die Deutungen, die zahlenmässig ziemlich beschränkt sind, gewissermaßen konstant bleiben. Sie lassen sich auf die grundsätzliche Frage zurückführen, ob das musikalische Kunstwerk als autonom oder als heteronom aufzufassen ist, mit anderen Worten, ob es sich bei einem Kunstwerk um ein Reales handelt, das nach den ihm innewohnenden eigenen Gesetzmässigkeiten und Notwendigkeiten zustande kommt oder ob es Ausdruck ist von etwas, das hinter ihm steht und als das eigentlich Wesentliche zu betrachten wäre.

Während heute der Künstler wohl vorwiegend zur Auffassung von der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes als etwas real aus und durch sich selbst Existierendem neigt, geht die überwiegende Mehrzahl der Hörer unter dem Einfluss des 19. Jahrhunderts und in diesem hauptsächlich der Romantik immer noch von der Ueberzeugung aus, neben der klingenden Erscheinung und mit mehr Bedeutung als diese sei ein hinter der Musik verborgener Inhalt vorhanden, dessen

blosser Ausdruck das Werk sei. Diese Auffassung, die sich mit dem künstlerischen Eindruck nicht zufrieden gibt und nach Erlebnissen verlangt, die jenseits der Kunst liegen, dürfte wohl immer bei der Mehrzahl derjenigen, die der Kunst passiv aufnehmend gegenüberstehen, vorgeherrscht haben; auch in der philosophischen Spekulation und der ästhetischen Deutung, die ja allerdings zum überwiegenden Teil nicht von schaffenden Künstlern ausgehen, scheinen die Anhänger der Heteronomie wenigstens in dem Sinne vorzuherrschen, als auch dort, wo dem Kunstwerk eine gewisse Eigenständigkeit zugebilligt wird, das Interesse hauptsächlich auf die Herstellung von Bezügen auf aussermusikalische Werte und Vorstellungen gerichtet ist. Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, dass demgegenüber bei den schaffenden Musikern Einigkeit im Sinne eines Hinneigens zur Autonomie des Kunstwerkes der Normalfall sei. Seit der Renaissance, wo der Typus des theoretisierenden Komponisten in der europäischen Musik zum erstenmal auftritt, haben gerade diejenigen Musiker, die sich über eine bloss didaktische Darstellung technischer Kunstgriffe erhoben, immer wieder versucht, den Darlegungen ihrer künstlerischen Bestrebungen und Ueberzeugungen erhöhtes Gewicht zu geben durch Hinweis und Berufung auf Ideen, die jenseits des Künstlerischen als allgemeine Wahrheiten betrachtet wurden.

Es kann nicht die Aufgabe der folgenden Ausführungen sein, in der Frage der Autonomie oder Heteronomie eine Entscheidung zu suchen. Es scheint mir, dass das Problem, das auf dem Wege abstrakter Ueberlegung nicht gelöst werden kann, überhaupt falsch gestellt ist, dass es sich nicht um ein Entweder-Oder handeln kann. Denn einerseits wäre es naiv, eine Anschauung, die das Schaffen vieler Jahrhunderte geleitet und beherrscht hat, kurzweg als Irrtum abtun zu wollen. Aber andererseits lehrt die Erfahrung, dass auch gutwillige Hörer, die den weltanschaulichen oder empfindungsmässigen Gehalt einer Musik erfasst zu haben glauben, vor dem konkreten Hörerlebnis versagen und am musikalisch wesentlichen vorbeihören oder überhaupt nicht zu einer Erfassung des klanglichen Geschehens kommen, dass also für das Eindringen in ein Werk, für das Zustandekommen eines Eindrucks Kräfte wirksam sein müssen, die ganz anderen Bereichen entstammen. Ohne Resonanz für das Walten dieser Kräfte scheint das Zustandekommen eines Eindrucks ausgeschlossen. Das Vorhandensein dieser Resonanz ist aber keine Selbstverständlichkeit. Die künstlerische Empfängnis ist so wenig wie das künstlerische Schaffen voraussetzungslos; wie dieses aus irrationalen und rationalen Elementen gemischt, kann sie nur zustandekommen durch die Wahrnehmung von Vorgängen, die sich auf anderer Ebene abspielen, von Werten, die anderen Kategorien entstammen als dasjenige, was von der landläufigen Meinung als der Inhalt einer Musik betrachtet wird, die aber nicht von vornherein eine naturgegebene seelische und geistige Realität für den Hörer sind. Wenn wir von der Wahrneh-

mung eines musikalischen Vorgangs sprechen, kann aber damit nicht nur die individuell verschiedene, Empfindungen und Assoziationen erregende Wirkung auf den Hörer gemeint sein, sondern jener Erkenntnisvorgang, der z. B. bewirkt, dass mehrere Interpreten eines gleichen Werkes bei aller Verschiedenheit des gefühlsmässigen Verhaltens, doch die klingende Substanz in übereinstimmender Weise so darstellen, dass jede Abweichung ausserhalb gewisser, eng gezogener Grenzen als Willkür empfunden wird. Diese Tatsache lässt den Gedanken vom Vorhandensein gewisser, rein musikalischer Gesetzmässigkeiten als naheliegend erscheinen. Der Umstand, dass diese Gesetzmässigkeiten, die zum geringeren Teil naturgegebene und wenigstens in der europäischen Musik der letzten Jahrhunderte weitgehend eine Angelegenheit der Tradition, der Konvention, ja der Mode geworden sind, wahrgenommen werden können, also mitteilbar sind, rückt die, wie bereits erwähnt, nicht voraussetzungslose Erkenntnis eines musikalischen Vorgangs in die Nähe der Wahrnehmung des sprachlichen Ausdrucks, der, obzwar Träger eines ausser ihm liegenden Inhalts, dort im wesentlichen eigenen Gesetzen unterworfen ist. Von den Unterschieden und Uebereinstimmungen zwischen sprachlichem und musikalischem Ausdruck soll später noch die Rede sein. Immerhin möchte ich hier schon festhalten: wenn das Zustandekommen eines künstlerischen Eindrucks ohne die Erkenntnis von Vorgängen, die in inhaltlicher, also gefühlsmässiger und assoziativer Beziehung vieldeutig sind, nicht möglich ist, dann kann meiner Meinung nach der aussermusikalische sogenannte „Inhalt“ mindestens nicht das Entscheidende sein.

Umgekehrt dürfte der Beweis für eine absolute Autonomie des musikalischen Kunstwerkes kaum zu erbringen sein. Dieses ist so wenig wie jedes andere Kunstwerk voraussetzungslos, a priori vorhanden. Eine Ableitung von Gesetzen aus dem zugrunde liegenden Material, wie sie in gewissem Umfang bei den andern Künsten möglich scheint, kann in der Musik nur in übertragenem Sinn erfolgen. Einmal ist der Rohstoff der Musik nur in beschränktem Umfang naturgegeben; schon Töne und Klänge, wie sie unserer heutigen Musik zugrunde liegen, sind weitgehend ein abgeleitetes Kulturprodukt. Töne und Klänge sind aber nicht der eigentliche Stoff, aus dem sich das Kunstwerk formt. Da dieses nur im zeitlichen Ablauf existiert, kann dessen Aufbau nicht anders als vermöge der durch Töne und Klänge strömende Bewegung zustande kommen; die daraus entstehenden verwandtschaftlichen und gegensätzlichen Beziehungen und Spannungen, also energetische Vorgänge sind das Material, aus dem sich die künstlerische Gestalt baut. Es wird nun einerseits schwierig sein, diese energetischen Vorgänge, die ja nur durch ihre Resonanz in der menschlichen Psyche einen Sinn erhalten können, vollständig von anderen seelischen Prozessen zu trennen. Andererseits wird wiederum eine gewisse Uebereinstimmung darüber erzielt wer-

den müssen, welchen dieser Energien künstlerische Bedeutung zukommt. Nicht jeder seelische Vorgang ist künstlerischer Natur; das Eigentümliche des künstlerischen Eindrucks muss also wohl ein Resultat von Kräften sein, die ihre besonderen Bedingungen und Eigenschaften haben. Ein Merkmal dieser Kräfte ist die ihrem Wirken eigene Konsequenz, die eben dem Kunstwerk den Charakter des Organischen, Gesetzmässigen gibt und den schlimmsten Feind der künstlerischen Wirkung, die Willkür, ausschliesst. Dass diese Konsequenz aber zum Grundsatz des künstlerischen Gestaltens werden kann, setzt eine gewisse Allgemeingültigkeit und Erkennbarkeit voraus. Dies lässt uns aber von einer andern Seite wieder zum Begriff einer Tonsprache als Voraussetzung für die Mitteilung einer künstlerischen Intention gelangen.

Der Begriff der Tonsprache birgt in sich die Gefahr von Missverständnissen. Zwischen den musikalischen Ausdrucksformen einer Kultur und der Sprache bestehen zwar gewisse Aehnlichkeiten, vor allem die auf Tradition und Konvention beruhende Gewohnheit, ein Mitgeteiltes in einem bestimmten Sinn aufzufassen und zu verstehen, und zwar als Folge einer gewissen Ordnung, der die Mitteilung unterworfen wird. Hier erschöpft sich aber die Vergleichsmöglichkeit, und es wäre durchaus falsch, die Gesetzlichkeiten der Tonsprache der Grammatik der Wortsprache gleichzusetzen. Der Unterschied besteht vor allem darin, dass die Wortsprache nur ein Mittel zur Mitteilung von Inhalten ist, die ausserhalb ihrer selbst liegen. Das Wort erhält seine Bedeutung erst durch den Begriff, dessen Träger es ist, während seine reale klangliche Erscheinung normalerweise bedeutungslos ist oder wenigstens geworden ist. Die Grammatik hat nur ordnende Funktion. Gegenstand der Mitteilung ist nicht das Wort, sondern der durch dieses symbolisierte Gedanke; selbst der Affekt muss, soll er durch die Wortsprache mitteilbar sein, in gedanklich umschriebene Begriffe gefasst werden. Wo, wie im Vers, das Wort eine Bedeutung gewinnt, die über jene seines begrifflichen Inhalts hinausgeht, ist das klanglichen und rhythmischen Erscheinungen zuzuschreiben, die auch losgelöst vom Wortsinn ein eigenes Leben haben. Von hier aus lässt sich das Wesen der Tonsprache begreifen: Auch in dieser herrscht ein Ordnungsprinzip. Aber es herrscht nicht über ein Material, das an sich indifferent ist und nur durch einen von aussen auferlegten Sinn und durch seine Einordnung in das syntaktische System Leben und Bedeutung gewinnt. Wie ich schon vorhin andeutete, ist das Material der Tonsprache nicht nur der Ton, der Klang, also etwas gewissermassen passives, sondern vor allem eine ganze Hierarchie von Energien. Diese Hierarchie stuft sich ab von solchen Kräften, die elementar sind wie der Rhythmus mit seinem Wechsel von Spannung und Lösung bis zu solchen, die weitgehend rational bedingt sind wie z. B. die Spannung, die aus dem Bedürfnis nach formalem Gleichgewicht resultiert, ja bis zu solchen, die im wesentlichen ein Produkt

der Konvention sind, indem durch eine Art Gewohnheitsrecht in gewissen Fällen gewisse Lösungen verlangt werden, deren Ausbleiben wieder neue Spannungen schaffen kann.

