

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Hauptgeschäftsführer: Paul Schwers

Aus dem Inhalt: **Aufsätze:** Alfred Lorenz: Klangmischung in Anton Bruckners Orchester / Willy Meckbach: Wie steht es um Mozarts „Titus“? / Dr. Richard Petzoldt: Ein unbekanntes Werk von Händel / Dr. Erich Valentin: Karl Fasch, der Stifter der Berliner Singakademie / Prof. Dr. Wilh. Altmann: Zur Statistik der Operetten in der Spielzeit August 1935 bis Juli 1936 / **Musikbriefe:** Breslau von Arthur Schmidt; Gera von Karl Heinig; Kiel von W. Orthmann / **Berliner Musikleben:** Paul Schwers, Adolf Diesterweg, Dr. Fritz Brust, Friedrich Herzfeld, Dr. Richard Petzoldt, Ernst Boucke / **Leipziger Musikleben:** Dr. Waldemar Rosen / **Westdeutsches Musikleben:** Düsseldorf von E. Suter; Remscheid von Dr. Rudolf Becker / **Literarisches / Musikalienmarkt / Amtliches** aus der Reichsmusikkammer / Kleine Mitteilungen / Personal-Nachrichten / Theater und Oper / Konzert-Nachrichten / Aus Künstlerkreisen

63. Jahrgang

Berlin, Leipzig, Köln, München, 20. November 1936

Nummer 47

Klangmischung in Anton Bruckners Orchester Von Alfred Lorenz

Das durchaus Wesentliche in der Musik erschöpft sich in ihren „Kardinaltugenden, diesen drei“: Melodie, Harmonie und Rhythmus (= Form). Darum könnte ein Genie wie Bach, einzig mit einer unirdischen, von allem Weltgeräusch losgelösten Tonfarbe im Ohr, eines der größten Kunstwerke aller Zeiten, die Kunst der Fuge, schaffen. Dem Denken in einem solch körperlosen Ideale kommt das Musizieren in gleichartiger Klangfarbe (A-cappella-Chor, Streichquartett, Posaunenchor usw., in gewisser Weise auch Klavier) am nächsten. Der Wirklichkeitssinn der Tonsetzer konnte jedoch nicht an der Klangfarbe tatsächlicher Tonwerkzeuge vorbeigehen, die zusätzlich den Ausdruckswert der Musik in ungeahnter Weise zu steigern imstande war. Auf zweierlei Art konnten nun verschiedene Klangfarben zur Erhöhung künstlerischer Wirkung „gemischt“ werden: entweder, indem man die nebeneinander herlaufenden, und in sich verschlungenen Stimmen verschiedenfarbigen Tonquellen anvertraute, oder indem man ein und dieselbe Stimme durch mehrere Instrumente im Einklang vortragen ließ. Im ersteren Fall entsteht durch die Gegensätzlichkeit der Klänge eine gewisse, das Ohr erfreuende — mitunter auch störende — Buntheit; im zweiten Fall jedoch kann man gar nicht von Gegensätzlichkeit oder gar Zwiespältigkeit sprechen, denn hier verschmelzen, besonders bei geschickter Wahl der Instrumente, die Klänge wegen ihrer Melodiegleichheit derartig in Eins, daß der rein künstlerisch Genießende — etwas anderes ist es beim verstandesmäßig auseinanderhörenden Dirigenten — keine Vielfalt, sondern eine einheitliche neue Klangfarbe hört. Jede Klangfarbe beruht ja bekanntlich auf der Mischung der Obertöne (und auf Nebengeräuschen). Ein feinhöriger, phantasiebegabter Tonsetzer läßt also in so einem Fall nicht zwei oder mehr gegensätzliche Instrumente nebeneinander herlaufen — so erscheint die Sache nur dem Notenschreiber —, sondern erfindet, die Obertöne mischend, gleichsam andere Instrumente. Dabei wird die zweite Ursache der Klangfarbenwirkung — das bei „nackten Klangfarben“ deut-

lichere Hervortreten der Nebengeräusche — oft nahezu vernichtet, so daß man bei solchen Mischungen dem Idealton Bachs weit näherkommen kann als durch ein Einzelinstrument. Es ist daher falsch, beim Ertönen eines Einzelinstrumentes von „reinem Klang“ zu sprechen. Wenn am Anfang des Parsifal der Liebesmahlspruch aus dem verdeckten Orchester wesenlos den dunklen Raum erfüllt, so ist das ein bedeutend reinerer Klang, als wenn sich eine einzelne Flöte durch ihr Blasegeräusch, oder ein einzelnes Violoncell durch sein Kolophonium verrät. Die Verbindung von Klangfarben in einer Stimme ergibt keine Vielheit, sondern herrlichste Verschmelzung.

