

# Allgemeine Musikzeitung

## Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Hauptschriftleiter: Paul Schwers

**Aus dem Inhalt:** **Aufsätze:** Oskar Lang: Die Entwürfe zum Finale der 9. Symphonie Anton Bruckners / Adolf Diesterweg: Alfred Heuß zum Gedächtnis / Gerhard F. Wehle: Musikalische Pionierarbeit unter Negern / I. D. Ungerer: Schwinkel und Blickfeld der Kunstbetrachtung / Dr. Richard Petzoldt: Kampf gegen die „mechanische Musik“? / Wilhelm Matthes: Bayreuther Festspiele 1934 / Fritz Crome: Die deutsche Musik in den Kopenhagener Konzertsälen / **Musikbriefe:** Kiel von Willy Orthmann; London von H. R. Wolf; Paris von Walter Dahms; Salzburg von Dr. Roland Tenschert / **Münchener Musikleben:** J. V. Hellmut Kellermann / **Westdeutsches Musikleben:** Duisburg von Paul Tödten / Literarisches / Kleine Mitteilungen / Personal-Nachrichten / Theater und Oper / Konzert-Nachrichten / Aus Künstlerkreisen

61. Jahrgang

Berlin, Leipzig, Köln, München, 10. August 1934

Nummer 32/33

### Die Entwürfe zum Finale der 9. Symphonie Anton Bruckners

Von Oskar Lang (München)

Der Problembereich, der um Bruckners 9. Symphonie entstand, scheint sich ständig zu erweitern. Noch sind die Sturmwellen, die vor zwei Jahren die Veröffentlichung der sogenannten „Urfassung“ hervorrief, nicht verebht, und schon taucht ein neuer, mächtiger und umfangreicher Fragenkomplex auf. Diesmal handelt es sich um das Finale. Wie bekannt, war es Bruckner nicht vergönnt, sein letztes Werk noch zu vollenden; es ist wie Schuberts *h-moll*-Symphonie ein Torso geblieben, der mit dem 3. Satz, dem *Adagio*, abschloß, in dessen überirdischer Verklärungsmusik man allerdings so etwas wie einen krönenden Schlußstein von Bruckners musikalischem Schaffen mit Recht erblicken durfte.

Zwar, man wußte, daß Bruckner ein Finale geplant hatte und daß ihn die Arbeit daran bis in die letzten Wochen, ja Tage und Stunden seines Lebens — noch an seinem Todestag komponierte er daran — beschäftigt hatte; allein, nach dem was man bisher gehört hatte, mußte man glauben, es handle sich nur um einige flüchtige, mehr oder minder unvollständige Skizzen, die auf uns gekommen wären. Eine um so größere Überraschung bedeutet es, wenn die Welt nun plötzlich erfährt, daß eine ganz stattliche Anzahl von Entwürfen sich erhalten hat, und ihre Ausarbeitung zum Teil so weit fortgeschritten ist, daß wir in der Lage sind uns ein wenn auch nicht vollkommenes, so doch ziemlich deutliches Bild von der Anlage und dem Bau des Finales zu machen.

Die entscheidende Aufklärung über das „Rätsel“ des Finales verdanken wir der gewissenhaften Forscherarbeit Prof. Alfred Orels (Wien), der im Auftrage der „Internationalen Bruckner-Gesellschaft“ das gesamte Material an Entwürfen zur 9. Symphonie in einem soeben erschienenen Sonderdruck zugänglich machte („Anton Bruckner, Entwürfe und Skizzen zur 9. Symphonie“, vorgelegt und erläutert von Dr. Alfred Orel, Wien 1934). Dem Arbeitsplan der kritischen Gesamtausgabe entsprechend sind also auch