Bis zu einem gewissen Grad ist der bei der Entstehung eines künstlerischen Eindrucks massgebende Vorgang der Resonanz auf musikalische Spannungen überhaupt vom Bestehen einer Art von Konvention abhängig, da nur auf Grund von Erwartungen und Bedürfnissen, die durch gewisse Hörgewohnheiten bedingt sind und deren Erfüllung und Befriedigung sofort, verspätet oder gar nicht eintritt, eine Spannung zustande kommt, und zwar trifft das bei einer geistig hochentwickelten Kunst in vermehrtem Masse zu. Je differenzierter die Klangsprache wird, desto mehr tritt die Bedeutung der primitiv elementaren Spannungen hinter die derjenigen Spannungen zurück, die auf Grund einer Hörkonvention als solche empfunden werden. Die Spannungen, die durch die Beziehungen klangsprachlicher Elemente untereinander erzeugt sind, werden autonom. Hier tritt zweifellos vor die ausdrucksbedingte Auffassung des Kunstwerkes das Phänomen einer eigengesetzlichen Ordnung.

Es ist im Laufe der Entwicklung der musikalischen Stile immer wieder das Schicksal der elementaren Spannungen gewesen, dass sie nach und nach rationalisiert und dadurch abgeschwächt worden sind. Als Beispiel mag der Bedeutungswandel dienen, den der Rhythmus seit der frühchristlichen Zeit durchgemacht hat. Rhythmus als Wechsel von Spannung und Lösung ist seinem Wesen nach der Prototyp eines energetischen Vorgangs; seine formbildende Kraft beruht auf der Erwartung, dass ein elementarer Vorgang durch Wiederholung bekräftigt oder dass die durch ihn erzeugte Spannung durch die Kontrastierung mit einer anders gerichteten Energie entweder aufgehoben oder in einen Zustand des Gleichgewichtes gebracht werde. Der pneumatische Rhythmus der in religiöser Begeisterung improvisierten frühchristlichen Gesänge, der bis in den gregorianischen Choral nachklingt, wird als in der Bewegung sich äussernde lebendige Kraft empfunden, die vom hagion Pneuma, dem heiligen Geist, eingegeben ist. Die straffer zusammengefassten Hymnen, die an Stelle der wechselnd strömenden Bewegung den energischen Wortakzent setzen, lassen bei aller Vereinfachung und beinahe Schematisierung des rhythmischen Aufbaus das Gefühl für die Spannungswerte beinahe noch deutlicher erkennen. Mit dem Aufkommen der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit wird der Rhythmus einem tiefgreifenden Wandel unterworfen. In dem Augenblick, als die Zusammenfassung mehrerer selbständiger Stimmen zu einer höheren Einheit angestrebt wurde, musste ein Ordnungsprinzip gefunden werden, das die individuellen Bewegungen der einzelnen Stimmen aufeinander bezog und gegenseitig begrenzte. Die Lösung dieser Aufgabe, die rationaler Art ist, konnte nur durch Aufstellung einer Masseinheit erfolgen, deren gleichmässige Anwendung auf die verschiedenen Bewegungszüge mög-

lich war. Da aber die Energie einer musikalischen Bewegung im wesentlichen irrational und nicht messbar ist, bietet sich als Ausweg nur die Messung der Zeit, die eine melodische Bewegung zu ihrem Ablauf braucht. Während die Mensuralmusik des 13. und 14. Jahrhunderts in dieser Messung zunächst nur einen Notbehelf sieht und die neue, metrische Technik noch im Sinne einer eigenkräftigen, unsymmetrischen Rhythmik anzuwenden sucht, verflacht in späteren Jahrhunderten die Kraft des Rhythmus. Was in gewissen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts als Rhythmus ausgegeben wird, ist oft nicht mehr ein Spiel von Kräften, sondern eine durch proportionale Teilung einer übergeordneten Masseinheit entstandene mathematische Abstraktion, als deren Kennzeichen ich die Starrheit eines konsequent festgehaltenen Taktschemas und die Symmetrie des periodischen Satzbaus aus einer immer gleichbleibenden Anzahl von Takten anführen möchte, die manchem klassischen Werk eine so gnadenlos geometrische Wirkung geben. Wir stehen hier am Ende eines Prozesses, in dem eine elementare Kraft zuerst eingeordnet, dann untergeordnet, dann degradiert wird; eine elementare Kraft wird tonsprachlicher Ordnungsfaktor und endet als konventionelle Redensart. Trotzdem wohnt dem durch die Metrik domestizierten Rhythmus sogar in diesem Stadium noch eine reale Energie inne; er ist zur Erfüllung vieler Aufgaben untauglich geworden, die eine aber, die ihm gestellt ist, erfüllt er konsequent; jede Abweichung vom vorgezeichneten Weg erzeugt eine Spannung, die nicht abstrakt, sondern real zu erleben ist.

Es würde zu weit führen, wenn an dieser Stelle derselbe Prozess auch auf dem Gebiete der Melodik und Harmonik, wo er zweifellos ebenfalls nachzuweisen wäre, verfolgt werden sollte. Immerhin ist die entsprechende Entwicklung auf dem Gebiete der Harmonik besonders aufschlussreich, da deren Vorhandensein einerseits an sich schon einem vom Elementaren weiter entfernten Stand des Musizierens entspricht und die Ablösung des primären physischen Klang-erlebens durch dasjenige einer weitgehend rationalisierten tonsprachlichen Struktur zeitlich weniger weit zurückliegt. Wenn hier einerseits durch Ordnung der Beziehungen und Aufstellung einer Rangordnung zwischen den zahlreichen Klängen vor noch nicht ganz 200 Jahren der Begriff der Tonalität endgültig geprägt wurde; wenn andererseits gerade durch die Einordnung in dieses System von Beziehungen einzelne Klänge, die vorher als chaotisch und unbrauchbar gegolten hatten, Sinn und Wert erhielten, liegt ein Fall vor, der Entstehung und Wesen einer Tonsprache besonders deutlich werden lässt.

Der Prozess der Rationalisierung, dem jede Tonsprache unterworfen ist, führt zunächst zu einer Verfeinerung und endet in einer Verflachung. Die Gefahr dieser Verflachung lässt sich nur abwenden oder aufhalten, wenn solche Gegenkräfte mobilisiert werden können, von denen in stärkerer Masse elementare Wirkungen ausgehen. Innerhalb einer in Konvention erstarrten Kunst werden solche Wir-

kungen am stärksten vom Ungewohnten, Ueberraschenden ausgehen. Diese Beobachtung wird durch die Tatsache bestätigt, dass gerade jene Komponisten, welche die Musik als Ausdruck eines Affektes betrachten, am stärksten zur Verwendung von Mitteln neigen, die durch ihren überraschenden Charakter zunächst befremden, also auf jeden Fall eine heftigere Reaktion auslösen als die konventionell gewordene Tonsprache. Ob nun die Verwendung dieser Mittel durch eine aussermusikalische Vorstellung bedingt ist oder nicht, ändert nichts an der Tatsache, dass von ihnen neue, reale, in höherem Grad elementare Energien ausgehen. Diese Energien, deren Wirkung zuerst auf der Ueberraschung beruht, die ihre Erscheinung auslöst und im wesentlichen irrational ist, werden ihrerseits wieder domestiziert und in die tonsprachliche Struktur einbezogen. Eine Tonsprache befindet sich infolgedessen in ständiger Evolution. Revolutionen sind aber selten; sie können entstehen, wenn die Diskrepanz der überlieferten und neuen Elemente so gross ist, dass ihre Einschmelzung nicht gelingt. Dann besteht die Möglichkeit, dass die Tonsprache zerstört wird und aus einem vorübergehenden Chaos eine Neubildung erfolgen muss. Vor etwa 20 Jahren sah es so aus, als ob durch die neue Musik eine solche Situation heraufbeschworen werden sollte. In Wirklichkeit verlaufen solche Revolutionen mehr an der Oberfläche; die Veränderung einer Tonsprache geht fast immer sehr langsam vor sich, indem das Neue aufgenommen wird, soweit es assimiliert werden kann, und der Rest ausgeschiednen wird. Die grossen Umwälzungen erfolgen nicht in der Form von Katastrophen.

Es ist nun eine gewissermassen paradoxe Erscheinung, dass gerade ausdrucksbedingte Neubildungen bei ihrem ersten Auftreten gewöhnlich missverstanden, ja gar nicht als ausdrucksbedingt erkannt werden. Erst wenn sie in die tonsprachliche Struktur einbezogen worden sind und durch Gewöhnung den Charakter des Richtigen, Gesetzmässigen, ja Notwendigen erhalten haben, mit anderen Worten: wenn sie autonom geworden sind, wird ihr Ausdruckswert erkannt. Das Missverständnis vom besonders grossen Ausdrucksgehalt der klassischen Musik beruht gerade darauf, dass die Klangsprache des Klassizismus diesen Charakter der Gesetzmässigkeit, und zwar im wesentlichen einer rational bedingten Gesetzmässigkeit aufweist. Die Musik der Klassik unterscheidet sich ja von derjenigen des Barocks und der Romantik dadurch, dass diese nach einer Steigerung der Spannungen, jene aber zwar nicht nach ihrer völligen Aufhebung, aber doch ihrem möglichst weitgehenden Ausgleich tendiert.