Dies mußte ausgeführt werden, weil in dem bedauerlichen Streit um den sogenannten „echten Bruckner“ die Schlagworte: „reiner“ und „gemischter Klang“ eine große Rolle spielen. Man behauptet, der „gemischte Klang“ — der, wie ich eben darlegte, gar nichts wesentlich anderes als der eines Einzelinstrumentes ist —, sei eine Eigenheit der „Romantik“, die Bruckner eigentlich hätte überwinden wollen; nur durch seine ihn beratenden Schüler seien diese „romantischen“ Elemente in seine Werke gekommen.

Nun ist es erstens falsch, daß solche Klangfarbenmischung etwas eigentümlich „Romantisches“ sei. Schon Händel und Bach lieben es, die erste Violinstimme durch Holzbläser zu färben. Wenn das zwar vielfach (so in den Chorälen) als bloße Melodieverstärkung angesehen werden kann, hat es doch oft z. B. in der ersten h-moll-Nummer des II. Matthäus-Passionsteiles entschiedene klangfärbende Bedeutung. Im großen Eröffnungsohr der Matthäus-Passion erzielt Bach, trotzdem fast durchweg sämtliche Instrumente beschäftigt sind, einen öfteren Wechsel der Gesamtklangfarbe, je nachdem die in sich gleichmäßig gemischten Holzbläser sich gegen die Streicher stellen, oder die Flöten allein sich über die von Oboen gefärbten Geigen erheben, oder endlich die Verbindung der Flöten mit Oboen ein Holzbläsertrio bildet, welches sich wieder von Geigen und Bratschen trennen oder mit ihnen vereinigt einen vollen Gesamt-

klänge erzeugen kann. In der Arie „Blute nur“ haben die fortdauernd beschäftigten Flöten die Aufgabe abwechselnd entweder solistisch (mit der Singstimme) zu wirken oder die Tränenterzen der Geigen mildernd zu färben. In der Hirten-symphonie des Weihnachtsoratoriums stellt Bach dem Concertino der Oboenfamilie nicht das gewöhnliche Streicher-tutti entgegen, sondern paart stets Flöten und Geigen, da-durch einen dem Concertino verwandteren Klang erzeugend. Daß es sich bei Instrumentenmischung um die „Obertöne“ handelt, sieht man aus der genialen Erfindung Bachs, den die Tenorstimme verstärkenden Bratschen eine zwei Okta-ven höhere Flötenstimme beizugeben, welche den ver-schleierten Saitenklang dadurch dem bekanntlich durch helle Obertöne ausgezeichneten Tenor annähert. (Siehe Matthäus-Passion: „Sind Blitze“, ferner zahlreiche Volks-chöre und auch schon Takt 75—78 des Eingangschores.) Eine lehrreiche Ausbeute geben die Kantaten: Im Schluß-chor der Kantate 11 werden die Gruppen: Trompeten, Flöten, Oboen, Geigen einzeln und in verschiedenen Ver-einigungen zu zweit und zu dritt, aber auch zusamt ver-wendet, so daß Bach zehn verschiedene Klangfarben ab-wechseln läßt; dazu färbt er die Sopranstimme je nach dem Sinn der Textzeilen abwechselnd durch Oboen, durch Flöten, durch Trompeten, durch Streicher oder gar nicht. Man beachte, wie in Kantate 28 der Klang der drei Oboen durch Hinzutreten der Streicher in regelmäßigen Abständen ge-färbt wird bzw. umgekehrt; wie in der 1. Arie der Kantate 26 das in Flötenläufen rieselnde Bächlein durch Hinzutritt einer Einzelgeige da und dort in anderen Sonnenblöken aufleuchtet, wie manchmal (Kantate 30 oder 34) sogar ge-dämpfte Geigen den Flötenton verändern, und unzähliges anderes. Der Reiz dieser Instrumentalmischungen scheint Bach erst im Alter aufgegangen zu sein, denn in jugend-licheren Werken (Kantate 4 oder 8) zeigen sich fast keine färbenden Mischungen, vor allem werden die Trompeten ganz selbständig geführt. Siehe z. B. Kantate 15, Schluß-chor von 21. Kantate 19.

