

drucksbildung das Ein und Alles einer Musikerziehung beschlossen haben.

Waltz sagt mit Recht: „Die wichtigen Ausdrucks- und damit Vortragsschwankungen sind unendlich variabel, also auch nicht meßbar, und der technischen bzw. theoretischen Erfassung sowie der schriftlichen Festlegung unzugänglich.“ Will man auf solchem Grunde ein methodisches Lehrgebäude errichten, so wird man rettungslos im Problematischen steckenbleiben; man kann nur Anregungen geben; Richtungen weisen, Ahnungen erschließen. Das gilt für alle von Waltz angeführten Lehrgebiete in genau demselben Grade, wie es gilt für die dauernde aktive Gegenwirkung zwischen akustisch reiner und pythagoreischer (2:3)^x-Stimmung, bezüglich deren ich auf Ergänzendes in meinen „Grundfragen des Musikhörens“ verweisen darf. Nur ein schöpferisch veranlagter Unterrichtender wird Ahnungen erwecken können, worum es überhaupt hier geht; ein Durchschnittelehrer aber bedarf fester methodischer Handhaben. Solche für den Schulunterricht, wie Waltz erhofft, bereitzustellen, dürfte illusorisch bleiben.

Konservatorien indessen sollten sich den Waltz'schen Forderungen nicht entziehen. Denn die obigen Ausführungen mindern in keiner Weise den grundsätzlichen hohen Wert aller Bildungsarbeit, die im Musik-Erleben unbewußt wirkenden seelischen Kräfte und Gegenkräfte ein wenig mehr herauf ans Licht des Bewußtseins zu heben. Lassen sie sich auch nicht in ein System fassen, wird selbst aus Notenbeispielen mit Vortragsanleitungen stets nur ein sehr geringer Teil der sich auswirkenden seelischen Dynamik anschaulich werden, wird endlich der tiefer Veranlagte ja bereits schon längst intuitiv das Spiel solcher Kräfte und Gegenkräfte leise oder stärker in der eigenen Musikinterpretation haben aufklingen lassen — so bleibt doch jede Aufhellung, und wenn sie nur Stück um Stück weiter hinein Licht zu tragen vermag in die unendlichen Wunder musikalischen Erlebens, Kernaufgabe aller höheren Musikerziehung, beglückend, dankbar und dankenswert.

Herm. Stephani

Die Originalfassung der 5. Symphonie Anton Bruckners

Zur Uraufführung vom 27. Oktober in München unter
S. v. Hausegger Von Oskar Lang

Durch die Veröffentlichung der ersten Bände der kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners (Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien) ist die in Kreisen Eingeweihter längst diskutierte Frage der verschiedenen Fassungen seiner Symphonien akut geworden. Man erinnert sich der gewaltigen Bewegung, die vor drei Jahren die Herausgabe der sogenannten „Ur-Neunten“ auslöste; inzwischen wurde die Linzer Fassung der 1. Symphonie bekannt und nun in diesen Tagen die Erfassung der fünften. Weitere Symphonien folgen. Es ist ein Problemkreis, der sich ständig erweitert und noch lange nicht zur Ruhe kommen wird, ein Fragenkomplex ganz eigener Art, wie er solchorweise noch nie um die Werke eines Großen entstand und in der Musikgeschichte einzig dasteht. Wenn das so weiter geht, „so werden wir“, wie ein bekannter Musikkritiker sich etwas drastisch, aber nicht ganz unrichtig ausdrückte, „von Bruckner bald nicht neun, sondern achtzehn Symphonien besitzen.“

Daß nun auch die gewaltige 5. Symphonie, die für Bruckners Stil ganz besonders charakteristisch ist, in der Originalfassung ganz anders lautet, bedeutet jedenfalls keine geringe Überraschung für die musikalische Welt. Sie steigert sich jedoch noch beträchtlich, wenn man erfährt, daß die Abweichungen der Originalfassung von der Druckfassung die der Neunten bei weitem übertreffen.

