

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG

ORGAN DES SCHWEIZ. TONKÜNSTLERVEREINS / DES SCHWEIZER. GEM.-CHORVERBANDES /
DER SEKTION SCHWEIZ DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Die Zeitung erscheint am 1. und 15. jeden Monats / Redaktionsschluß 5 Tage vorher / Jahresabonnement Fr. 15.-, 6 Monate Fr. 8.-, 3 Monate Fr. 4.50 / Einzelnummern 80 Cfs. / Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung, durch die Postämter des In- und Auslandes sowie direkt vom Verlag. Im Ausland am besten Postabonnement: Originalpreis zuzüglich Postbestellgebühren. / Manuskripte sind an die Schriftleitung, Inserate und Rezensionsexemplare an den Verlag zu senden

Verantwortliche Schriftleitung K. H. DAVID, Samariterstraße 28, Zürich / Verlag GEBR. HUG & Co., Zürich

GERTRUD STAUB-SCHLAEPFER / ZUR STREITFRAGE UM DIE ZWEI FASSUNGEN DER 5. SINFONIE VON BRUCKNER

Im Verlagsvertrag, welchen Anton Bruckner am 14. Juli des Jahres 1892 mit der Firma Joseph Eberle & Cie. abschloß, finden wir folgenden Passus: „Herr Prof. Dr. Anton Bruckner überläßt der Firma Joseph Eberle & Cie. das ausschließliche Verlagsrecht seiner ersten, zweiten, fünften und sechsten Sinfonie, seiner zweiten und dritten Messe, des 150. Psalmes und einiger Männerchöre und räumt derselben das Verkaufsrecht auf sämtliche musikalische und noch zu komponierende Werke ein, wogegen die letztgenannte Firma sich verpflichtet, diese sämtlichen Werke des Herrn Dr. Anton Bruckner im Stich und Drucke herzustellen, sobald dieselben ihr von letzterem übergeben sein werden.

Hierbei gelten insbesondere folgende Bestimmungen: Herr Prof. Dr. Anton Bruckner räumt der Firma Joseph Eberle & Cie. für sich selbst und ihre Erben und sonstigen Rechtsnachfolger unbedingt und vorbehaltlos das ausschließliche und unbeschränkte Verlags- und Betriebsrecht im weitesten Sinne und für die Dauer seines ganzen Bestandes an den vorangeführten und bezeichneten Werken ein und zwar sowohl am Originale als an allen beliebigen Bearbeitungen des Herrn Prof. Dr. Anton Bruckner selbst, wodurch auch alle Vorteile, welche etwa in bezug auf das Urheberrecht an den Werken Prof. Dr. Anton Bruckners durch Veränderungen in bestehenden Staats- und Landesgesetzgebungen ... ohne weiteres und ausdrücklich an die Firma Joseph Eberle & Cie., ihre Erben oder Rechtsnachfolger als mitübertragen gelten sollen ...“ (vide Göllicher-Auer, Band IV, 3. S. 259).

Im Hinblick auf die Herausgabe von Werken nach seinem Ableben erklärte Bruckner dem Verlagsdirektor der Firma Eberle & Cie., Stritzko, ausdrücklich: „Wenn was nach meinem Tod herauskommen soll, so soll es durch die Hand von Löwe und Schalk (gemeint ist Josef Schalk) gehen, oder sie sollen doch nichts dagegen haben.“ —

Im Jahre 1934 erschien im Rahmen der Gesamtausgabe die „Originalfassung“ der 9. Sinfonie, in der Folge diejenige der 5., der 1. (Linzer-Fassung), der 6., der 4., und der 2. An ihr Erscheinen knüpfte sich in der Fachliteratur eine mehr oder minder heftige

Controverse, die z. T. mit verletzender Polemik vorgetragen wurde. Die Vermutung, daß die Instrumentationsretouchen, die Striche, von den Schülern und treuesten Freunden des Meisters gemacht worden seien, erschien schon anfänglich als eine gewagte Behauptung. Junge Menschen, die für den Meister durchs Feuer gingen, die durch ihr treues Zuhmstehen sich die eigene Karriere eher erschwerten als erleichterten, die sich als junge Kapellmeister strichlose Wagner-Aufführungen erkämpften, (Franz Schalk, Briefe und Betrachtungen. Mus.-wissenschaftl. Verlag, Wien-Leipzig 1935, Seite 59, Seite 67) sollten nach der Meinung einzelner Forscher das Werk ihres Meisters eigenmächtig verändert und verstümmelt haben!

