



Wie dem auch gewesen sein mag: Der Geschmack unserer Zeit legt auf die Entfaltung eines großen, breiten Tones solchen Wert, daß ich den geigenden Kollegen auf das eindringlichste rate, sich beim Vortrag Corellischer Adagios bloß auf eine weise Auswahl der in Rede stehenden Zutaten zu beschränken und solcherart einen Ausgleich zwischen historischer Richtigkeit und modernem Empfinden zu versuchen¹⁾. Denn wenn auch die meisten Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts mit der Auszierung ihrer langsamen Sätze zu rechnen pflegten, so unterlag sie doch, wie Chrysander in seinem Vorwort ausführte, keinem Zwang, sondern war sowohl der Art, wie dem Umfang nach völlig dem Ermessen und Belieben des Vortragenden anheimgestellt. Nur einzelne Tonsetzer, wie beispielsweise Frescobaldi, verbateten sich regelmäßig durch ein kategorisches „Come stà“ jedwede Abweichung von ihrem Tonsatz, und auch von Agostino Steffani wissen wir durch Chrysander, „daß er bei musikalischen Aufführungen streng darauf hielt, daß die Sänger sich an das banden, was vorgeschrieben war. Auch in den Gesangverzierungen duldete er weder mehr noch anderes, als was auf Noten stand.“ Im Laufe der folgenden Jahrzehnte wuchs sich das Verzierungswesen freilich immer weiter aus und nahm schließlich jene grotesken Formen an, die man auch bei der größten Liberalität mit keinem milderen Ausdruck als „Schmökkelwahnsinn“ belegen kann. In meiner Geschichte des Violinspiels, deren erster Band voraussichtlich im nächsten Winter erscheint, werde ich mit einigen geradezu himmelschreienden Proben davon aufzuwarten Gelegenheit nehmen.

Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner

Von

Georg Söhler, Lübeck

Die Musikwissenschaft erkennt erfreulicher Weise die Notwendigkeit an, nicht nur weit Zurückliegendes zu erforschen, sondern auch der jüngsten Vergangenheit ihre Aufmerksamkeit zu widmen. Gilt es doch alle tatsächlichen Zeugnisse, alle Handschriften usw. rechtzeitig sicher zu stellen, um die wissenschaftliche Behandlung einer Persönlichkeit oder einer Zeitrichtung späterhin zu ermöglichen.

Eine der wichtigsten Aufgaben scheint mir die Sammlung alles dessen zu sein, was sich auf Anton Bruckner bezieht, und die Schaffung eines Mittelpunktes der Bruckner-Forschung. Es ist nicht zu leugnen, daß auch bei der

¹⁾ In musterbildlicher Weise hat neuerdings Arnold Schering die Aufgabe mit seiner Bearbeitung der 9. Solograte Corellis gelöst. Sie eröffnet die von ihm bei der Edition Peters herausgegebene Sammlung „Alte Meister des Violinspiels“, die auch hinsichtlich der anderen Autoren gar nicht warm genug empfohlen werden kann.

liefert, Wagner- und Brahme-Forschung von Wissenschaftlichkeit noch wenig die Rede sein kann, und es wäre wohl zu erwägen, ob man das Unheil, das Dilettantismus und Parteigängertum da angerichtet haben, nicht künftig vermeiden könnte durch Schaffung von Sammelstellen für zeitgenössische Musikgeschichte. Aber viel schlimmer liegen zweifellos die Dinge bei Anton Bruckner.

Hier liegen zunächst nicht einmal die Werke in beglaubigten Ausgaben vor. Der Zustand der Ausgaben ist derartig, daß für das 1927 erfolgende Freiwerden der Werke die wissenschaftlichen Vorarbeiten schon jetzt in Angriff genommen werden müßten, da es sich um textkritische Aufgaben von größter Schwierigkeit handeln dürfte! Ich kenne den Zustand der Urschriften der Werke Bruckners nicht und weiß nicht, wie weit mehr oder minder gewissenlose Herausgeber in diesen selbst gewütet haben; aber nach der völligen Unsicherheit und Lüderlichkeit der Ausgaben muß man fast befürchten, daß schon die Grundlagen nicht von Zusätzen rein gehalten worden sind.