Die Komposition der 5. Symphonie fällt in die Jahre 1875 bis 1876; 1877—1878 wurden einzelne Sätze nochmals überarbeitet. Bei der Uraufführung in Graz 1894 hat, nach Robert Haas (Bruckner, Athenion-Verlag), „Franz Schalk im Finale die Sonderaufstellung des zweiten Bläserchores eingeführt, diesen selbst getetzt und starke Kürzungen vorgenommen, mit Zustimmung des kranken Meisters.“ Die Drucklegung erfolgte 1894—1895 bei Doblinger (Wien), fast zwanzig Jahre nach der Entstehung des Werkes und kurz vor dem Tod Bruckners. Wir besitzen die Originalhandschrift (Nat. Bibl. Wien Hs. 19477) und die bisher allein bekannte Druckfassung; die Stichvorlage fehlt. Obwohl

laut Bruckners Kalender die Handschrift für den Druck entlehnt war, konnte diese doch unmöglich als direkte Vorlage dienen, da wie gesagt die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen viel zu einschneidend sind.

Am auffallendsten sind zunächst die Kürzungen; sie betreffen vor allem das Finale. Hier ist in der Druckfassung fast die ganze Reprise gestrichen, die allein 86 (!) Takte (2 Takte vor O) umfaßt (in monumentaler Aufführung bringen da Holzbläser und Streicher im *fff*-*unisono* das Finalesubthema, gleichzeitig das gesamte Blech *fff* das Choralthema; dann folgt die langgedehnte Reprise des Gesangsthemas in *F*). Ein weiterer Strich wurde in der Doppelstufe vollzogen, nämlich 32 Takte bei *N*; so ist also das Finale der Originalfassung allein um 120 Takte länger. Wie durch solche Eingriffe der formale Bau des ganzen Satzes entstellt, ja geradezu unkenntlich gemacht wurde, ist evident. — Kaum minder schwerwiegend sind aber die Instrumentationsänderungen; sie sind in der Tat so durchgreifend, daß man ohne Übertreibung von zwei verschiedenen Partiturbildern sprechen kann. Während in der Originalfassung alles in großen Gruppen zusammengefaßt erscheint, weist demgegenüber die Druckfassung eine weitgehende Auflockerung im malerischen Sinn — häufiger Farbenwechsel! — auf; die ruhige, festgefügte Tektonik ist vielfach zugunsten impressionistischer Einzelwirkungen aufgelöst; es ist ein anderes Klangprinzip, das in der Druckfassung nun plötzlich konsequent durchgeführt erscheint.

In Kürze nur einige Proben: Satz 1: T. 3—7 fehlt das Fagott. T. 31 nur Streicher und Pauke; T. 101—116 nur Streicher; T. 131 bis 143 fehlen alle Streicherstimmen; T. 161 das Thema nur in den Holzbläsern (ohne Horn). Satz 2: T. 31—38 nur Streicher; T. 85 volles Orchester; T. 210 Flöte *is-a-d* als Viertelnoten (andere Melodik!). Satz 3: T. 1—14 nur Holzbläser und Streicher; T. 23—30 nur Streicher; T. 111—132 nur Streicher und Pauke; T. 188 das Horn nicht hinübergebunden, sondern Pause; T. 340—355 nur Streicher und Pauke usw. Satz 4: T. 3 und 5 die Trompetenoktave hat die Klarinette, aber in Viertelnoten! T. 29 bis Schluß durchgehende Tempobezeichnung „Allegro moderato“! (nur im Gesangsthemata T. 83—87 „etwas langsamer“, ebenso in der Reprise); der Eintritt des Chorals erfolgt *ff* (!) (statt *forte*!) im ganzen Blech, ebenso T. 181 und 193 die Wiederholungen; T. 211 Choralthema in der Bratsche. Selbstverständlich fehlt am Schluß auch der zweite Bläserchor! Das sind nur einige der augenfälligsten und leicht beschreibbaren Beispiele! Über die komplizierteren, durchgehenden Instrumentationsänderungen vermag nur der Vergleich der beiden Partituren zu belehren. Jedenfalls stehen wir vor der gewiß seltsamen Tatsache, daß im Verhältnis zu der Länge des Werkes nicht allzuviel Takte wörtlich genau übereinstimmen.

Die Hauptfrage ist nun: Von wem stammen die Änderungen? Von Bruckner selbst? oder von der Hand eines seiner Jünger, etwa Franz Schalks, der die Symphonie 1895 herausgab? Wenn ja, hat Bruckner zugestimmt oder sich bei seinem angegriffenen Gesundheitszustand kaum mehr darum gekümmert? Da die Stichvorlage fehlt, ist eine ohne weiteres beweiskräftige Antwort schwer zu geben.