Löwe gab die 9. Sinfonie im Jahre 1906 im Verlag Doblinger heraus, die Orchesterretouchen, durch ihn vor der Drucklegung gemacht, werden ihm zugeschrieben und sind beglaubigt. Alle nach Bruckners Tod erscheinenden Werke sollten laut Bruckners eigener Erklärung durch die Hände von Schalk und Löwe gehen. Die Retouchen an der unvollendeten 9. Sinfonie sind der Umarbeitungstechnik und Revision vor der Drucklegung in den noch zu Bruckners Lebzeiten erschienenen Werken durchaus ähnlich. So kam die Vermutung auf, die Schüler hätten alle Umarbeitungen erzwungen, wenn nicht gar eigenmächtig vorgenommen. Der entgegengesetzte Schluß, daß sie nur hier und da beratende Stimme hatten und im wesentlichen bloß den Willen des Meisters befolgten, ist meines Wissens nie ausgesprochen worden.

Vergleicht man die Partituren der alten Druckfassungen mit denjenigen der „Originale“, besonders der 1., der 4., der 5. Sinfonie, aber auch der 2. und 6., die allerdings weniger typisch sind, so fällt eine Umarbeitungstechnik auf den ersten Blick auf, welche bei der 1. Sinfonie eindeutig als von Bruckner selbst herrührend bezeichnet werden muß. Die Umarbeitung der Linzer-Fassung der 1. Sinfonie hat der Meister vor der Drucklegung in den Jahren 1889/90 aus völlig freien Stücken gemacht (vide Göllicher-Auer IV, 2, Seite 679). Wäre der Rat Richters und Levis von ihm befolgt worden, so hätten wir die Wiener-Fassung der 1. Sinfonie voraussichtlich nie gesehen. Diese, der Universität Wien gewidmete Fassung, wurde bei der Firma Eberle & Cie. gleichzeitig mit dem vierhändigen Klavierauszug von Ferdinand Löwe gestochen und lag bereits 1894 im Druck vor, also zwei volle Jahre vor Anton Bruckners Tod (vide Brief Nr. 300 an Ludwig Oblat in Paris. Ges. Briefe, Neue Folge von Max Auer. Verlag Bosse, Regensburg). Ein Vergleich zwischen den beiden Zuständen des Werkes ergibt in groben Zügen folgendes Umarbeitungsschema: Bruckner verdoppelt oder vertauscht einzelne Stimmen, es werden Stimmen ganz getilgt oder neu zugesetzt. Die Perioden werden durch Hinzufügen oder Streichen einzelner Takte ausgewogen, meist auf eine gerade Taktzahl, Figurationen der Streicher werden abgeändert, wobei eine gewisse Gleichförmigkeit zugunsten feinerer Gliederung aufgehoben erscheint, die Intervallschritte werden größer, (stärkeres Spannungsmoment) scheinbar kleine Veränderungen in der Melodieführung bedingen eine Intensivierung des Ausdrucks, Haltetöne in den Bläsergruppen sind rhythmisiert, die Instrumentation in den Tuttistellen wird aufgelockert, weniger massig gesetzt, die Dynamik besonders im Blech feiner bezeichnet, dem Tuttiklang angepaßt, am Schluß des Trio im Scherzo sind in der späteren Fassung einige Überleitungstakte hinzugefügt für den Fall einer Streichung des Scherzobeginns bei der Reprise, das thematische Material wird geändert. (1. Thema, Finale). Der Klavierauszug deckt sich

voll und ganz mit der Wiener-Fassung, auch dort, wo die Instrumentation erwähnt wird, wie dies in den meisten Klavierauszügen üblich ist, — die Einführung von Gölle-
rich bezieht sich ebenfalls auf die Wiener-Fassung der 1. Sinfonie.

Die vierhändigen Klavierauszüge von Schalk und Löwe wurden gestochen bei Eberle & Cie. und im Verlag Doblinger mit den Partituren zugleich herausgegeben. Im Jahre 1910 überließ dieser Verlag alle seine Rechte auf die bei ihm herausgekommenen Brucknerwerke und Bearbeitungen, sowie die dazugehörigen Stichplatten der Universal-Edition Wien, bei welcher diese Stichplatten noch heute liegen und verwendet werden.