Der Irrtum, den die meisten Hörer bei der Interpretation ihrer Eindrücke begehen, lässt sich folgendermassen erklären: Musikalische Spannungen lösen psychische Vorgänge aus. Eine Identität der vom Kunstwerk ausgehenden Energien mit den durch sie ausgelösten psychischen Vorgängen, die bei verschiedenen Hörern und sogar beim gleichen Hörer zu verschiedenen Zeiten nicht übereinstimmen müssen,

besteht nicht. Noch viel weniger sind diese psychischen Vorgänge identisch mit dem Gehalt des Kunstwerkes. Dieses ist nicht der Ausdruck bestimmter Affekte oder Ideen. Es können aber Affekte und Ideen von ihm ausgelöst werden. Soweit es sich dabei nicht um blosser Erregungszustände handelt, die energetisch bedingt sind, und damit eigentlich dem wirklichen Erleben des Kunstwerkes auf eine allerdings primitive Weise oft näher kommen als die spekulative Deutung, erfolgt dieser Vorgang durch Bildung von Assoziationen auf Grund von Analogien zwischen dem musikalischen Geschehen und aussermusikalischen Vorstellungen. Die antike Musikethik geht vom Grundsatz aus, dass die Macht der durchaus auf der Bewegung beruhenden Musik durch die Wechselwirkung zwischen den Bewegungen der musikalischen Elemente und den Bewegungen der menschlichen Seele bedingt sei. Wenn wir den Begriff der Bewegung durch jenen der Spannung ergänzen, der mit dem der Bewegung nicht immer identisch ist, da die Begriffe der potentiellen und kinetischen Energie, vor allem mit Bezug auf Harmonik und Melodik, auch auf die Musik angewendet werden können, und wenn wir festhalten, dass zwischen den musikalischen und den durch sie ausgelösten psychischen Vorgängen keine Identität, sondern eine Analogie besteht, die sich zudem umso mehr abschwächt, je stärker an Stelle energetisch bedingter Empfindungen individualisierte Gefühle und materielle Vorstellungen treten, dann kann diese Definition auch heute noch anerkannt werden.

Die Wirkung solcher Analogien wird umso ausschlaggebender sein, je primitiver Kunstwerk und Hörer sind. Solche im Laufe der Jahrhunderte in den verschiedensten Stilbezirken immer wieder verwendete Analogien sind z. B. Steigen und Fallen der Bewegung, Geräusche, Helligkeit und Dunkel der Klangfarbe durch Verwendung hoher und tiefer Lagen, die z. B. immer wieder als Darstellung von Naturereignissen und -stimmungen verwendet werden. Auch räumliche Vorstellungen sind häufig; neben naiv illustrativen Versuchen, die vom eigentlichen Wesen der Musik weit entfernt bleiben, stehen allgemeine Vorstellungen von räumlicher Weite oder Enge, die in ihrer sozusagen architektonischen Abstraktion der Erkenntnis der in die Form gebannten musikalischen Energien bedeutend näher kommen. Ein besonderer Fall von Assoziation auf Grund von Analogien, der in seiner einzelnen Wirkung besonders auffallend ist, aber in seiner primär musikalischen Bedeutung beschränkt bleibt, ist die *Tonsymbolik*, wo durch entsprechende Verwendung auf Grund gewisser Hörkonventionen oder unter Ausnutzung gewisser Eigentümlichkeiten einer musikalischen Idee ein bestimmt umrissener, aussermusikalischer Sinn beigelegt wird. Beispiele für Tonsymbolik finden sich einmal in der Leitmotivtechnik Wagners, wo die symbolische Bedeutung musikalischer Erscheinungen teilweise ausschliesslich durch die Art ihrer Verwendung im Zusammenhang mit dem dichterischen Wort zustande kommt.

Durch Interpretation eines harmonischen Phänomens erhält der Schluss der sinfonischen Dichtung „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss, wo in den in H-Dur stehenden Schlussakkord das in C-Dur stehende Anfangsmotiv leise hineinklingt, die Bedeutung eines Symbols für die ungelösten Welträtsel. Diese Interpretation beruht weniger auf der musikalischen Substanz als auf der traditionellen Erwartung, dass ein Werk auf einen konsonanten Schlussakkord enden müsse, dass vorher also die dissonanten Spannungen zu lösen seien. Ein besonders prägnantes Beispiel von Tonsymbolik findet sich im Credo der H-Moll-Messe von J. S. Bach an der Stelle, wo von der Wesensgleichheit Christi mit Gott-Vater die Rede ist; *Filium Dei unigenitum et ex patre natum, consubstantialem Patri*. Hier ist die Analogie bis zum äussersten ausgenützt, indem der Text von 2 Stimmen, die kanonisch geführt sind, deklamiert wird. Die Konsubstanzialität wird hier durch die vollständige Uebereinstimmung des in beiden Stimmen zum Vortrag gelangenden Materials symbolisiert, während der zeitliche Abstand, in welchem die Einsätze in beiden Stimmen erfolgen, die Tatsache unterstreicht, dass „*filius ex patre natus est*“. Diese Tonsymbolik, die einen Glaubenssatz durch Interpretation einer Analogie mit einem musikalischen Geschehen, das im übrigen durchaus seiner eigenen künstlerischen Gesetzmässigkeit gehorcht, proklamiert, ist durchaus zu unterscheiden vom Prinzip der *Illustration*, wo der musikalische Vorgang primär auf die Erweckung von Assoziationen gerichtet ist und dabei weitgehend aufhört, sich in musikalischen Kategorien abzuspielen. Der Hang zum Illustrativen ist der volkstümlichen Musik in besonders grossem Mass eigen wo sie aufhört, Ausdruck des Gemüthhaften zu sein, um spielerisch zu werden. Dabei ist zu bemerken, dass auch auf die Volksmusik die für die Kunstmusik geltenden Kriterien anzuwenden sind, dass aber die Volksmusik in viel höherem Grade angewandte Kunst ist, sodass einerseits eine von ihrem unmittelbaren Zweck losgelöste Autonomie künstlerischer Werte weniger ausgeprägt vorhanden ist, während andererseits in der tonsprachlichen Struktur ein Hang zur Konvention vorwaltet. Die Volksmusik beschränkt sich allerdings meistens auf eine genrehafte Nachahmung von aus der Natur und dem täglichen Leben vertrauten Lauten wie Tierstimmen, Glockenklang, Geräusch des Windes, des Donners, das Surren des Spinnrades, das Pochen des Hammers usw. Dabei geht die tonmalerische Wirkung meistens nur von einem charakteristisch geformten Motiv, ja zuweilen nur von einer besonderen Klangfarbe wie z. B. von der des Hornes aus, während im übrigen rein tonsprachliche Elemente für den Gestaltungsprozess ausschlaggebend sind. Von dieser anspruchslosen Form der Illustration führt der Weg auf das präventiosere Gebiet der Programmmusik. Es ist selbstverständlich dass, sobald das Programm sich von der Wiedergabe einfachster, sozusagen in klanglicher Spiegelung ein-

zufangender Gegenstände entfernt, jede Eindeutigkeit schwindet und neben der Vieldeutigkeit die musikalische Sinnlosigkeit steht, sofern nicht neben dem Versuch, ein Programm durch Assoziationen zu suggerieren, gestaltende und ordnende Faktoren am Werk sind, die der Hierarchie der musikalischen Energien angehören. Das allein erklärt auch die Tatsache, dass von einem Werk, dessen Programm dem Hörer unbekannt ist und infolgedessen niemals eindeutig verständlich werden kann, oder das ihn gleichgültig lässt, trotzdem starke Eindrücke musikalischer Art ausgehen können.

Die Programmmusik als Gattung erfreut sich heute keiner besonderen Schätzung mehr. Unsere Zeit hat auch den Gebrauch musikalischer Symbole weitgehend verlernt und dafür das musikalische Cliché eingetauscht. Unerschütterter steht aber die Ueberzeugung, dass die Musik Ausdruck von Gefühlen, Empfindungen und Affekten sei. Ohne das über die fehlende Identität des musikalischen Gehaltes mit den durch ihn ausgelösten psychischen Vorgängen gesagte zu wiederholen, möchte ich darauf hinweisen, dass diese affektbetonte Betrachtungsweise nicht allen Zeiten eigen gewesen ist. Musik als Magie und Musik als Symbol stehen, soweit unsere Kenntnisse reichen, am Anfang jeder Musikkultur. Musik als Zauber bedingt die magische Formel; diese tritt in den Melodien der Naturvölker so gut auf wie im archaischen Stadium der Hochkulturen. Sie lebt heute noch in den Gesängen der yemenitischen Juden, wie sie den Makhamen der Araber zugrunde liegt. Sie bildet sogar das Gerüst des gregorianischen Chorals, dessen fast unabsehbare Zahl von Melodien auf eine beschränkte Anzahl immer wiederkehrender Melodietypen zurückgeführt werden kann. In der Musik der antiken Spätkulturen, vor allem im Gesang der frühchristlichen Gemeinden wird die formelhafte Starre gelöst: Im Jubilus der Christen, von dessen pneumatischem Rhythmus schon die Rede war, strömt der Affekt religiöser Begeisterung beim improvisatorischen Vortrag der überlieferten Melodien über die zu eng gewordenen Grenzen und richtet seinen Lauf trotzdem in den wesentlichen Zügen nach dem Gesetz der überlieferten Formel. Gegenüber der Antike bedeutet dieses Losbrechen des Affektes in der Musik etwas neues; es darf aber nicht ausseracht gelassen werden, dass dieses Singen aus der Umgebung des heiligen Geistes alles andere ist als der lyrische Ausdruck individueller Empfindungen, wie wir ihn in unserer Musik fast noch allein kennen. Sogar diese durchaus an den religiösen Affekt gebundene Art des Musizierens, die übrigens wohl eher im Sinne einer persönlichen Befreiung von übermächtig gewordener Spannung als im Sinn einer Mitteilung eines Gefühlinhaltes an andere aufgefasst werden muss, hat nur verhältnismässig kurze Zeit gedauert. Die zur Gesetzgeberin werdende Kirche betrachtet diese irrationale Aeusserung religiösen Erlebens, die sich jeder Kontrolle entzieht und ebensogut vom Teufel und von Dämonen inspiriert sein kann

wie vom heiligen Geist, mit Misstrauen. Der Spontaneität tritt das Gesetz entgegen; jede Bearbeitung der im liturgischen Gebrauch zugelassenen Gesänge, von Ambrosius über Gregor bis zur Choralreform des cantus planus im Mittelalter, bringt eine Vereinfachung und Rationalisierung mit sich. Da alle Kunstmusik dieser Zeit Kirchenmusik ist, verschwindet für mehrere Jahrhunderte der persönliche Ausdruck individuellen Erlebens aus ihr. Wie in der antiken Philosophie herrscht in den Auffassungen des frühen Mittelalters und der Scholastik das Symbol. Wie die Pythagoreer von einer Sphärenmusik gesprochen hatten, spricht das Mittelalter von einer musica mundana. Während Pythagoras alles als Zahl und Harmonie erklärt und in den mathematischen Verhältnissen der 7 Töne ein Abbild der Entfernungen der Planeten vom Zentralfeuer sieht, wird die Zahl 3 im Mittelalter als Symbol der Dreifaltigkeit den Rhythmus gestalten und vorübergehend den dreiteiligen Rhythmus, entgegen einer schon lange vorher geübten Praxis, als den natürlichen und vollkommenen proklamieren. Die Tendenz, jeden musikalischen Vorgang als ein Sinnbild zu deuten, führt so weit, dass bei einem grossen Teil der scholastischen Musikschriftsteller mehr Spekulationen über den Sinn der Musik als Mitteilungen über die Musikpraxis zu finden sind.