die Skizzen zu den ersten drei fertigen Sätzen darin veröffentlicht; so wichtig sie für die Wissenschaft sind, gerade auch zur Klärung der Probleme der Urfassung, und so Wertvolles sie enthalten — u. a. drei unbekannte Fassungen des Trios, zwei in *F-dur* und eine in *Fis-dur* (je mit Bratschensolo) —, so liegt doch der Hauptwert des Bandes eben in der Erstveröffentlichung der gesamten Entwürfe zur Finalmusik, von der bis jetzt noch keine Note ediert war. Die Erklärung für diese gewiß merkwürdige Tatsache liegt, wie der Herausgeber ausführt, darin, daß bis vor kurzem an Partiturentwürfen nur vier Bogen aus dem Besitz der Wiener Stadtbibliothek bekannt waren. Inzwischen „fanden sich an anderen Stellen verstreute Bogen, das Hauptmaterial aber, das eine Übersicht über den ganzen Satz erst ermöglichte, stellte Franz Schalk zur Verfügung“. Laut Aufstellung Orels sind nunmehr vorhanden: 16 Blatt Skizzen aus der Wiener Nationalbibliothek, 72 Bogen aus dem Besitz von F. Schalk, 5 Bogen aus der Wiener Stadtbibliothek und 3 Bogen aus-anderweitigem Besitz. Dabei muß unterschieden werden zwischen den ersten Niederschriften, die Bruckner auf ein System von drei oder vier Linien zu notieren pflegte, und den ausgearbeiteten Partiturentwürfen, von denen allein fünf, allerdings nur Teilstücke umfassend, vorhanden sind. Lassen diese an sich auf ein schon ziemlich weit vorgeschrittenes Stadium der Arbeit schließen — „es bleibt eigentlich nur die allerdings sehr wichtige Coda ganz im Dunkel“ —, so muß doch von vornherein gegenüber etwa entstehenden falschen Schlußfolgerungen die einschränkende Feststellung gemacht werden, daß, auch abgesehen von der fehlenden Coda ein logisch einheitliches, lückenlos zusammenhängendes Ganze nicht vorliegt, daß auch die spätesten Fassungen noch kaum den endgültigen Text darstellen dürften und wir letzten Endes doch nur Bruchstücke in Händen haben, für die das bindende Band fehlt; allerdings Bruchstücke von einer Großartigkeit, Wucht und Monumentalität bereits in der

Anlage, wie sie nur eine so geniale, zu letzter Klärung gereifte Schöpferkraft wie die Bruckners hervorzubringen vermochte. Eine kurze Skizzierung der Hauptgedanken, so wie sie aus den Entwürfen ersichtlich sind, möge dies erhärten.

Ein *pp* *mysterioso* in zuckenden Streicherfiguren und Tremolos über dem subdominanten Orgelpunkt der Pauke in *g* eröffnet den Satz.

Schon dieser Anfang bannt wie mit magischem Zauber, indem er noch einmal die Auflösungsstimmung des vorhergehenden Adagiosatzes beschwört. Aus geheimnisvollen Urründen aufsteigend ertönen Klänge, die uns das Abscheiden der Seele von allem Irdischen auf der Schwelle des Todes und jenes Hinübergleiten ins Überirdische als vorgeahnte Wirklichkeit mit einer Intensität erleben lassen, die uns erschauern macht. Entbunden von allen Fesseln der Materie verharren wir in einem seltsam körperlosen, dämmerhaft ungewissen Schwebestand auf der Grenze zwischen Leben und Sterben, zwischen Diesseits und Jenseits, der unwittert ist von Ahnungen des Vergangenen und Kommenden und in seiner visionären Transzendenz mystische Zusammenhänge offenbart. So ist schon diese kurze Einleitung etwas tief innerlich Ergreifendes — ja vielleicht der ergreifendste Teil des ganzen Satzes — und sicherlich nur den stärksten Eingebungen Bruckners in seinen letzten Symphonien vergleichbar.

Ein hoher Flötenruf löst die bange Stimmung ab und leitet über zu einer Steigerung, die über dreißig Takte hinweg in echt Brucknerscher Sequenzierung sich entwickelt und an ihrem Höhepunkt das monumentale Hauptthema auswirft, ein Sturzthema // unisono mit scharfen Sechzehnteln, wie wir es sonst eigentlich eher als 3. Thema zu hören gewohnt sind (siehe Finale der 7., 1. Satz der 3. Symphonie).

Es wird zweimal auf höherer Stufe wiederholt, um dann allmählich in gehaltenen Bläserakkorden in der Tiefe auszuklingen.

Die Überleitung zum Gesangsthema spinnt Figuren des Hauptthemas weiter, ihre Notierung ist aber lückenhaft und unvollständig wie die folgenden Seitenthemas selbst, sodaß man sich keine eindeutige Vorstellung davon machen kann.

Höchstens geben einige Bleistiftangaben (S. 66) noch gewisse Anhaltspunkte für die weitere Ausgestaltung.