Allein die Partiturbilder sprechen eine nur allzu deutliche Sprache; die Klangvorstellungen, die den zwei Fassungen zugrunde liegen, sind so verschieden, als daß sie beide von Bruckner stammen könnten. Denn man kann doch nicht annehmen, daß ein Komponist bei einer Bearbeitung ausgerechnet seine ureigensten Ausdrucksmittel verleugnet; das müßte man aber. Für den Bruckner-Kenner trägt nur die Erfassung den Echtheitsstempel seines Stils; die Überarbeitung verrät zuviel Kapellmeisterroutine. So ist eine Einrichtung von fremder Hand mit Sicherheit anzunehmen. Sie geschah gewiß aus bester Absicht, vielleicht sogar mit Generalerlaubnis des schwer leidenden Meisters. Allein Schalk wie Löwe waren eben im Klangideal der Zeit — Richtung Berlioz-Wagner — verfangen, während Bruckner bei aller Anlehnung daran ein absolut Eigenes verfolgte und verwirklichte. Sie glaubten, dem verehrten Meister aus ihrer reichen Orchestererfahrung heraus mit Rat und Tat dienen zu können; das ist menschlich begreiflich: Daß sie aber im Eifer, den verkannten Werken Bruckners ein Echo zu schaffen, so weit über ihre eigentlichen Kompetenzen hinausgingen, ist trotzdem kaum verständlich. Wie dem aber auch sei, wir stehen heute anders zu Bruckner als die Generation der Jahrhundertwende. Seine überragende Größe hat sich uns geöffnet und

unser Stilgefühl hat sich geschärft; aus diesem heraus lehnen wir einen aufrissierten und durch Korrekturen schmackhaft gemachten Brückner ab. Daher haben wir das Recht zu verlangen, daß seine Werke künftighin nur noch in der Originalgestalt, ohne Striche und frei von fremden Zutaten zu Gehör gebracht werden.

Die Uraufführung am 28. Oktober unter Leitung Siegmund v. Hauseggers trug das Gepräge eines außergewöhnlichen Ereignisses. Sie bestätigte die Eindrücke der Partiturreinicht in volstem Maße. Der herbe Eigenklang der Brucknerschen Musik offenbarte sich in ursprünglicher Reinheit und Mächtigkeit; die Wirkung war vergleichsweise so, wie wenn bei dem Bildwerk eines Malergenie alle späteren Übermalungen entfernt würden. Vollends das ungekürzte Finale türmte sich auf wie ein wild zerklüftetes Felsmassiv; jetzt, ohne die Striche, war seine Form überhaupt erst verständlich. Auch der zweite Bläserchor erwies sich als nicht notwendig; jedenfalls ist seine allzu brillante Instrumentation (mit Becken, Triangel, Piccoloflöten und Holzbläsersechzehnteln) mit dem Geiste des Werkes nicht vereinbar; lediglich eine Verstärkung der Gegenstimmen, die das Finalethema vortragen, wäre vielleicht in Erwägung zu ziehen. Es war ein unbestrittener Sieg des Originals gegenüber der bisherigen Fassung, und wir dürfen nur hoffen, daß die notwendigen Konsequenzen, die sich daraus ergeben, auch wirklich von allen denen gezogen werden, die es angeht.

Die Umgestaltung des Deutschen Opernhauses

Von Dr. Fritz Brust

„Prachtvoll prahlt der prangende Bau! — Stark und schön steht er zur Schau.“ So darf Rode-Wotan vor seinem umgestalteten Hause nun sagen. Aus den langweilig-nüchternen Räumen ist etwas ganz Neues geworden. Man kann es, die Wirkung aller Einzelheiten zusammenfassend, nicht anders ausdrücken als: ein Festbau der Oper im wahren Sinne ist hier neu entstanden.