Mußte ich Bach etwas ausführlicher behandeln, weil man jener Zeit gewöhnlich weniger klangliche Empfindsamkeit zuschreiben will, so brauche ich bei Haydn, Mozart und Beethoven nicht zu verweilen. Jeder Musikalische kennt die ihre Werke durchziehenden wunderherrlichen Klangmischun-gen und Obertonwirkungen — ja auch die besonders bei Haydn hinzutretenden Untertonhervorhebungen (Fagott) als humoristische Melodiefärbung.

Glaube ich den Leser hiermit überzeugt zu haben, daß der „gemischte Klang“ also keineswegs ein Merkmal allein der „Romantik“ ist, so muß umgekehrt noch gezeigt werden, daß die Romantiker den „reinen Klang“ mit nichten aus ihren Werken verbannt haben.

Ich greife nur einige Beispiele aus der Hochromantik heraus, weil die neue Brucknerbewegung in aller Welt ver-breiten will, hierin läge ein Gegensatz zwischen Bruckner und dem Wagner-Kreis. Wer aber Liszt kennt, weiß, daß die „heilige Elisabeth“ oder der süße Gretchensatz der Faust-Symphonie ganz einfarbig beginnen, er weiß, daß das III. Thema der Bergsymphonie in drei ganz reinen Gruppen (8 Takte Posaunen, dann 10 Takte Holzbläser, dann 14 Takte Streicher) erscheint, daß der Trionfo Tassos nach den nackten Blechbläseerschlägen mit einem 20taktigen Streicher-satz einsetzt, daß die „Préludes“ mit einem zweimaligen Gruppengegensatz zwischen Streichern und Holzbläsern an-fangen und vor und während des Pastorales reizende Holz-bläserstellen bilden, daß das II. Thema der „Festklänge“ im ungetrübten Streichorchester (bei der Reprise sogar mit Dämpfern) erscheint, daß das Hauptthema der „Helden-klage“ (mit Zwischenschlägen anderer Gruppen) von bloßen Streichern, bei der Wiederholung von herrischem Blech vor-

getragen wird, daß das Ophelia-Schattenbild in „Hamlet“ einzig den Holzbläsern anvertraut ist, daß endlich der „Christus“ mit selten dagewesener Beharrlichkeit an ein-heitlichen Farben festhält (Anfang, dann die Gruppen des II. Themas — Blech, Holz, Blech, Holz, Streicher, Holz, Streicher —, dann im Allegretto ein Holzbläsersatz von 20; später von 24, dann von 15 Taktten, dann der entzückende „Hirtengesang an der Krippe“, in dem sich Holzbläser-strecken von 73, 21, 4, 4, 7, 4 Taktten, und Strecken reinen Streicherklanges von 30, 35, 33, 4, 13 Taktten zwischen den gemischt-farbigen zart herausheben; dann das von un-zähligen einfarbigen Stellen durchzogene „Stabat mater dolorosa“, endlich die mit bloßer Orgel bzw. mit Harmonium zu begleitenden Chorsätze: „Stabat mater speciosa“, „Selig-preisungen“, „Pater noster“ und „Osterhymne“).

Und hat Bruckner je so lange an einer einfachen Farbe festgehalten wie Wagner am Holzbläserklang im Gebet der Elisabeth (112 Takte) oder in Elsas Gesang an die Lüfte (76 Takte), im Brautzug (mit Vorspiel 40 Takte), in Brünn-hildes Rechtfertigungsgesang (Walküre III. 3), in der Ver-spottung des Meistersingerthemas (Vorspiel und Festwies), bei den Zaubertränken und der traurigen Weise im Tristan, im Glaubensthema und Engelsmotiv sowie beim Chöre „Wein und Brot“ im Parsifal; oder am reinen Streicherklang beim Auftritt Sieglindes (86 Takte); im III. Tristanvorspiel (zweimal 10 Takte), bei der Versammlung der Meistersinger-zunft (32 Takte), in der Mitte von Pogners Ansprache (24), im III. Parsifalvorspiel (21 Takte von über drei Minuten Dauer), in Brünnhildens Gesang „Ewig war ich“ (30) und bei Siegfrieds Erscheinen auf dem Brünnhildestein, wobei die selig-öde, Einsamkeit einer nie dagewesenen 26taktigen Geigenlinie durch das einmal leise hereinklingende Posaunen-motiv nur noch deutlicher wird; oder am Hornklang bei den Kanons des Rheingoldvorspiels (32 Takte) und der Morgendämmerung an Gibichs Hof, sowie in der Jagdmusik König Markes; am Blechklang der vereinigten Tuben, Posaunen und Trompeten beim ersten Anblicke Walhalls (20, dann 23 Takte) usw., usw.?