Göllerich war im Jahr 1877 Schüler Anton Bruckners, im Jahr 1885 wird er von diesem als sein „lieber Biograf“ genannt und im Jahr 1891 als solcher bestätigt (vide Brief Nr. 167, Seite 192 und Brief Nr. 243, Seite 245. Ges. Briefe, Neue Folge von Max Auer. Verlag Bosse, Regensburg). Er begründete die Bruckner-Festkonzerte in Linz, welche er vom Jahr 1898 bis und mit 1920 leitete und wozu er die bereits erwähnten Einführungen verfaßte (Göllerich-Auer. I Seite 38, II Seite 14, III 1, Seite 618—622). Er führte auf: die I. Wiener-Fassung März 1898, die II. Oktober 1906, die III. April 1900, die IV. März 1901, die V. März 1902, die VI. „zum ersten Male ungekürzt und in der Originalinstrumentierung“ im Dezember 1901, nachdem dieselbe unter Gustav Mahlers Stabführung am 26. Februar 1899 in Wien zum ersten Male stark gekürzt und uminstrumentiert erklingen war (Göllerich-Auer IV 4, Seite 23), die VII. April 1906, die VIII. Dezember 1908 und die IX. März 1911.

Man hat merkwürdigerweise nicht versucht, aus der Umarbeitungstechnik Bruckners, wie dieselbe an der 1. Sinfonie in Erscheinung tritt, aus den Dokumenten, welche wir in den vierhändigen Klavierauszügen von Löwe und Schalk besitzen, aus den Einführungen Göllerichs, Rückschlüsse auf die 5. Sinfonie zu ziehen, bei welcher zwischen dem „Original“ und der bis anhin gespielten Druckfassung die an der 1. Sinfonie erkannte Umarbeitungsmethode stark auffällt. Die Druckvorlage, welche der Erstausgabe zu Grunde lag, ist verschollen (erschieden 1896), das Manuskript bis heute unauffindbar. So wurde behauptet, Bruckner habe sich von der 5. Sinfonie an vollständig sicher gefühlt und sich mit einer einmaligen Fassung begnügt, eine Annahme, deren Stichhaltigkeit zu beweisen wäre. Sie trifft z. B. weder für die 8. noch für die 9. Sinfonie zu.

Die V. Sinfonie erschien im Kommissionsverlag bei Ludwig Doblinger 1896 und wurde im April 1896 in Hofmeisters musikalisch-literarischem Monatsbericht zu Leipzig angezeigt, gleichzeitig mit dem von Josef Schalk gesetzten vierhändigen Klavierauszug. Am 20. April 1887 fand unter vorhergehenden strengen Proben, die Bruckner selbst leitete, (Klose, Meine Lehrjahre bei Bruckner, Seite 140—143), eine Aufführung der 5. Sinfonie durch Josef Schalk und Zottmann auf zwei Klavieren statt; dieser Auszug ist wahrscheinlich nie im Druck erschienen. Dagegen ist der von Josef Schalk gesetzte vierhändige Klavierauszug noch heute im Gebrauch und es darf kaum angenommen werden, daß derselbe vor Drucklegung (1896) nicht durch Josef Schalks Hände gegangen sei. Josef Schalk starb am 7. November 1901, nicht, wie Riemann-Einstein (Musik-Lexikon 1919) fälschlich bemerkt, im Jahre 1911.

Ein Einblick in das „Original-Manuskript“ des Jahres 1875, Nr. 19477 der Wiener Nationalbibliothek, welches der Ausgabe der Originalfassung des Musikwissenschaftlichen Verlages (1935) als Vorlage diente, weist einige Merkwürdigkeiten auf. Der Revi-

sionsbericht zu dieser Neuausgabe erwähnt dieselben wohl im Text, sie sind aber nicht in den neuen Partitur-Druck aufgenommen, während die alte Druckausgabe dieselben sorgfältig vermerkt. Es fallen beim Durchblättern des Manuskriptes folgende Punkte auf, um nur die markantesten herauszugreifen!