Es ist bekannt, daß sich in Klavierauszügen Brucknerscher Werke Angaben über Zeitmaße und Tonstärken finden, die denen der Partitur glatt widersprechen. Wenn man aber einen Begriff von den geradezu zuchtlosen Zuständen und der Verwilderung bekommen will, die in den Brucknerausgaben herrschen, fange man an, wie ich es jüngst tat, ahnungslos an der Hand der Partitur der Universal-Edition Bruckners Sechste Symphonie (A dur) mit einem Orchester einzustudieren. Man wird so viel Notenänderungen und so viel völlig entgegengesetzte Vortragszeichen (pp statt ff im vollen Orchester!) finden, daß man entweder mehrere Korrekturproben braucht oder mehrere Notenschreiber hinschicken muß, um die gesamten Orchesterstimmen von A bis Z durchprüfen zu lassen.

Das ist ein geradezu schamloser Zustand, und der k. k. Universal-Edition muß diese österreichische Schlamperie einem Manne wie Bruckner gegenüber einmal öffentlich angekreidet werden.

Bei den herrschenden Zuständen ist man obendrein völlig hilflos im Urteil darüber, was sind nun die Angaben Bruckners und was die eines ungenannten Bearbeiters.

Darum ist es unbedingt notwendig, daß wir 1927 eine kritische Gesamtausgabe der Werke Bruckners erhalten, die zunächst einmal urkundlich sicher weiter nichts gibt als das, was Bruckner selbst ursprünglich geschrieben hat.

Die Frage, was man bei der Aufführung ändern, wie weit man bei Bruckners Unvertrautheit mit dem Orchester nachhelfen will, wird dann jedem Aufführungsleiter zur Lösung überlassen bleiben.

Zunächst ist die völlige Reinigung von allen Zutaten nötig. Wir haben es ja erlebt, daß ein großer Teil der Übermalungen, die man bei Peter Cornelius Opern angebracht hatte, sich als durchaus unnötig, ja schädlich erwies. Bei Bruckner ist der Fall insofern noch krasser, als alle Zutaten heimlich gemacht sind und nur kenntlich werden, wenn Verlagschlamperie zwei Ausgaben nebeneinander in den Handel bringt!

Die Musikwissenschaft muß neben der Bewältigung der eben geschilderten Aufgabe außerdem noch baldmöglichst ihre schützende Hand auf alles legen, was etwa an Skizzen Bruckners, an Zeugnissen seines langjährigen Unterrichts vorhanden ist; sie muß versuchen, beglaubigte Äußerungen Bruckners über seine und seiner Zeitgenossen Kunst zu sammeln und kritisch alles das auf seine Zuverlässigkeit zu prüfen, was aus Bruckners Rünstlerkatalekt berichtet wird.

Nach allem scheint bisher schlimmste Unwissenschaftlichkeit, Eigenmächtigkeit und persönliche Eitelkeit sich in Bruckner-Fragen breit gemacht zu haben. Die Musikwissenschaft muß dies Nest einmal gründlich austräuchern und mindestens dafür sorgen, daß das Jahr 1927 uns eine einwandfreie, streng wissenschaftliche Ausgabe der Brucknerschen Partituren bringt.

Hoffentlich haben nicht unberufene Hände bereits in den Handschriften gewütet. Alle sonstigen, nicht eigenhändigen Überlieferungen erscheinen gerade bei Bruckner höchst verdächtig.