Die Presse war zur Besichtigung gebeten. Unter Führung des Generalintendanten Wilhelm Rode, des Oberleiters Prof. Baumgarten und des technischen Direktors H. E. Hemmerling betrat man vom Restaurant aus zuerst Garderoberraum und Wandelhalle. Welche Festlichkeit umfing uns hier schon beim Anblick der roten Läufer und der geschmackvollen hellgrauen Wände! Wir steigen die breite Treppe hinab in die seitliche Vorhalle und werfen einen Blick nach links in das Treppenhaus zum ersten Rang. Es ist mächtig erweitert. Das Auge freut sich an der wohlthuenden Raumwirkung, an dem schönen Teppichbelag und der Marmorbekleidung der Wände. Wir gelangen in die Kassenhalle, die das Publikum von der Bismarckstraße aus zuerst betritt. Sie ist nicht wiederzuerkennen. Als Empfangshalle ganz neu gegliedert, wurde sie auch ganz neu ausgelegt. Die mittlere Runde ist beseitigt, an ihrer Stelle ein kleiner künstlerisch fein gestimmter Raum geschaffen, der zur Staatsloge des ersten Ranges hinaufführt. Umgestaltet ist auch der tiefere, früher kellerartig bedrückende Erfrischungsraum, die „Schwemme“. Schon die Beleuchtungsformen erwecken hier Freude. Den langen Verkaufstisch ziert eine Außenbekleidung von Delfter Kacheln. Vier Wandbilder von Albert Birkle mit Ritter- und Tanzszenen beleben den durch helles Rüsternholz veredelten Raum.

Nach diesen Vorstadien treten wir in den eigentlichen, 2200 Plätze fassenden Zuschauerraum. Mit einer gewissen Angstlichkeit. Denn wie konnte man dieser ebeneden so kaltherzigen Innenarchitektur-wirksam beikommen? Wir staunen beim ersten Anblick. Welch veränderte Raum- und Farbenwirkung! Wie harmonisch umfängt uns dies Kunstwerk neuer Architektur. Wir blicken zur Höhe. Eine strahlend helle Decke an Stelle der alten schweren Kassettierung. Der mittlere Teil, mit vornehmer Kristallkronen, gehoben, der umgebende gesenkt. Der dritte Rang ist herangeführt an das Proszenium, in dem die Seitenlogen wesentlich zur Schönheit des Ganzen beitragen. Neu gegliedert sind die Logen des ersten Ranges; in ihrer Mitte die Führerloge mit reizend ausgestattetem Vorraum. Wir erproben die neuen Parkettpolstersitze. Jeder Besucher darf sich um fünf Zentimeter breiter machen. Gepolstert ist übrigens alles bis zu den Olympiern hinauf. Auch zu die Schwerhörigen hat man gedacht und ihnen eine besondere Reihe mit Kopfhörern reserviert. Allerhand interessante Beleuchtungstechnik wurde gezeigt. Beleuchtungsbalken, Scheinwerferanlagen, Beobachtungsloge, Übertragungsloge und was neuzeitliche Technik noch zu bieten hat.

Wir sehen zur Bühne und erblickten den von Prof. Scheuerich entworfenen Hauptvorhang, der, den „Triumph der Oper“ dar-

stellend, wie ein Kolossalgemälde wirkt, phantasieanregend durch Komposition und Farbe. Auch der neue goldgelbe Applausvorhang befriedigt das Auge. Auf der Bühne fesselt vor allem der von Künstlerhandwerkern geformte Riesenkuppelhorizont. Das Foyer im ersten Rang bringt neue Überraschungen. Auf dem Wege dahin werfen wir noch rasch einen Blick in den Orchesterraum, der in drei Abteilungen seine Höhe um 60 Zentimeter verschieben kann. Bei Mozart wird erhöht, bei Wagner vertieft werden. Oben im Foyer nun muß man sich festlich und aus dem Alltag gelöst fühlen. Hier ist eine Halle geschaffen von letzter Harmonie aller anschaulichen Elemente, von Massen und Farben, wozu besonders auch der grüne Betonmarmor (ein einheimisches Kunstprodukt) wesentlich beiträgt. Manches wäre noch zu berichten von der sorgsamsten Ausstattung der oberen Räume, die z. B. im dritten Rang neuartige seitliche Schrägsitze enthalten, ferner von den Nebenräumen, der Probephöhne, den Dachterrassen, über die unsere Rundtour führte. Überall bekam man den Eindruck größter Zweckhaftigkeit.