Die im 15. und 16. Jahrhundert erstarkende weltliche Musik, die sich von der Symbolik löst, entwickelt sich zunächst nicht in der Richtung auf das emotionelle, sondern tendiert vorderhand zum volkstümlich spielerischen und tut zuweilen den Schritt von der Symbolik zur programmatischen Illustration. Erst der Barock bringt das grundsätzliche Postulat der Gestaltung aus dem Affekt. Von den ersten Opern der Florentiner über Monteverdi führt eine Entwicklung bis zu Bach, die eine unerhörte Intensivierung und Bereicherung der Tonsprache zum Resultat hat, insbesondere durch das Aufkommen der Harmonik, deren energetische und formschöpferische Gewalt erst zu dieser Zeit richtig erkannt wird. Aber auch diese Kurve senkt sich wieder; am Anfang des 18. Jahrhunderts finden wir die eruptive Gewalt der Leidenschaften in einer schematisch gewordenen Affektenlehre gezähmt, die Rezepte und Tricks für den Ausdruck von Empfindungen gibt, die einmal Energien waren und nun Redensarten geworden sind. Der hier etwas naive Glaube an die eindeutige Ausdrucksbedeutung gewisser musikalischer Formeln findet übrigens eine Parallele in der antiken Lehre vom Ethos der verschiedenen Tonarten, die z. B. in Sparta den Jünglingen die Erlernung der dorischen Tonart, deren Charakter sie zu guten Kriegerern und Bürgern machen sollte, zur Pflicht machte und im frühen Mittelalter die Tonleiter, die unserm Dur entspricht, als modus luxurians in Verruf brachte.

Seit der Aufklärungszeit und namentlich seit dem 19. Jahrhundert ist fast ebenso viel über Musik diskutiert wie komponiert worden.

Es kann hier nicht der Versuch eines Ueberblicks über die Fülle der Aeusserungen zu diesem Thema gemacht werden. Stark vereinfachend darf aber vielleicht behauptet werden, dass die grosse Mehrzahl derer, die Musik hören, sie als Gefühlsausdruck empfangen, also zur Heteronomie neigen, soweit sie überhaupt über die Art ihres Eindruckes nachdenken. Dass diese Interpretation ihres Eindruckes auf einem Missverständnis beruht, habe ich vorher nachzuweisen versucht. Die Dichter, Philosophen und Komponisten, namentlich die Romantiker, neigen zu einer symbolischen Deutung, deren Wesen folgende Beispiele dartun sollen:

Schubart sagt in seinen Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften: In jener Urzeit des menschlichen Geschlechts, als es in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur lebte, da umfing sie den Menschen wie im Wehen einer ewigen Begeisterung mit heiliger Musik und wundervolle Laute verkündeten die Geheimnisse ihres ewigen Treibens.

E. T. A. Hoffmann sagt in den Kreisleriana: Der Ton wohnt überall; die Töne, d. h. die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreiches reden, ruhen nur in der Brust des Menschen. Aber geht dann nicht so wie der Geist des Tons, auch der Geist der Musik durch die ganze Natur? Der mechanisch affizierte Körper spricht, ins Leben geweckt, sein Dasein aus, oder vielmehr sein innerer Organismus tritt im Bewusstsein hervor. Wie, wenn ebenso der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen sich melodisch ausspräche?

Die wesentliche Aussage besteht hier in der Erkenntnis vom Vorhandensein eines inneren Organismus der Musik, einer sozusagen kosmischen Ordnung, die hier als Ausdruck der Natur aufgefasst wird, die sich aber im Grunde kaum von der Hierarchie autonomer musikalischer Energien, von der vorher die Rede war, unterscheidet.

Nach Schopenhauer ist die Musik Abbild des Willens, des „An sich“. „Deshalb eben ist die Wirkung der Musik umso mächtiger und eindringlicher als die der andern Künste, denn diese reden nur vom Schatten, jene aber vom Wesen“. Und an anderm Ort: „Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar; der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft, d. h. sein waches Bewusstsein nicht versteht.“ Besonders wichtig scheint mir hier die letzte Bemerkung, nicht im Sinne der Annahme eines unbewussten Schaffensprozesses, über den sich kaum etwas endgültiges aussagen lässt, aber weil die Sprache, die die Vernunft des Komponisten nicht versteht, kaum etwas anderes sein kann als die autonome Gesetzmässigkeit der Musik.

Diesen Aeusserungen, denen gemeinsam ist, dass die Musik als ein Weltbild und gleichzeitig etwas eigengesetzliches aufgefasst wird, möchte ich einige Aussagen entgegenstellen, die von ihrer heteronomen, ausdrucks-mässigen Bedeutung ausgehen:

Goethe sagt zu Eckermann nach einem Konzert: „Es ist wunderbar, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und die Mechanik die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen. — Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksberges vor Augen und ich fand also doch noch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte.“

Goethe wertet also die Musik nach dem Masse, als sie ihm Assoziationen ermöglicht. Ein Eingehen auf den wirklichen musikalischen Vorgang fehlt völlig. Die neuesten Komponisten im Jahre 1827 sind Beethoven, dessen Todesjahr es ist, Schubert, von dem Goethe allerdings kaum viel gekannt hat, Mendelssohn, Spohr, Weber. Gerade bei den letztgenannten Komponisten entspringt die von Goethe gezeisselte „aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik“ einem neuen Ausdruckswillen. Die Ausdrucksmittel sind aber Goethe als solche nicht erkennbar, da sie noch nicht zum tonsprachlichen All-gemeingut abgeschliffen sind.

Ein eigentümlicher Widerspruch liegt bei Goethe darin, dass er einerseits vom irrationalen Wesen der Musik völlig überzeugt ist, wie aus folgendem Gespräch mit Eckermann hervorgeht: „In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches, und zwar vorzüglich in der unbewussten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt und die daher auch so über alle Begriffe wirkt.

Desgleichen ist es in der Musik in höchstem Grade“ etc.

Andererseits ist die Musik, zu der Goethe ein Verhältnis hat, wie die Zelters, ein Produkt des rationalistischen Aufklärungszeitalters, das an Stelle der barocken Ausdrucksspannung die tonsprachliche Redensart setzt und dessen empfindsamer Stil unter dem Einfluss von Rousseaus Postulaten der Einfachheit, Volkstümlichkeit, Rückkehr zur Natur schliesslich beim gesellschaftlich biederem anlangt.

Goethes Auffassung von der Irrationalität der Musik begegnet sich mit der der Romantiker. Er steht mit seiner Forderung nach Assoziationen, die an sich durchaus einer primitiven Musikalität entspringt, zwar nicht der Erkenntnis des musikalischen Geschehens, aber der Beobachtung seines eigenen Musikerlebnisses näher als die Romantiker, die das Wesen der Musik als Weltbild und Kosmos

zweifellost tiefer erfassen, aber den Vorgang, der ihrem Hören zugrunde liegt, undeutlich lassen.

Zu Goethes Behauptung über den infolge übersteigerter Technik und Mechanik verloren gegangenen Ausdruck in der Musik stehen folgende Ausführungen Wagners über Beethoven in interessantem Gegensatz:

„Die Instrumentalmusik hatte sich das Vermögen gewonnen, die harmonische Tanz- und Liedweise durch Zerlegung in kleinere und kleinste Teile, zu einer besonderen Sprache auszubilden, die so lange im höheren künstlerischen Sinne willkürlich und für das Reinmenschliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter individueller Empfindungen sich nicht als einzig massgebende Notwendigkeit für die Gestaltung jener melodischen Sprachteile kundtat. Dass der Ausdruck eines ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhaltes in dieser, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachsenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erst derjenige Instrumentalkomponist aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen solchen Inhalt auszusprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstribe alles künstlerischen Gestaltens wurde.

„Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da an, wo jenes Verlangen sich in ihr kundtat, die Geschichte eines künstlerischen Irrtums.“

„In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade da unverständlich, oder vielmehr missverständlich, wo er einen besonderen individuellen Inhalt am verständlichsten aussprechen will. Er geht über das nach unwillkürlicher Konvention als fasslich anerkannte, absolut musikalische hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint und einem rein musikalischen Zusammenhang unangehörig (?) nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber nicht ausgesprochen werden konnte.“

Zu diesen Ausführungen Wagners wäre folgendes zu sagen:

Der Hinweis auf die Bildung einer autonomen Sprache in der Instrumentalmusik, der allerdings in der Aufzählung und Umschreibung der sprachlichen Elemente sehr stark von den Stileigentümlichkeiten der klassischen Musik ausgeht und sich dabei gerade auf die Möglichkeiten einer Klangsprache beschränkt, die weitgehend durch das rationalistische 18. Jahrhundert geformt wurde, ist grundsätzlich richtig, ebenso der Hinweis auf das Unverständnis, dem Beethovens weitgehend ausdrucksbedingte Neuerungen zunächst begegneten.