All diese Stellen beweisen zur Genüge, daß die Hochromantiker, wenn sie auch im allgemeinen die Orchestrierungs-kunst stark verfeinert hatten, gerade zu besonderen Wir-kungen die „ungemischte Klangfarbe“ durchaus nicht ver-schmähten und daß man aus deren Vorkommen bei einem anderen Tonsetzer nicht schließen darf, dieser sei ein Feind der romantischen Instrumentation gewesen.

Sehen wir uns nun daraufhin Bruckners Werke an. Ich wähle zur genaueren Untersuchung zwei Symphonien, die auch von der neuen Bruckner-Bewegung als unzweifel-haft „echter“ Bruckner anerkannt und in der neuen kriti-schen Gesamtausgabe erschienen sind, die VI. und IX. in der von Robert Haas bzw. Alfred Orel herausgegebenen Originalfassung.

Wir untersuchen zuerst die hervortretenden Hauptlinien des Tongewebes für sich. Da zeigt sich im I. Satz der VI. (r. F. = reine Farbe, g. F. = gemischte Farbe):

I. Thema (Takt 1—48)

Hauptlinie: CB+Vc also:	12 Takte
Wiederholung der Linie: G. Fl. Ob.	
Kl. Trp.	12 „
dazwischen reine und gemischtfarbige Nachahmungen.	

II. Thema (Takt 49—100)

Oberstimme: I. Geige	4 „
dann G. mit I. Ob.	4 „
II. Stimme: Br. mit Klar.	4 „
Wiederholung: Oberstimme: I. G.	12 „
II. Stimme: II. G. und Klar.	8 „

Allgemeine Musikzeitung

die jugendlichere Fassung, deren Kenntnis wir Robert Haas verdanken, lieber sein als die bisherige und mir ist sie lieber. Mir ist auch der Urgötz lieber als die Bühnenausgabe des Goetz von Berlichingen; trotzdem ist doch beides von Goethe! Aber die kunsthistorischen Folgerungen, die in diesem brucknerfestlichen Streit vielfach gezogen wurden, müssen zurückgewiesen werden. Sicher ziehe auch ich den Anfang der großen Finalfuge (bloßes Streichorchester) in der Originalfassung vor; muß ich aber deshalb hier eine „Überwindung der Romantik“ fühlen? Hat denn nicht Liszt seine Fugen im „Prometheus“, im Einzug in Jerusalem (Christus) und im Dante-Purgatorio nicht ebenfalls mit ungemischtem Streicherklang eröffnet? Sicher kommt Bruckners Genie bei vorzüglicher Aufführung auch in der ursprünglicheren Instrumentation zum Ausdruck, aber sind darum die seinen Willen verdeutlichenden „wagnerischen“ Zusätze gegen seinen Geist, der sich doch an Wagners Partituren entzündet hat? Sicher ist der große Strich im Erstdruck — wenigstens meinem Gefühle nach — eine Verunstaltung des Finales; ist aber Bruckners Nachgiebigkeit solchen Ansinnen gegenüber nicht allzu bekannt? Sicher ist dort die Wiederkehr des Seitenthemas zur Festigung der Sonatenform wesentlich; aber hat denn Bruckner nicht auch anderwärts versucht, statt dieser Form andere Gestaltungen zu schaffen? (wie z. B. im VII. Finale, das er zu einem von mir sogenannten „vollkommenen Bogen“ umformt).

Aus alledem kann also auf die Unechtheit der Druckausgabe nicht geschlossen werden, am allerwenigsten, was ich bewiesen zu haben hoffe, aus der Instrumentation, die so oder so in gleicher Richtung läuft wie die von Bruckners großen Generationsgenossen.