Der Generalintendant verriet uns die Zahl der Abonnenten. Es sind 36000. Keine Bühne der Erde kann sich hiermit messen. Sie werden sich wohl fühlen in diesem Tempel deutscher Kunst, der den glänzendsten Beweis erbringt, wie sehr der Staatsführung die kulturelle Förderung am Herzen liegt. Nach diesem opernkritischen Rundgang trat Küche und Keller des Hauses in Tätigkeit, und wir zögern keinen Augenblick, auch hierin das Prädikat einer sehr erfreulichen Kulturhöhe auszustellen. Der Generalintendant verstand es dabei, etwas von dem kameradschaftlichen Geiste, in dem dieses Institut zu arbeiten gesonnen ist, auf die Vertreter der Presse überströmen zu lassen. Und nun werden bald die künstlerischen Taten selbst zu reden haben. Dr. Fritz Brust

Aus dem Berliner Musikleben

Georg A. Walter, der ausgezeichnete Oratoriansänger und Kenner alter Musik, ließ auf sein Sebastian Bach und dessen Söhne gewidmetes Konzert vom Frühjahr nunmehr ein zweites in ähnlichem Stil folgen. „Musik um Friedrich den Großen“ so lautete das fessende Thema. Wie am ersten Abend, wurden die Vorträge Walters von seiner hochmusikalischen, im Geiste der alten Meister erzogenen Familie unterstützt: Seine Gattin Elsa, die bekannte, feinsinnige Pianistin, spielte den Cembalo-Part der Gesänge und Sonaten, während Hans Jürgen, der Sohn, und Lisa, die Tochter, nicht nur den Gesang des Vaters auf der Flöte begleiteten, sondern sich zugleich in Sonaten für Flöte und Cembalo als stilkundige, aus lebendigem Musikempfinden gestaltende Künstler auf dem Instrument Friedrich des Großen bewährten. Das mit Verständnis und Feingefühl zusammengestellte Programm des Abends bewegte sich, wie nicht anders zu erwarten war, um die Namen Quantz, den Flötenmeister des Königs, Philipp Emanuel Bach, seinen Kammercembalisten, um C. H. Graun (den Komponisten des Oratoriums „Der Tod Jesu“), seinen Kapellmeister, um J. F. Agricola, den Nachfolger Grauns und Christoph Nicheimann, den zweiten Cembalisten des großen Friedrich, um zum Schluß den Schattens Johann Sebastiansheraufzubeschwören. Man erlebte ein beglückendes Musizieren aus der Fülle des Herzens und eines in strenger Zucht eroberten Könnens. Charakter und Gemüt hatten den gleichen Anteil an diesem künstlerisch gehobenen Abend, der sich als geläuteter Ausdruck deutschen Musikempfindens in das Gedächtnis der Hörer einbrub.

Als besonderes Erlebnis, das Alfred Cortot den Hörern an seinem zweiten Klavierabend bescherte, prägte sich sein Vortrag des Andante spianato und der Es-dur-Nokturne, op. 9, Nr. 2, von Chopin der Erinnerung ein. Die Kantilene, die der französische Meister im Vortrag dieser Stücke dem Flügel abgewann, suchte an Zartheit und intemem Klangreiz ihresgleichen. Seine an kühnen Zügen höchstpersönlicher Art technisch meisterliche Wiedergabe der 12 Chopin-Etüden, op. 25, war dagegen von gelegentlichen Ermüdungserscheinungen nicht frei. Mit großer Liebe hat sich auch Cortot in die einem Romanen nicht leicht zugängliche phantastische Welt der Schumannschen „Kreisleriana“ versenkt. Zum Schluß des Abends feierte die von aller Erdschwere befreite Technik Alfred Cortots in Liszts „Leggerezza“ einen glänzenden Triumph.

Alma Moodie, die ausgezeichnete Geigerin, deren Entwicklung wir seit Jahren in allen Wandlungen und Stufen verfolgt haben, stellte ihre Kunst dieses Mal in den Dienst Johann Sebastian Bachs. Es geschah mit starkem künstlerischem Verantwortungsgefühl. Der Vortrag der g-moll-Sonate für Violine allein wurde zur Gipfelung des Abends. Er atmete, streng und lebensvoll zugleich, den Geist des Werkes. Das vollendet schöne legato der Künstlerin war eine Freude für jedes Geigerherz. Die Solosonate wurde von den Konzerten in a-moll und E-dur umrahmt, die das Kammerorchester Edwin Fischers einwandfrei begleitete. Das Cembalo war Ferdinand Leitner anvertraut. Während die Wiedergabe der a-moll-Konzerte durch die Künstlerin keinen Wunsch unerfüllt