Dagegen scheint mir die Behauptung zu weit zu gehen, dass ein Verständnis nicht möglich war, weil individuelle Ausdrucksgehalte mit inadäquaten Mitteln mitgeteilt werden sollen. Wäre diese Behauptung richtig, so wäre heute noch ein Verständnis nicht möglich, da die Mittel des Ausdrucks sich ja nicht geändert haben, also nach wie vor inadäquat geblieben wären. Wenn dabei von Ausdruck die Rede ist, kann wohl kaum die Absicht einer Mitteilung von begrifflichen oder dichterischen Inhalten damit gemeint sein, sondern der Wille zur Entfesselung und Bändigung gesteigerter musikalischer Energien, und es wäre ein Sakrileg, Beethovens Musik, die als geistige Leistung unvergleichlich höher steht als seine gelegentlichen weltanschaulichen Äusserungen, sozusagen als deren Uebersetzung in den Klang zu betrachten. Das im Laufe des 19. Jahrhunderts rasch zunehmende Verständnis für Beethoven beweist, dass nicht Unkenntnis oder Missverstehen des Ausdrucksgehaltes für die ursprüngliche Ablehnung ausschlaggebend waren, sondern ein Befremden vor fremdartigen Gestaltungsprinzipien, die von Beethoven, wenn auch vielleicht nicht ohne Ausdrucksabsicht, so doch auf rein musikalischem Gebiet eingeführt werden. Diese Prinzipien werden zunächst nicht verstanden oder nicht erkannt. In dem Masse, als sie aus ursprünglichen Trägern des Ausdrucks zu tonsprachlichen Elementen werden, treten sie als Gesetzmäßigkeit in Erscheinung.

Wagner sagt weiter: „Demnach hätte also das Urteil über eine Musik sich auf die Erkenntnis zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des blossen Eintritts der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird. Der Charakter einer recht eigentlich nichtsagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintritts verweilte und uns somit beständig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äussere Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.“

Hier wird also der Standpunkt vertreten, dass die äussere Erscheinung der Musik, zu der ich auch die im tonsprachlichen Ausdruck sich manifestierenden Energien zählen möchte, nicht das Wesentliche der Musik darstelle, sondern dass dieses jenseits der künstlerischen Erscheinung liege. Das von Wagner als nichtssagend bezeichnete Formprinzip, das er im folgenden etwas überspitzt und nur mit Berücksichtigung des schematisch gewordenen technischen Verfahrens, nicht der für dessen Herausbildung massgebenden geistigen Grundlagen charakterisiert, ist dasjenige der klassischen Musik, insbesondere der Sinfonie Haydns und Mozarts und ihrer Vorgänger. Charakteristisch ist der Widerspruch mit der gegen Eckermann ausgesprochenen Auffassung Goethes:

Wagner fährt weiter: „Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwicklung einzig nach dieser Seit hin gegeben worden, und zwar

durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaus, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, anderseits ihr eine Ueberschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urteil nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen musste. Hier, in ihrer äussersten Eingeschränktheit in banale Formen und Konventionen dünkte sie z. B. Goethe so glücklich verwendbar zur Normierung dichterischer Konzeptionen."

Und wie Goethe vorher die Musik seiner Zeit missverstanden hatte, begeht Wagner sozusagen dasselbe Missverständnis mit umgekehrten Vorzeichen, wenn er unter Anwendung eines inkommensurablen Masstabes sagt:

„In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen.“

Aber an Stelle des Philosophen Wagner tritt der schaffende Künstler, wenn er sagt: „Das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethovens ist dieses, dass hier jedes technische Akzidens der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt ausser ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguss erhoben wird.“

Diese Aeusserung Wagners, mit der ich diese Betrachtungen abschliessen möchte, und die als Begründung für die Bedeutung Beethovens den künstlerischen Rang der tonsprachlichen Struktur anführt, bedeutet implicite eine zu seiner sonstigen Auffassung der Musik als Ausdruck im Widerspruch stehende Anerkennung der Autonomie des musikalischen Kunstwerks. Trotz den vorher zitierten widersprechenden Aussagen ist das nicht überraschend; erstaunlich wäre es vielmehr, wenn für den schaffenden Künstler etwas anderes bedeutungsvoller sein sollte als das gestaltete Werk.

R. W.

Von ehemaligen und gegenwärtigen Schülern

Folgende ehemalige oder gegenwärtige Studierende der Konzertausbildungsklasse für Orgel **Heinrich Funk**, wurden als Organisten gewählt: **Erich Vollenwyder** nach Rüschlikon, **Ruth Imhof** nach Bassersdorf, **Friedrich Joss** nach Schwanden, **Heini Guhl** nach Oberrieden, **Walter Gubler** an das Kirchgemeindehaus Neumünster.

Roberto Galfetti wurde als Musiklehrer an das kantonale Lehrerseminar in Locarno gewählt und spielte im Radio Monte-Ceneri die Klavierkonzerte in a-moll von Grieg und in Es-Dur von Liszt.

Arthur Froehlicher wurde an das kantonale Unterseminar in Küsnacht gewählt.

Ernst Haener wurde an die Seminar-Abteilung der Kantonsschule Solothurn gewählt.

Albert Barth wurde als Violinlehrer an die Musikakademie gewählt.

Andreas Krättli übernahm eine längere Vertretung am Konservatorium Bern und gab in Aarau einen Klavierabend.

Andres Briner wurde als Dirigent des Kirchenchors Oberwinterthur gewählt und dirigierte in Radio Sottens ein Konzert des Studiorchesters mit Werken von Händel, Mozart und Hindemith.

Werner Heim dirigierte in St. Gallen Fausts Verdammung von Berlioz.

Die Hausorchester-Vereinigung Zürich unter Leitung von **Edmond de Stoutz** spielte im Rahmen des von Viktor Schlatter veranstalteten Orgelspiel-Zyklus im Grossmünster Werke von Bach und Händel und wirkte bei Aufführungen im Radiostudio Zürich und im Kleinen Tonhallsaal mit.

Dr. Heinz Ehrensperger sang als Solist in zwei Abendmusiken in der St. Johannkirche in Schaffhausen und in der evangelischen Kirche in Weinfelden Werke von Bach, Buxtehude, Händel und Gerstberger.

Das Kammerorchester **Hanny Senn** spielte bei Kirchenkonzerten in Kloten, Wallisellen und in der Kirche Fluntern. Als Solisten wirkten mit:

Hans Gutmann, **Willy Hardmeyer** (Orgel), **Hanny Senn** (Violine,) **Hans Blattmann** (Cello), **Hans Obrist** (Klavier).

Ruth Kaufmann sang als Solistin in einem Mozart-Konzert in der Kirche Gränichen und unter Mitwirkung von **Regula Müller** (Violine) und **Ruth Hediger-Müller** (Klavier) in einem Kammermusikabend in Suhr.

Walter Meier-Fiechter führte mit seinen Oberwinterthurer Chören und einem Schülerchor ein Kirchenkonzert durch mit Werken von Isaac, Prätorius, Vittoria und eigenen zwei- und dreichörigen Kompositionen.

Lilian Moor gab in Baden einen Klavierabend mit Werken von Bach, Brahms und Chopin.

Hans Meyer spielte in einem Konzert in der Kirche Kirchberg Werke von Bach und Blavet.

Annemarie Bietenholz wirkte als Begleiterin eines Liederabends in Pfäffikon mit.

Vortragsübungen mit ihren Schülern veranstalteten: **Lydia Kilchsperger** im Kramhofsaal, **Elisabeth Brenner** im Lyceum-Club.

Mitteilungen

Prüfungsergebnisse im ersten Winterquartal:

Lehrdiplome für Klavier:

Silvia Gsell (Klasse Max Egger);
Marlies Hess (Klasse Hans Andreae).

Lehrdiplom für musiktheoretische Fächer:

Louis Baur (Klasse Willy Burkhard).

Vortragsübungen im 2. Winterquartal:

- 19. Februar: Flötenklasse André Jaunet.
 - 26. Februar: Bläser und Harfenklassen.
 - 1. März: Violinklasse Helene Müller.
 - 8. März: Sologesangsklasse Dr. Hans Müller.
 - 15. März: Flötenklasse Edmund Matter.
 - 19. März: Klavierklasse Max Egger/Sava Savoff.
 - 22. März: Sologesangsklasse Albert Wettstein.
 - 26. März: Violinklasse Karl Wenz.
 - 29. März: Aufführung mit Orchester in der Tonhalle.
-

Anmeldungen für die theoretischen Frühjahrprüfungen

haben im Sekretariat schriftlich bis spätestens Samstag, 8. Februar zu erfolgen. In Anbetracht der voraussichtlich besonders zahlreichen Prüfungen besteht keine Aussicht, dass verspätete Anmeldungen noch berücksichtigt werden können.

Abmeldungen von Schülern, die das Konservatorium mit Ende des Wintersemesters verlassen, müssen schriftlich bis spätestens Samstag, 15. März erfolgen. Bei Unterlassung einer rechtzeitigen Abmeldung haftet der Schüler noch für das Schulgeld des nächsten Quartals.

Das

Pestalozzi Kinderdorf

in Trogen bittet um geschenkweise Ueberlassung von Schülerviolen (auch ganzen) und Blockflöten. In der Erziehung der kleinen Kriegswaisen ist dem Musizieren eine wichtige Aufgabe zugedacht, doch reichen die Mittel zurzeit nicht zur Anschaffung von Instrumenten aus. Gaben können direkt an das Kinderdorf oder an die Direktion des Konservatoriums gesandt werden.

Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 15. Februar 1947 NR. 16 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

ZUM PROBLEM DER MUSIKALISCHEN BERUFSBILDUNG

VON EMIL KELLER

Die Einsendung von Herrn E. Kobe im „Bindebogen“ Nr. 8/9 „Zum Problem der musikalischen Berufsbildung“ hat mich beschäftigt, und ich möchte gerne einige Gedanken darüber äussern.