Im ADAGIO, das auf dem miteingebundenen Deckblatt das Datum 4. I. 1878, am Partiturbeginn oben aber 14. II. 75 in Bruckners Schrift aufweist, finden wir Taktnotierungen in Bleistift, ebenfalls in Bruckners Schrift, nämlich den Wechsel zwischen $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{4}$, welche in die Originalfassung nicht aufgenommen wurden. Diese hält durchweg den Alla breve-Takt, notiert $\frac{6}{4}$, fest, während die alte Druckfassung und der Klavierauszug die verschiedene Taktaufzeichnung der Bleistifteintragung bringen. Bruckner pflegte seine Korrekturen jeweils in Bleistift in den ersten Entwurf einzutragen, in später ausgeführten, „durchkorrigierten“ Bogen stehen sie im Text und hernach im Druck, wie beispielsweise in der 8. Sinfonie. Bei der Stelle, welche in der alten Druckfassung den Buchstaben „B“ trägt, (in der Originalfassung = „C“), steht im Originalmanuskript in Bruckners Hand „Trompete neu, (Oktober 878)“. Im Druck der Originalfassung ist keine Trompetenstimme an dieser Stelle zu finden, hingegen ist in der alten Druckfassung im 2. Takt nach „B“ die erste Trompete Stützstimme zur Klarinette, die zweite Trompete Stützstimme zu Bratsche und Cello geworden. Der Klavierauszug von Josef Schalk gibt keinen Aufschluß über diese Stelle. Die Takte 100—106 nach der Generalpause stimmen in der alten Druckfassung und im Klavierauszug genau überein, die Originalfassung weicht in der Instrumentation ab und ist auch rhythmisch leicht umgestaltet. In Takt 104 liegt offenbar im Zitat der Bratschenstimme ein kleiner Schreibfehler vor. Oder beruht diese kleine Variante auf einer Änderung in der Partitur, nach Drucklegung oder Kopie für den Druck? Die Takte 121—126. Die Originalfassung bringt zweimal die erste Hälfte des zweiten Themas in Cello und Fagott, das erste Mal in C-Dur, das zweite Mal in Es, quasi sequenzartig. In der alten Druckfassung steht die erste Hälfte, genau wie im Original, das zweite Mal aber im Cello und Horn, wobei die Hornkantilene mit dem Cello als Stütze bis zum Schluß der viertaktigen Periode geht, was offensichtlich eine klangliche Steigerung und eine Intensivierung bedeutet. Der Klavierauszug hebt den zweiten Teil der Kantilene mit Marcato-Strichen besonders heraus.

Die interessantesten Vergleichsmomente aber bietet das Finale. Im dritten Takt desselben finden wir als gleichsam erstes Aufzucken den Oktavsturz, aus welchem sich nach und nach das erste Finaleschema entwickelt, welches in der Folge als erstes Fugenthema der großen Doppelfuge äußerst wichtig wird. Dieser Oktavsturz ist in der im Jahre 1935 erschienenen Originalfassung in Viertelnoten der ersten Klarinette zugewiesen, im 3. Takt pp, im 5. nur p, im 20. und 21. Takt p und mf in der ersten Trompete in Vierteln, im 26. Takt erscheint er nochmals in der ersten Flöte, zum ersten und letzten Male in Achteln. Schauen wir aber im Erstdruck, so finden wir diesen Themenkopf im 3. und 5. Takt in Achteln in der Trompete, beide Male ppp, im 18. und 19. Takt analog zu Takt 20 und 21 der Originalfassung in der ersten Trompete und im 24. Takt, der Parallelstelle zu Takt 26 der Originalfassung, in der ersten Klarinette, in Achteln: Der vierhändige Klavierauszug von Josef Schalk notiert im 3. und 5. Takt ebenfalls in Achteln, darüber steht in Klammern Trompete, in Takt 26 erscheint der Oktavsturz

wiederum in Achteln mit der Bemerkung „Klarinette“. Klavierauszug und alte Druckfassung stimmen vollständig überein.