Aus einem Orgelpunkt auf *E* (vgl. Coda 7. Symphonie 1. Satz) entwickelt sich ein neuer Anstieg, der zum 3. Thema führt: einem Blechbläserchoral mit wogenden Streichertriosen darüber (vgl. 1. Satz der 6. Symphonie). Eherne Ruhe und ekstatische Berauschtigkeit sind hier zu einer Einheit verschmolzen, wie sie in so großartiger Weise selbst bei Bruckner nicht allzu häufig ist; es ist eine Musik, jenen Sphären zugehörig, die Goethe im „Prolog im Himmel“ des Faust erschloß, wie aus unendlichen Himmelshöhen herab tönender Gesang der Erzengel, die die Werke Gottes loben; die, „herrlich sind wie am ersten Tag“.

con Oct.

Eine letzte Stufe reifsten Meistertums ist hier erreicht, ein höchster Gipfel menschlicher Vollendung erklimmen, wo Allgeist und Eigenseele in reinsten Harmonie ineinander aufgegangen und eins geworden sind. In der Tat, der Eindruck ist so überwältigend, daß, hätte sich vom Finale auch nur dieser Choral erhalten, dies eine kaum hoch genug einzuschätzende Bereicherung unseres Wissens um Bruckner bedeuten würde.

Die Exposition ist zu Ende; die nun folgende Durchführung setzt mit dem Einleitungsmotiv in der Umkehrung ein; sie erreicht ihren Höhepunkt in einer Fuge über das Hauptthema (an Stelle des Eintritts desselben im unisono), von der sich aber leider nur die erste Hälfte erhalten hat (Bogen 19 D. fehlt). Die ganze Anlage läßt jedoch deutlich erkennen, daß ähnlich wie im I. Satz der Symphonie keine gesonderte Reprise des Hauptthemas geplant war, sondern diese in der Durchführung aufgehen sollte. Letztere findet ihren Ausklang wiederum in einer grandiosen Steigerungswelle — es ist wie ein Flug auf Riesenschwingen durch unbegrenzte Räume — die in fanfarenartige Triolenrufe der Hörner ausmündet. Dann folgt die Reprise des Gesangsthemas und des Bläserchorals, dessen Melodie diesmal aber nur eine einzelne Trompete vorträgt; sie wird umspielt von folgenden dem Tedeum entnommenen Figurationen:



Damit schließt, mitten im Chorsatz und kurz vor der Coda, das Manuskript unvermittelt ab. —

Überblicken wir das Ganze, so dürfte kaum zweifelhaft sein, daß dieses Finale vollendet eines der schönsten von Bruckner geworden wäre. Eins ist allerdings mit ziemlicher Sicherheit klar: Bruckner hat das Finale als rein instrumentalen Satz entworfen und geplant und nicht an einen Chorschluß gedacht. Wenn er in späterer Zeit — übrigens mit dem Rat Hans Richters hin — äußerte, man möge das Tedeum anfügen, und tatsächlich auch in den Entwürfen Anklänge daran sich finden, die auf den Versuch einer Überleitungsmusik schließen lassen könnten, so geschah dies höchstens aus der Besorgnis heraus nicht fertig zu werden — er war damals körperlich schon sehr infällig — und so seine letzte Symphonie unvollendet hinterlassen zu müssen. Es war also lediglich ein Notbehelfsvorschlag. Denn auch Bruckner wußte natürlich genau so gut wie wir, daß die beiden Werke, deren Entstehung um ein Jahrzehnt auseinander liegt, ihrer ganzen Stilhaltung nach nicht zueinander passen, ganz abgesehen von der tonartlichen Abweichung (d-moll und C-dur). Nur das ängstlich übersteigerte Bedürfnis dem Werk irgendeinen Abschluß zu sichern, konnte ihn überhaupt diese Lösung als möglich erscheinen lassen.

Fragen wir uns, was wir in Händen haben, so müssen wir sagen: viel, und doch leider nicht genug; zu wenig, als daß an eine Aufführung durch Orchester im öffentlichen Konzert gedacht werden könnte — möge niemand versuchen den Satz zu vollenden! — und doch so viel, daß die Welt um wertvollstes Musikgut bereichert ist und die vorstehende Veröffentlichung als ein Ereignis von allergrößerer Bedeutung angesehen werden muß. Handelt es sich doch — und das ist das Erschütternde daran — um die letzten Klänge, die einer der Größten im Reiche der Tonkunst in seinem Leben vernahm, Klänge von einer Macht der Inspiration, die genugsam beweisen, daß Bruckners

schöpferische Kraft bis in die letzten Tage hinein nicht geschwächt war. Zugleich aber tun wir einen Blick in die Werkstatt des Meisters und lernen seine besondere Arbeitsweise kennen, bei der vielleicht das Auffallendste ist, daß er grundlegend von den großen Wellensteigerungen ausgegangen ist und erst aus ihnen das Thematische sich entwickeln läßt; ein sehr bezeichnender Grundzug, der zeigt, wie recht Ernst Kurth hatte, als er gerade in diesen symphonischen Steigerungswellen das eigentlich formbildende Prinzip Bruckners verankert sah.