Zunächst zum Vorschlag, Geigern, Pianisten und Bläsern in gesonderten Klassen Harmonielehrunterricht erteilen zu lassen. Als Berufsschüler fand ich es sehr interessant, in gemischten Klassen unterrichtet zu werden, — und heute, nach zehn Jahren, empfinde ich es als Vorteil, gerade einer grossen Musikschule, dass sie die Klassenstunden mit verschiedenen Instrumentenspielern und auch Sängern mischen kann. Wer da Ohren hat zum Hören und Augen zum Sehen, der lernt auch im scheinbar oberflächlichen Zusammensein mit seinen Klassenkameraden ungleich viel mehr, als zum Beispiel in einer Klasse, wo nur gleiche Instrumentenspieler zusammen sind. — Freilich stelle ich mich da schon auf einen Standpunkt, den der Einsender vielleicht nicht mit mir teilt. Ein Pianist, der nur soweit wie seine Klaviatur reicht sieht, ist ein Zerrbild eines Musikers, so gut wie ein Geiger, der nur seine vier Saiten kennt. Beide kommen mir vor wie ein Kind, das zum erstenmal einen Kanon mitsingt und sich dabei die

Ohren zuhält, damit es die andern nicht hört und nicht selbst aus der „Rolle“ fällt. Der angehende Musiker sollte jede Gelegenheit wahrnehmen, neben seinem Hauptfachstudium andere Instrumente und deren Handhabung und Probleme kennen zu lernen. Wo anders als gerade in den Klassenstunden, wo die verschiedene Denk- und Hörweise zutage kommt, bietet sich diese Gelegenheit? Nicht jeder Schüler hat viel übrige Zeit, um sich gemütlich auf den langen Bänken in den Gängen des Konsi niederzulassen und sich mit andern zu unterhalten!

Fast durch den ganzen Artikel geht laut und leise der Ruf nach Harmonie, — harmonisieren können. Ich glaube, viele Tasteninstrumentenspieler werden mir zustimmen, wenn ich sage, ihr Streicher seid doch froh, dass ihr nicht immer zu allem Harmonie hören müsst! Doch wenn euch die Harmonien so „gluschten“, lernt einfach besser Klavier spielen, dann könnt ihr euch darin tummeln.

Gestatten Sie mir noch einige Bemerkungen den bezifferten Bass betreffend. Gewiss sollte jeder Berufsmusiker zum Beispiel den Bass einer Händelsonate aussetzen können, aber woher den bezifferten Bass nehmen; in der „allgemein gebräuchlichen Ausgabe“ von Sitt findet man ihn nämlich nicht. Wozu aber immer diese mit dicken Akkorden überladene Ausgabe verwenden? Es gibt doch eine gute Neuauflage von W. Davisson—G. Ramin, bei Peters Nr. 4157, die die originale Fassung bringt und die Bezifferung stehen gelassen hat, so dass die Aussetzung jederzeit nachgeprüft werden kann. Diese Ausgabe könnte auch für Generalbassübungen sehr nützlich sein.

Zum Abschnitt Verzierungen und Verzierungsnoten möchte ich dem Einsender zustimmen, insofern, dass es sicher wünschenswert wäre, Schreibweise und Ausführung der Verzierungen gründlich zu studieren; ob dies aber in die Harmonielehre gehört, möchte ich doch bewährten Theorielehrern zu bestimmen überlassen.

Auch wer das lückenloseste Berufsstudium hinter sich gebracht hat und nach besten Lehrplänen und von besten Lehrern unterrichtet worden ist, dem wird die Feststellung nicht entgehen können, dass er erst am Anfang steht und nur durch anhaltendes selbständiges Weiterstudium vom Gesellen zum Meister wird.

Es ist des Lernens kein Ende (Robert Schumann).

Vortragsübungen im Februar 1947

Sämtliche Vortragsübungen finden im kleinen Saal statt.

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.

Konzertflügel Schmidt-Flohr

Mittwoch, den 19. Februar 1947, 17.00 Uhr

Flötenklasse André Jaunet

Programm:

Benedetto Marcello	Sonate F-Dur, 1. und 2. Satz	Angela Locher
Daniel Purcell	Sonate F-Dur, 1. und 2. Satz	Werner Hugentobler
G. F. Händel	Sonate F-Dur, 4. und 5. Satz	Ruth Billeter
G. F. Händel	Sonate G-Dur, 3. und 2. Satz	Hans Luchsinger
J. S. Bach	Sonate Es-Dur, 1. und 2. Satz	Isabella Seiler
Chr. W. Gluck	Reigen seliger Geister	Rudolf Egli
Leonardo Vinci	Pastorella und Allegro	Sunna Bircher
W. A. Mozart	Konzert D-Dur, 1. Satz	Rägeli Staub
Jacques Ibert	Pièce pour flûte seule	Meret Aebli
Albert Roussel	Pan, op. 27	Frank Tanner
Arthur Honegger	Danse de la Chèvre pour flûte seule	Peter Lukas Graf
Pierre Sancan	Sonatine (1946)	Hans Meyer
Paul Taffanel	Andante Pastoral et Scherzettino	Susi Seiler

Klavier: Ruth Imhof, Magrit Schenk, Annemarie Stumpf.

Mittwoch, den 26. Februar 1947, 15.00 Uhr

Bläser- und Harfenklassen

Trompete: Klasse Ernst Söndlin

Programm:

Th. Hoch	Fantasie	Walter Häfeli
Th. Hoch	Fantasie	Ernst Wasser
J. Haydn	Konzert, 1. und 2. Satz	August Meier

Klavier: Richard Haselbach.

Klarinette: Klasse Emil Fanghänel

Programm:

N. W. Gade	Ballade, op. 43	Karl Wenz
G. Pierné	Canzonetta, op. 19	Martin Hörler
L. Spohr	Konzert c-moll, op. 26, adagio	Willi Schmid
Z. Fibich	Selanka, op. 16	Walter Gubler
J. Brahms	Allegretto grazioso aus der Sonate f-moll, op. 120	Fritz Fehlmann
C. M. von Weber	Rondo and. Duo concertante, op. 48	Josef Gerwer
C. M. von Weber	Konzert Es-Dur, op. 74, 1. Satz	Klavier: J. Baumann
P. Hindemith	Sonate, 1. Satz	Werner Sigris
		Werner Kaegi

Klavier: Heiner Bruppacher, Bruno Saladin.

Harfe: Klasse Corinna Blaser

Programm:

F. Concone	deuxième étude	Lotti Keller
A. Hasselmans	Chanson de mai	Rosemarie Merckling

Oboe: Klasse Marcel Saillet

Programm:

J. B. Loeillet	Sonate G-Dur Andante molto sostenuto, Allegro con fuoco	Claude Racine
G. F. Händel	Sonate c-moll, Adagio, Allegro	Tiziano Balilla
Telemann	Sonate a-moll Andante (Siciliano), Vivace	M. Dubs

Klavier: Josette Saillet.

Horn: Klasse Werner Speth

Programm:

Franz Strauss:	Hornkonzert c-moll, op. 8, 2. und 3. Satz	Werner Wolfram
Willy Burkhard	Romanze	Walter Giannini

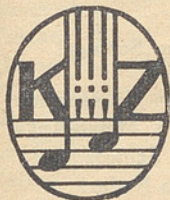
Klavier: Heiner Bruppacher.



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 1. März 1947 NR. 17 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Vortragsübungen vom 1. bis 15. März 1947

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.
Sämtliche Vortragsübungen finden im kleinen Saal statt.

Konzertflügel Schmidt-Flohr

Samsfag, den 1. März 1947, 15.00 Uhr

Violinklasse Helene Müller

(Konservatorium und Volksklavierschule)

2 Stunden Musikgeschichte

Theorie und Beispiele.

G. F. Händel	Arie aus der Wassermusik (Gruppe).
J. Quirsfeld	Dreistimmiger Kanon (dorisch)
	Sechsstimmiger Kanon (lydisch)
G. F. Händel	Trionsonate A-Dur, op. 5, 1. Satz
G. Bassano	Trio Nr. 2 (mixolydisch)
G. F. Händel	Trionsonate, op. 5, Nr. 1, 2. Satz
G. Gastoldi	Duo (dorisch)
G. F. Händel	Trionsonate, op. 5, Nr. 1, 3 und 4. Satz
G. F. Händel	Sonate in F-Dur
	Adagio, Allegro, Larghetto, Allegro
G. F. Händel	Suite für Streichorchester aus der Oper „Rodrigo“
	Ouverture, Gigue, Sarabande, Matelot, Menuet, Bourrée, Air, Menuet (Gruppe)

Samstag, den 8. März 1947, 17.00 Uhr

Sologesangsklasse Dr. Hans Müller

Program m :

J. S. Bach	Jauchzet Gott in allen Landen	Irene Schlegel
G. F. Händel	Warum denn rasen und toben die Heiden	Hans Vollenweider
W. A. Mozart	Laudamus te	Barb. Meier-Angst
Joseph Haydn	Ein kleines Haus	Lili Schiess
F. Paolo Tosti	L'ultima canzone	Italo Nodari
Franz Schubert	Der Kreuzzug Das Fischermädchen	Peter Hafter
Franz Schubert	Ave Maria Der Musensohn	Pater Hans Brunner
Franz Schubert	Wohin Der Neugierige Tränenregen	Alfred Renold
Franz Schubert	Der Wanderer Der Lindenbaum	Hermann Herz
Joh. Brahms	In stiller Nacht Minnelied	Oskar Herzog
Joh. Brahms	Wie Melodien zieht es Immer leiser wird mein Schlummer Sapphische Ode	Hedi Portenier
W. A. Mozart	Das Veilchen	
Joh. Brahms	Feldeinsamkeit	
Joh. Brahms	O wüsst' ich doch den Weg	Maria Baldauf
Richard Wagner	Aus Lohengrin: „Du fürchter- liches Weib“	Robert Boog
G. Verdi	Duett aus Rigoletto	Irene Schlegel Robert Boog

Klavier: Armand Leuzinger

Mittwoch, den 12. März 1947, 17.00 Uhr

Klavierklasse Paul North

Program m :

Gurlitt	2 Stücke	Annelise Gasser
Krentzlin	2 Stücke	Ingborg Jäger
E. Rowley	2 Stücke	Buolf Vital
Burgmüller	Etüde	Urs Peter Müller
Tschaikowsky	a) Neapolitanisches Lied b) Deutsches Lied	Lucia Caironi

Burgmüller	Bolero	Ruth Schillig
Steibelt	Rondo	Helmund Engel
Kuhlau	Sonatinensatz	Emma Largiadèr
Clementi	Sonatinensatz	Alice Vettiger
Beethoven	Sonatine G, 1. Satz	Khati Grob
Kuhlau	Allegro burlesco	Christine Benteli
Lichner	a) Figurinen	
Th. Kullak	b) Auf dem See	Lis. Hungerbühler
W. A. Mozart	Rondo D	Elsbeth Schüpbach
Th. Kullak	Aus: Kinderleben	Marianne Wolff
Raff	Les Bohémiens	René Wolfer
Haydn	Sonate F, 1. Satz	Doris Meuche
John Field	Rondo: Midi	Marianne Minder
Schubert	Impromptu As	Nelly Friedrich
Chopin	Walzer As	Ursuline Ritter
Beethoven	Sonate G, 1. Satz	Dorette Sibler
Debussy	Arabesque I	Annelise Peter
Albeniz	Aus: Suite Espagnole, Nr. 2	Traute Wütrich
G. F. Händel	Suite g-moll	J. P. Guggenbühl
Mendelssohn	Rondo capriccioso	Margrit Schweizer