Was für Aufschlüsse gibt Göllicherich in seiner Einführung in die 5. Sinfonie? (Göllicherich-Auer, IV 3, Seite 394—411.) Wörtlich steht da auf Seite 408: „Schon im 3. Takt meldet sich, das erste Hauptmotiv des Finale ankündend, in den Trompeten der Oktavsprung



Im Originalmanuskript 19477 der Wiener Nationalbibliothek sehen wir den Oktavsturz des 3. Taktes in der Klarinette anfänglich dynamisch mit *p* bezeichnet, das zweite *p* scheint später zugesetzt worden zu sein, im 5. Takt wieder in der Klarinette, *p* bezeichnet. Ursprünglich scheint er in Achteln vorgesehen gewesen zu sein, die Fähnchen sind im Manuskript ausradiert und so die Achtel in Viertel verwandelt worden. Beim Allegroanruf waren die Viertel der Klarinette durch Flöte verstärkt oder nur für Flöte gesetzt und nachher durch Klarinette ersetzt. Die Flötenstimme ist jedenfalls ausradiert. In der Originalfassung bringt die Klarinette die drei Allegroanrufe, in der alten Druckfassung weisen sie in der klanglichen Veränderung eine Steigerung bis zum endgültigen Themasinsatz auf; Takt 11 = Flöte, Oboe, Klarinette, Takt 21 = Flöte, Klarinette, Horn, Takt 27 = Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn. Das Gegenthema der großen Doppelfuge, der Choral, welcher zum ersten Male als Codaabschluß der Exposition aufleuchtet, verrät im Manuskript aus Bleistiftnotizen und vielfältigen Rasuren ein starkes Ringen um die Formgebung, deutlich geht der Wille Bruckners daraus hervor, den Choral als Krönung zu gestalten. Beim Choraleintritt der Expositionscoda finden wir in Bruckners Hand die Bemerkung „Blech neu“ (Takt 175), etwas weiter, über dem 2. Choraleintritt „Blech neu“ (Takt 181), über dem 3. „neu Trombonen“ (Takt 190) und beim letzten Choraleintritt „Streicher neu. Blech (Corni neu) Tromboni neu“ (Takt 194). Takt 195 ist in der Originalfassung eine kleine Variante in der Melodieführung der Flötenstimme, die weder in der späteren Druckfassung noch im Klavierauszug zu finden ist, die beiden letzteren stimmen wiederum überein. — Bei der Krönung des ganzen Finale, beim Coda-Choraleintritt des Schlusses, lesen wir unter der Partitur (Nr. 19477) wiederum in Bruckners Hand: „NB. Choral neu, Corno 3 und Fagott“. Der Klavierauszug bringt leider an dieser Stelle keine Instrumentationsandeutung, der Choral ist aber um vier Takte (622—626) und den Pausentakt des Schlusses gekürzt, wie die alte Druckfassung.

Merkwürdige Rätsel gibt das nachträglich erworbene Widmungsexemplar an Minister Stremayr auf, das heute in der Wiener Nationalbibliothek verwahrt wird. Es stimmt mit der Originalfassung überein. Das schön geschmückte Vordruckblatt zeigt in winziger Schrift den Namen des Malers, welcher dieses Blatt ausführte, mit dem Datum, nämlich: J. M. Kaiser. Linz 1878. Das Exemplar ist von Bruckner selbst signiert und mit dem Datum 4. November 1878 versehen. Es fällt aber auf, daß auch noch in diesem Exemplar der Choralsatz mit Rasuren durchsetzt und korrigiert ist, daß die Tubenstimme nachträglich mit anderer Tinte in das Posaunensystem eingetragen wurde. Pflegt man Widmungsexemplare noch durchzukorrigieren? Geht nicht am Ende die Tatsache daraus hervor, daß noch nach dem November 1878 an der 5. Sinfonie gefeilt

und daß dieselbe mit nichten in der Schublade versenkt wurde, bis Franz Schalk sie im Jahr 1894 in Graz zu klingendem Leben erweckte? Für diese Uraufführung hatte Franz Schalk die Choralcoda des Schlusses verändert, indem er den Choral für einen zweiten Bläserchor setzte, wodurch Bruckners Credo, Sinn der 5. Sinfonie und ihres Finale im besondern, nämlich das Triumphieren des Chorales als Glaubensmotiv über alle andern Themenwelten, in wahrhaft ergreifender Art erst voll zum Ausdruck gelangte. Bruckner hat diesen Schluß gebilligt, was durchaus nicht verwunderlich erscheint. (vide Franz Schalk, Briefe und Betrachtungen). Vom rein aufführungstechnischen Standpunkt aus gesprochen ist er ebenfalls zu begrüßen, da die in der 5. Sinfonie ungewöhnlich stark beanspruchten Blechbläser durch das zweite Blasorchester entlastet werden und der Schluß somit in vollem Glanz erklingt. Die alte Druckfassung hat ihn übernommen, während die Originalausgabe ihn abgelehnt hat, da in keinen Kalendernotizen eine Wiederaufnahme der Arbeit an der 5. und die ausdrückliche Sanktion dieses Schlusses verzeichnet ist. Es ist allerdings mehr als fraglich, ob überhaupt alles zu einer Nachprüfung erforderliche Material noch greifbar ist und ob nicht gerade hier der Spruch vom Buchstaben, der tötet und vom Geist, der lebendig macht, Anwendung finden könnte.