Zur Vorgeschichte von Haydns Kaiserhymne

Von

Alfred Schnerich, Wien

Die Zeitschrift für Musikwissenschaft wurde durch eine sehr interessante Studie des früheren Schriftleiters Alfred Heuß über die 1798 komponierte österreichische Volkshymne eingeleitet. Der Gegenstand ist überaus reichhaltig, und es mag nicht unzeitgemäß sein, einige Ergänzungen¹⁾ zu bieten. Das interessanteste Ergebnis für den Historiker ist der erbrachte Nachweis, daß Haydn, ähnlich wie Beethoven, mit Skizzen gearbeitet hat. Allerdings wohl nicht in dem Umfange, vielleicht auch erst im höheren Alter. Immerhin bewahrt die Wiener Hofbibliothek auch einen Band mit Skizzen zur „Schöpfung“. Für die Kaiser- oder gewöhnlich „Volkshymne“ genannt, hat sich ebenda ein Blatt erhalten. Ganz besonders merkwürdig ist insbesondere, daß Haydn lange über die Fassung des Schlußrefrains nachdachte, bis er sich zu der Form entschloß, die nicht einmal als Skizze vorliegt, wobei es den Anschein hat, daß er überhaupt keine machte, sondern gleich direkt von den gleich unten näher zu betrachtenden Stellen übernahm.

Es ist nun merkwürdig, daß gerade die ersten vier Takte des Schlußrefrains in älteren Werken Haydns vorkommen, und gerade diese verschiedene Orkationen bzw. Umarbeitungen erfahren haben. Das eine ist die bekannte Kirchenkantate „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze“, komponiert um 1784. Dieselbe war bekanntlich zuerst derart gestaltet, daß der Bariton mit Orchesterbegleitung je ein Wort des Herrn lateinisch sang, während dem Orchester die Einleitung, Zwischenspiele und das Schlußstück (Erdbeben) zugeteilt war. Über die Einzelheiten hat Sandberger wichtige Aufschlüsse geboten. Die betreffende Stelle ist im Zwischenspiel nach dem zweiten Worte (c moll); sie bildet das zweimal gebrachte Schlußmotiv der Sonatenform. Keines seiner Werke hat Haydn soviel umgearbeitet und arrangiert wie diese Kantate (u. a. auch als Streichquartett). In der Form, in der wir das Werk zu hören pflegen, als Chorwerk mit Orchester, ist es erst in Haydns spätester Zeit „der höchsten Blüte“ gebracht worden. Haydn hatte 1794 auf seiner zweiten Reise nach England in Passau eine Umarbeitung für Chor von Jos. Frieberth kennen gelehrt. Er meinte, er hätte es besser gemacht, und unternahm nach seiner Rückkehr in sein Vaterland die Arbeit, die bei Breitkopf in Partitur erschien. Hier ist auch die Textunterlegung von besonderem Interesse. Sie lautet das erste Mal:

¹⁾ Literatur. Vohl: Jos. Haydn bes. I, 2 S. 132. Wurzbach: Biogr. Lexikon. Bdd.: Zum Jubiläum der österr. Volkshymne. Wiener Neujahrskalmanach 1897, S. 51. Ein Fassimile des Autographs in der Schrift: „Festvorstellung anlässlich des Centenariums“ hrsg. von Bdd. Wien 1897. Schnerich: Messe und Requiem, Wien 1909, Nachträge in der Zeitschrift d. internat. Musikgesellschaft, Jahrg. 14 S. 169. Sandberger: Zur Geschichte von Haydns 7 Worten, Jahrb. der Musikbibl. Peters, Jahrg. 10 S. 45. Vor der „Geschichte der Wiener Kirchenmusik“ von Kralk in Schwachleiters Zeitschrift, demalen „Musica divina“ genannt, ist zu warnen, da dieselbe die Quellen nur ganz unvollständig herangezogen, und auch nur lüdenhaft angegeben bringt. Dasselbe gilt von den Literaturverzeichnissen. Zur Ann. Heuß, S. 12 ist zu bemerken, daß die Signatur des Autographs der Kaiserhymne in der Wiener Hofbibliothek nicht 165 D 1 sondern: 16501 lautet, vgl. danach den Inhalt in der „Festschrift“.