Samstag, den 15. März 1947, 17.00 Uhr

Flötenklasse Edmund Matter

Program m :

G. Finger	Sonate d-moll, Andante, Allegro	Helen Raunhardt
G. F. Händel	Gavotte	Andreas Breyer
Friedrich d. Grosse	Andante cantabile	Balthasar Peyer
Signor Schers	Sonate 2, Adagio, Giga	Peter Droz
G. Finger	Sonate G-Dur, Adagio, Menuett	Leni Stump
G. F. Händel	Sonate 3, Andante	Hans Därner
Joach. Quantz	Prelude und Gavotte	Felix Reinhardt
Joh. Chr. Fr. Bach	Sonate 5, Allegretto	Dorotheé Felix
W. A. Mozart	Andante, C-Dur	Verena Gyr
G. Bizet	Menuett aus der 2. Arlesienne	
	Suite	Peter Müller
Signor Schers	Sonate 1, Adagio, Allegro	Ant. v. Tschärner
J. B. Loeillet	Sonate F-Dur, Adagio, Gavotte, Presto	Susi Hünérwadel

Klavier: Erika Hauri

Mitteilungen

Abmeldungen von Schülern, die das Konservatorium mit Ende des Wintersemesters verlassen, müssen schriftlich bis spätestens Samstag, 15. März erfolgen.

Bei Unterlassung einer rechtzeitigen Abmeldung haftet der Schüler noch für das Schulgeld des nächsten Quartals.

Frühjahrsprüfungen

Allgemeine Musiklehre, mündlich 28. Februar und 1. März.

Harmonielehre, schriftlich 4. März, mündlich 11., 14. und 17. März.

Formenlehre, schriftlich 11. März, mündlich 18. März.

Musikgeschichte, schriftlich 7. März, mündlich 7. März.

Verein der Freunde des Konservatoriums

Generalversammlung, Sonntag, 2. März, 10.30 Uhr, im kleinen Saal.

Die Traktandenliste wird den Mitgliedern mit der Einladung zugestellt.

Schlussaufführung

Eintrittskarten können im Vorverkauf auf dem Sekretariat bezogen werden und zwar von Mitte März an jeweils Dienstag, Mittwoch und Freitag auch über Mittag.

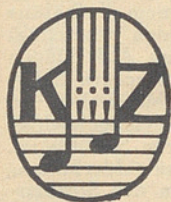
Schüler und Studierende, die ihre Freikarten noch nicht bezogen haben, können dies während den Sprechstunden Dienstag und Freitag nachholen. Ueber nicht rechtzeitig bezogene Karten wird verfügt.



Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 15. März 1947 NR. 18 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

WICHTIGE MITTEILUNG

Schulgelderhöhung

Der Vorstand des Konservatoriums hat in seiner Sitzung vom 27. Februar 1947 beschlossen, dem Verwaltungsrat eine Erhöhung der Schulgelder an der allgemeinen Musikschule und der Berufsschule um 15% zu beantragen, die unter Vorbehalt der Bewilligung durch die eidgenössische Preiskontrollstelle mit Beginn des Sommersemesters in Kraft treten soll.

Das Konservatorium hat an den Schulgeldern der Vorkriegszeit festgehalten, solange es ihm irgend möglich war. Trotz zunehmender Teuerung sind die Schulgelder während der ganzen Dauer des Krieges unverändert geblieben. Erst im Herbst 1945 wurde zu einer Erhöhung von bescheidensten Ausmassen geschritten.

Demgegenüber hat das Konservatorium die Auswirkungen der Teuerung in vollem Umfange tragen müssen. Eine Aufzählung aller Belastungen, die unser Institut in den letzten Jahren hat übernehmen müssen, würde zu weit führen; es sei nur darauf hingewiesen, dass zum Beispiel die Kosten für die Heizung gegenüber der Vorkriegszeit um das drei- bis vierfache gestiegen sind. Neben die erhöhten normalen Betriebskosten sind zudem zahlreiche neue Ausgabenposten getreten.

Es ist selbstverständlich, dass auch die Gehälter unserer Lehrerschaft von der Teuerung nicht unbeeinflusst bleiben konnten. Der Verzicht auf eine Anpassung der Schulgelder zwang aber andererseits zu weitgehender Zurückhaltung in der Ausrichtung von Teuerungszulagen. Die Rücksichtnahme auf die Schüler und Studierenden musste so durch ein Opfer der Lehrerschaft und der Schule erkauft werden. Trotzdem hat sich die finanzielle Lage des Konservatoriums während der Kriegsjahre stark verschlechtert.

Dieses Entgegenkommen und die damit verbundenen Opfer konnten gerechtfertigt erscheinen, solange weiten Volkskreisen ein Ausgleich der Teuerung unmöglich war. Nachdem nun aber das Realeinkommen zahlreicher Bevölkerungsschichten den Vorkriegsstand nicht nur erreicht, sondern teilweise überschritten hat, könnte eine Fortsetzung unserer bisherigen Haltung nicht länger verantwortet werden. Das ist um so mehr der Fall, als mit ganz wenigen Ausnahmen die heutigen Schulgelder immer noch beträchtlich unter den Ansätzen vor 1936 liegen, in welchem Jahr ein weitgehender Abbau erfolgt war. Aehnlich verhält es sich mit den Honoraren

der Lehrerschaft, die teilweise trotz Teuerungszulagen von 22% unter denen des Jahres 1936 liegen. Es ist klar, dass dieser Zustand, der sozial nicht zu rechtfertigen ist und dessen Andauern den Rang unseres Instituts und die Qualität seiner Leistungen mit der Zeit in Frage stellen könnte, geändert werden muss.

Die vorgesehene Erhöhung von 15%, die an sich in keinem Verhältnis zum wirklichen Umfang der Teuerung steht, darf als bescheiden bezeichnet werden. Andere schweizerische Konservatorien haben sich zu Aufschlägen von 25% und mehr genötigt gesehen. Wir hoffen deshalb, bei unsern Schülern, Studierenden und ihren Eltern Verständnis für diese Massnahme zu finden, deren Zweck die Wiederherstellung eines gewissen Gleichgewichtes zwischen unsern Leistungen und den Gegenleistungen unserer Schüler ist.

Nachträgliche Abmeldungen wegen der vorgesehenen Schulgelderhöhung haben bis Ende März zu erfolgen. **Abmeldungen nach Beginn des Sommersemesters werden nicht anerkannt.**

Vortragsübungen vom 15. bis 26. März 1947

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.
Konzertflügel Bechstein (Alleinvertretung Hug & Co.) und Schmidt-Flöhr.

Mittwoch, den 19. März 1947, 17.00 Uhr

Konzertausbildungsklasse für Klavier Max Egger / Sava Savoff

P r o g r a m m :

J. S. Bach	Partita c-moll Sinfonia - Allemande - Courante Sarabande - Rondeau - Gigue	Otto Seger
F. Schubert	Sonate a-moll, op. 143 Allegro giusto - Andante Allegro vivace	Bruno Saladin
F. Schubert	Impromptu As-Dur, op. 90	Iris Jaeckle
J. Brahms	Intermezzo, op 118, Nr. 2	Dora Baritsch
F. Chopin	Berceuse, op. 57	Fiorella Berger
F. Chopin	Nocturne cis-moll, op. 27	Silvia Kramer
F. Chopin	13 Préludes, op. 28	Hubert Mahler
F. Chopin	Ballade f-moll, op. 52	Silvia Gsell

Samstag, den 22. März 1947, 17.00 Uhr

Sologesangsklasse Albert Wettstein

P r o g r a m m :

W. A. Mozart	O Iris und Osiris In diesen heil'gen Hallen	Robert Stehli
Fr. Schubert	Fischerweise Der Fischer	Elisabeth Maurer

Ph. Gretscher	Da ich ein Kind war	
R. Schumann	Frühlingsfahrt	Eduard Stocker
W. A. Mozart	Ridente la calma	
	Un moto di Gioja	Diva Mariani
R. Wagner	Siegmunds Liebeslied	Othmar Ruppli
A. del Lento	Dimmi amor	
S. de Luca	Non posso disperar	Iris Stradis
A. Thomas	Ah! non credevi tu	
P. Mascagni	Serenata	Emilio Monza
W. A. Mozart	O süsse Rache, aus „Figaro“	
R. Wagner	Mögst du mein Kind, aus „Fliegender Holländer“	Paul Doelker
Smetana	Endlich allein, aus „Die verkaufte Braut“	Margrit Chytil
O. Schoch	Ruhetal	
	Abendwolken	
	Wanderlied d. Prager Studenten	Peter Heuberger

Mittwoch, den 26. März 1947, 17.00 Uhr

Violinklasse Karl Wenz

Program m :

A. Vivaldi	Konzert G-Dur, 1. Satz	Werner Schoch
L. Jansa	Konzertino D-Dur, 1. Satz	Mario Wiesendanger
W. A. Mozart	Konzert G-Dur, 1. Satz	Andreas Dollfuss
W. A. Mozart	Konzert G-Dur, 2. Satz	Vreni Weber
E. Mlynarski	Mazurka G-Dur	Angelo Maccabiani
L. Boccherini	Konzert D-Dur, 1. Satz	Alfons Rigoni
F. Händel	Sonate F-Dur, 1. und 2. Satz	Elisabeth Ming
W. A. Mozart	Konzert D-Dur, 1. Satz	Hans Dudler
W. A. Mozart	Konzert D-Dur, 2. Satz	Willi Steinbeck
J. S. Bach	Konzert a-moll, 1. Satz	Rosmarie Müllerschön
J. S. Bach	Konzert a-moll, 2. Satz	Willi Gremlich

Samstag, den 29. März 1947, 15.00 Uhr, im grossen Tonhalleaal

Aufführung mit Orchester

PROGRAMM

J. S. Bach	Toccatà und Fuge in d-moll. Orgel: Ruth Imhof, Konzertausbildungsklasse Heinrich Funk.
D. Buxtehude	„Das neugeborene Kindelein“. Kantate für vierstimmigen gemischten Chor, Streicher und Orgel. Leitung: Paul Huber, Chorleitungsklasse Joh. Fuchs.