Weit über das historische wissenschaftliche Interesse hinaus verdient diese Finalemusik geistiger Besitz aller Verehrer des Meisters zu werden. So hoffen wir, daß bald ein vierhändiger Auszug sie auch der Allgemeinheit zugänglich macht, oder noch besser vielleicht eine Bearbeitung für zwei Klaviere. In dieser Form wäre auch eine orientierende Aufführung mit entsprechendem Einführungsvortrag an internen Abenden der einzelnen Ortsgruppen der Bruckner-Gesellschaft durchaus denkbar.

## Alfred Heuß zum Gedächtnis

Von Adolf Diesterweg

Der Tod hielt in jüngster Zeit reiche Ernte unter den bedeutenden Männern der Musikwelt. Jetzt hat er eine der charaktvollsten, lautersten und als Denker selbständigsten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens dahingerafft. Dr. Alfred Heuß ist nicht mehr. Mitten aus einem von Arbeit erfüllten Leben wurde er am 9. Juli 1934, einige Monate nach Beginn seines 58. Lebensjahres, jäh dahingerafft.

Alfred Valentin Heuß wurde als Sohn schwäbischer Eltern am 27. Januar 1877 zu Chur in der Schweiz geboren. Seine musikalische und wissenschaftliche Ausbildung empfing er in Stuttgart, München und zuletzt in Leipzig, wo er nach Vollendung seiner Universitätsstudien unter Hermann Kretzschmar promovierte. Leipzig blieb in der Folgezeit Mittelpunkt seiner musikkritischen Tätigkeit. Die Jahre 1904 bis 1914 sahen Alfred Heuß als Schriftleiter der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“. Von 1921 bis 1929 gab er die „Zeitschrift für Musik“ heraus, als deren Hauptschriftleiter er bis Dezember 1931 wirkte, um ihr von da ab als Schriftleiter anzugehören.

Heuß war eine aufrechte, mannhafte, kantige Persönlichkeit von stärkstem Zielbewußtsein und unbeugsamem Willen, in grundsätzlichen Fragen für keinerlei Kompromisse zu haben, eine Haltung, die seinem stählernen Charakter entsprach, ihn aber bei denen, die sich in sein innerstes Wesen nicht hineinzufragen vermochten, leicht in den Ruf des Starrsinns brachten. Eine ausgesprochene Kämpfernatur, hat Alfred Heuß, wenn es sich um Gegner handelte, die er für Schädlinge hielt, mit scharfem Schwert dreingehauen. Dabei schlug ihm das gütigste, menschenfreundlichste Herz in der Brust. Seine Hilfsbereitschaft kannte, wenn es darauf ankam, keine Grenzen.

Sein kunstphilosophisches Denken war besonders von Goethe, Kant, Schopenhauer und Richard Wagner befruchtet. Von den Dichtern stand ihm Goethe am höchsten. Jeremias Gotthelf, seinem Landsmann, fühlte er sich wesensverwandt. Kleist, Gotfried Keller und Mörike galt seine besondere Verehrung.

Durch Forschungen von äußerster gedanklicher Konzentration am tiefsten in der Musik eines Bach, Handel, Heinrich Schütz und Beethovens beheimatet, bewahrte er sich den unbefangenen Blick für die Vielgestaltigkeit musikalischer Erscheinungen. Sich für das, was er für wahr erkannt hatte, mit der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit selbstlos einzusetzen, war ihm Lebenselement.

In der Überzeugung, daß alle echte Musik letzten Grundes im Volkstum wurzelt, bekämpfte Alfred Heuß mit nie erlahmender Leidenschaft die Bestrebungen eines verwachsenen Internationalismus, mit dem man die Welt nach der Jahrhundertwende zu „beglücken“ suchte. Wenn es gelungen ist, jener unseligen Clique wurzelloser und verworrener Geister, die unter der Parole „Gegen die Romantik“ einen erbitterten Kampf gegen die deutsche Musikauffassung führten und bereits gefährliche Verwirrung in jugend-