Abschließend wäre die Frage aufzuwerfen, ob das Manuskript 19477 wirklich die von Bruckner zum Druck bestimmte Vorlage darstellt. Die oben erwähnten Tatsachen lassen einen Zweifel daran immerhin zu. Die Übereinstimmung wichtiger Stellen in alter Druckfassung, Klavierauszug und der Einführung Göllerichs, die in keiner Weise angreifbare, charakterliche Integrität der Freunde und Apostel Bruckners, geben zu denken.

Die vielumstrittene Frage der Striche wurde mit Absicht in diesem Artikel nicht berührt, sie müßte in einer Spezialarbeit eingehend untersucht werden und würde wohl von Sinfonie zu Sinfonie ein anderes Bild und andere Gesichtspunkte bieten und erfordern.

WILLY HESS / DIE URGESTALT DES „FIDELIO“

Am Sonntag den 23. April, abends 8 Uhr, sandte das Studio Zürich Beethovens „Fidelio“ in der Urgestalt*). Bereits hat die Schweizerische Radiozeitung diese Aufführung als Welturaufführung angekündigt. Dies ist unzutreffend. Der Urfidelio hat schon mehrere Aufführungen erlebt, zuerst unter Beethovens Augen selber (am 20., 21., und 22. November 1805 in Wien), darauf volle 100 Jahre später in Berlin (am 20. November 1905 im Königlichen Opernhaus), wo das Werk ebenfalls eine Wiederholung erlebte, und seither wahrscheinlich vereinzelt noch hie und da in Deutschland. Richtig dagegen ist die Notiz in der Radiozeitung, daß das Werk so gut wie unbekannt geblieben ist in dieser seiner Urgestaltung, trotzdem schon 1905 bei Breitkopf & Härtel ein von Erich Prieger stammender Klavierauszug erschien, der 1922 in den Kölner Verlag Tischer & Jagenberg übergang.

Es wird unsere Leser interessieren, das wichtigste über die Umarbeitung zu erfahren. Auf die zahlreichen Änderungen, bzw. Kürzungen, die Beethoven in den einzelnen

*) Die Aufführung wurde im letzten Augenblick auf den Herbst verschoben, so daß der Artikel nun ohne die beabsichtigte aktuelle Beziehung erscheint. Red.

Nummern vorgenommen hatte, kann hier natürlich nicht eingegangen werden. Interessenten seien auf meine erschöpfende diesbezügliche Studie hingewiesen, die demnächst im „Archiv für Musikforschung“ erscheinen wird. Wir begnügen uns hier mit einem Überblick über die Veränderung der Gesamtform, wobei im Allgemeinen die Zwischenfassung von 1806 (die Urfassung gehört dem Jahre 1805 an, die endgültige dritte Bearbeitung dem Jahre 1814) nicht mit berücksichtigt wird.

Erster Akt.