„Cantate Domino“.

Kantate für dreistimmigen gemischten Chor, Soli und Orgel.

Sopran: Margrit Chytil, Klasse Albert Wettstein.

Bass: Robert Boog, Klasse Dr. Hans Müller.

Orgel: Ruth Imhof, Klasse Heinrich Funk.

Leitung: Johannes Fuchs.

- W. A. Mozart Konzert in D-Dur für Flöte und Orchester K. V. 314.
Allegro: Susi Seiler
Adagio ma non Troppo,
Rondo Allegro: Hans Meyer Klasse André Jaunet.
- C. Franck Variations symphoniques für Klavier und Orchester.
Klavier: Heidi Schärner,
Konzertausbildungsklasse Walter Frey.
Leitung: Edmond de Stoutz,
Dirigentenklasse Paul Müller.

Pause

- F. Mendelssohn Konzert in e-moll op. für Violine und Orchester
1. Satz: Allegro molto appassionato.
Violine: Beatrice Obrecht,
Konzertausbildungsklasse Stefi Geyer.
- G. Verdi „Pari siamo“, Szene aus Rigoletto.
Dr. Heinz Ehrensperger,
Konzertausbildungsklasse Ria Ginster.
- E. Grieg Konzert in a-moll für Klavier und Orchester.
1. Satz: Allegro.
Klavier: Roberto Galfetti,
Konzertausbildungsklasse Walter Frey.

Mitwirkend:

Der Chor des Konservatoriums unter Leitung von Johannes Fuchs.
Mitglieder des Tonhalle- und Konservatoriumsorchester unter Leitung
von Hans Rogner.

Konzertflügel Bechstein, Alleinvertretung Hug & Co.

Eintritt Fr. 1.10 einschliesslich Billettsteuer.

Kartenverkauf, soweit Vorrat, von Mitte März an im Sekretariat und zwar
Dienstag, Mittwoch und Freitag, auch über Mittag. Der „Bindebogen“ be-
rechtigt nicht zum Eintritt. Schüler und Studierende des Konservatoriums
und der Seminarien erhalten Freikarten, die frühzeitig zu beziehen sind.

Samstag, den 29. März fällt der Unterricht am Nachmittag aus.

Der Bindebogen

NACHRICHTENBLATT
UND SCHÜLERZEITUNG DES KONSERVATORIUMS ZÜRICH

ZÜRICH, 15. April 1947 NR. 19 16. JAHRGANG



REDAKTION: RUDOLF WITTELSBACH · VERLAG:
KONSERVATORIUM ZÜRICH · JÄHRLICH 20 NUMMERN
ABONNEMENT: SCHWEIZ FR. 3.30; AUSLAND FR. 4.60
DRUCK: MÜLLER, WERDER & CO. AG., ZÜRICH
WOLFBACHSTRASSE 19

Mitteilungen

Beginn des Sommersemesters: Dienstag, 22. April.

Klasseneinteilung der Anfänger: Samstag, 19. April, 16.00 Uhr, im Zimmer 19.

Stundenplaneinteilung: Dienstag, 22. April, 17.00 Uhr, in den Klassenzimmern.

Schulgelderhöhung: Nach Beschluss des Verwaltungsrates und mit Bewilligung der eidgenössischen Preiskontrollstelle vom 17. März 1947 wird vom Sommersemester an auf sämtliche Schulgelder ein Zuschlag von 15 0/0 erhoben. Für die Begründung dieser Massnahme verweisen wir auf Nr. 18 des „Bindebogens“. Gesuche um Belassung der bisherigen Schulgelder können aus zwingenden Gründen nicht bewilligt werden. **Ebenso können nachträgliche, auf Grund der Schulgelderhöhung erfolgende Austritte nach Beginn des Semesters nicht mehr angenommen werden.**

Bindebogen: Infolge Arbeitsüberhäufung ist es nicht möglich gewesen, diese Nummer, wie beabsichtigt, als Doppelnummer erscheinen zu lassen. Wir bitten um Entschuldigung und hoffen das Versäumte im nächsten Semester nachholen zu können.

Ergebnisse der Frühjahrsprüfungen 1947

DIPLOME

Lehrdiplome für Klavier:

Klasse Hans Andreae:

Graf Werner, von und in Zürich.

Guyer Lisbeth, von Grüningen, in St. Gallen.

Leuzinger Armand, von Netstal, in Zürich (mit Auszeichnung).

Konzertausbildungsklasse Max Egger:

Amstutz Werner, von Küssnacht a. R., in Zug.

Deffner Hella, von und in Zürich.

Konzertausbildungsklasse Walter Frey:

Bürki Suzanne, von Langnau i. E., in Zürich.
Hartmann Ruth, von Schinznach, in St. Gallen.
Venetz Anna, von Oberems (Wallis), in Brig.

Lehrdiplom für Violine:

Konzertausbildungsklasse Stefi Geyer:

Obrecht Beatrice, von Solothurn, in Küsnacht.

Lehrdiplome für Sologesang:

Klasse Else von Monakow:

Baumgartner Ruth, von Krinau, in Wil (St. Gallen).

Klasse Albert Wettstein:

Chytil Margrit, von Kalthäusern, in Rorschach.

Orchesterdiplome für Flöte:

Klasse André Jaunet:

Meyer Hans, von Feusisberg, in Brugg.
Seiler Susi, von Merishausen, in Zürich.

Lehrdiplome für musiktheoretische Fächer:

Klasse Paul Müller:

Amstutz Werner, von Küsnacht a. R., in Zug.
de Stoutz Edmond, von Genf, in Zürich.

Organistendiplom:

Klasse Heinrich Funk:

Kesselring Alfred, von und in Zürich.

THEORIEPRÜFUNGEN

Die Prüfung haben bestanden:

Allgemeine Musiklehre, Klasse Ernst Hörler:

Adler Karla	Hollosy Ingrid	Eichenberger Verena
Albrecht Roman	Keller Bethli	Favre Bernt
Baer Madeleine	Keller Lotti	Frey Peter
Baldauf Maria	Koch Maria	Lagger Peter
Bauer Elsi	Lütjens Gisela	Landolt Annemarie
Binet François	Maurer Annemarie	Levy Judith
Boog Robert	Müller Ruth	Soliva Beata
Bühler Sophie	Rohrer Hans	Stradis Iris
Goldenberg Harry	Sarbach Pierre	Voegtlin Greti
Gretener Rita	Schuck Sr. Digna	Vujan Zarko
Guy Madeleine	Schühli Dori	
Hediger Nelly	Siegfried Vreni	

Prädikate: mit Auszeichnung 6, sehr gut 8, gut 16, befriedigend 4.

Harmonielehre: Klassen Willy Burkhard, Erhart Ermatinger und Paul Müller.

Albrecht Roman	Derrigo Luigi	Poltéra Anais
Asper Ruth	Egli Fritz	Schiess Lily
Baritsch Dora	Gonner Amélie	Schmid Willy
Bircher Sunna	Gsell Dora	Schüpbach Toni
Bleiker Elisabeth	Herdi Urs	Seger Otto
Bogusch Josef	Iten Cornelia	Wild Hans
Boog Robert	Loretan Ernest	Zbinden Olga
Brühlmann Paula	Merckling Rosmarie	
Bühler Sophie	Pfister Bruno	

Prädikate: Sehr gut 4, gut 15, befriedigend 6.

Formenlehre: Klasse Dir. Rudolf Wittelsbach.

Berger Fiorella	Hilfiker Marlis	Saladin Bruno
Bruppacher Heiner	Isliker Els	Scherbel Anneliese
Bühler Sophie	Kramer Silvia	Steinhauser Paula
Cigrang Edmond	Obrist Margrit	
Hausammann Susy	Pfister Heidi	

Prädikate: mit Auszeichnung 1, sehr gut 5, gut 6, befriedigend 1.

Musikgeschichte: Klasse Dir. Rudolf Wittelsbach.

Berger Fiorella	Hartmann Ruth	Pfister Heidi
Bruppacher Heiner	Isliker Els	Saladin Bruno
Bühler Sophie	Kesselring Alfred	Venez Anna
Englert Giuseppe	Loretan Ernest	
Fotsch Dorli	Obrist Margrit	

Prädikate: mit Auszeichnung 1, sehr gut 6, gut 6.

Veranstaltungen Anfang Mai

Eintritt 50 Rp.

Bindebogen ohne Adresse oder Freiplatzstempel ungültig.
Konzertflügel Bechstein (Alleinvertretung Hug & Co.).

Samstag, den 3. Mai 1947, 15.00 Uhr

Kammermusikklasse Walter Frey

Program m :

J. S. Bach:	Sonate für Flöte und Continuo e-moll	Hans Meyer Ruth Hediger
L. v. Beethoven:	Sonate Nr. 3 für Violine und Klavier Es-Dur — Allegro con spirito — Adagio con molt'es- pressione — Rondo (Allegro molto)	Marianne Schaad Otto Seger

Paul Hindemith:	Sonate für Klarinette u. Klavier	Marcel Wahlich Margrit Schenk
Fr. Schubert:	Trio Op. 99 B-Dur — Allegro moderato — Andante un poco mosso — Scherzo (Allegro), Rondo	Ruth Imhof Dora Fotsch Dieter Stähelin

Montag, den 5. Mai 1947, 20.00 Uhr

Klavierabend (Konzertdiplom) Heidi Schärker

Konzertausbildungsklasse Walter Frey

Programm:

J. S. Bach:	Toccatà D-Dur
L. van Beethoven:	Sonate Es-Dur, op. 81 a (les adieux) Adagio, Allegro — Andante espressivo — Vivacissimamente
C. Debussy:	Hommage à Rameau L'isle joyeuse
J. Brahms:	Variationen und Fuge über ein Thema von Händel

Montag, den 12. Mai 1947, 20.00 Uhr

Klavierabend (Konzertdiplom) Roberto Galffetti

Konzertausbildungsklasse Walter Frey

Programm:

J. S. Bach:	Italienisches Konzert Allegro — Andante — Presto
L. van Beethoven:	Sonate f-moll, op. 57 (Appassionata) Allegro assai — Andante con moto — Allegro ma non troppo
F. Chopin:	Barcarolle, op. 60 Scherzo cis-moll, op. 39
C. Debussy:	Pour le Piano Prélude — Sarabande — Toccata