Nach der Ouvertüre — zur Urfassung gehört die Leonorenouvertüre Nr. 2 — folgt ein kurzer Monolog Marzellinens, in welchem sie ihre Liebe zu Fidelio und ihre Zukunftspläne schildert, darauf folgt gleich die Arie „O wär ich schon mit dir vereint“. Man hört sich diese Stücke alle am besten mit dem Klavierauszug der dritten Fassung an, dann werden einem die zahllosen kleinen Änderungen und Striche am eindrucksvollsten klar. — Jaquino ist während der Arie anwesend, öffnet verschiedenen Personen die Türe und sogleich nach der Arie kommt der Dialog, der 1814 nach dem Duett steht, aber ohne Roccas Eingreifen. Nunmehr erst folgt das Duett, das 1805 volle 25 Takte länger ist als 1814. Nach dem Duett kommt, in wesentlich erweiterter Form, jener Dialog, der 1814 nach der großen Arie der Leonore steht. Auf Roccas Ausspruch zu Jaquino „Nein lieber Jaquino, von einer Heirat zwischen euch ist keine Rede und überhaupt ist das Heiraten keine Sache, die man so blind hin ohne Überlegung abtun kann“ folgt als Nr. 3 ein entzückendes Terzett in Es-Dur: „Ein Mann ist bald genommen“. Es ist ein wahres Kleinod an Feinheit des Orchesterklanges und Wohlklang der drei Singstimmen (Rocco, Jaquino und Marzeline), stört aber natürlich den Fluß der dramatischen Entwicklung. Inhalt: Rocco warnt vor unüberlegten Taten, Jaquino will bedächtig einschlagen, Marzeline sagt zu Jaquino Nein, zu Leonore Ja. Ein alberner Text zu einer meisterhaft schönen Musik, wie das die alte Oper so oft aufweist. — Auf Nr. 3 folgt der Dialog, der 1814 nach der Marzellinenaarie steht und die Entwicklung geht nun wie 1814 weiter. Das G-Dur-Quartett, die Goldarie und das Terzett „Gut, Söhnchen, gut“ stehen also in der Urfassung als Nr. 4—6. Nach dem Terzett fällt der Vorhang, der erste Akt ist zu Ende.

Zweiter Akt.

Die Szene ist (merkwürdig genug) dieselbe wie im ersten Akte. Der kleine bekannte Marsch wird als Ouvertüre gespielt, hernach folgt der Dialog wie 1814, ebenso das Gespräch mit dem Hauptmann, das 1814 nach der Arie mit Chor steht. Hierauf erst Arie mit Chor, Dialog mit Rocco, Duett „Jetzt Alter, jetzt hat es Eile“. Nach dem Duett gehen Pizarro und Rocco ab, Leonore und Marzeline treten von der anderen Seite her auf und nach einem kurzen Dialog der beiden, der Marzellinens Liebeserklärungen gewidmet ist, folgt das C-Dur-Duett: „Um in der Ehe froh zu leben“, ein Stück gediegenste Konzertmusik mit obligatem Solo von Violine und Violoncell. Wie Marzellinens reine arglose Unschuld wirkt diese spiegellautere innige Musik und man sollte das entzückende Stück hie und da in Konzerten wieder zu Ehren ziehen. Marzeline teilt Leonore darin ihre Gedanken über die Ehe mit. Auf das Duett folgt ein langer Quaddialog der beiden, Leonore muß sich auf alle möglichen Arten vor einer vorzeitigen Entlarvung

GERTRUD STAUB-SCHLAEPFER

Stolzings Preislied in den Meistersingern und Bruckners Adagio aus der II. Sinfonie (Originalfassung)

Wer den Revisionsbericht zur Originalfassung von Bruckners II. Sinfonie zu Gesicht bekommt, wird darin ein Zitat lesen aus einer Biographie von Bruckners Gönner, dem damaligen Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck (herausgegeben von dessen Sohn 1885): „Welche Energie Herbeck entwickeln mußte, welche Beredsamkeit er aufwenden mußte, um Bruckner zu einigen wohlgemeinten Strichen und Änderungen zu bewegen, ist unsagbar.“

Man kann grundsätzlich bedauern, daß durch die Ausgabe der sogenannten Originale eine leichte Verwirrung entstanden ist. Der ursprüngliche Zweck der Internationalen Bruckner-Gesellschaft war neben der Verbreitung des Werkes Anton Bruckners die Herausgabe einer Gesamtausgabe desselben unter Einbeziehung der verschiedenen Stadien und Fassungen. Bedauerlicherweise hat man, wohl der schwierigen Zeiten wegen, an diesem Plan nicht festgehalten und, sonderbar genug, neue Fassungen als Originale, zum Teil aus verschiedenen vorliegenden Fassungen zusammengestellt, herausgegeben (vide Einführung zur Taschenpartitur der II. Sinfonie, Originalfassung; Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien-Leipzig). Da in letzter Zeit die Stichvorlagen zur IV. und VI. Sinfonie in Wien gefunden worden sind, welche unzweifelhaft Bruckners „Imprimatur“ tragen, sich bis auf einige geringfügige Änderungen mit den alten, bisher bekannten Druckfassungen dieser beiden Sinfonien decken, dürfte angenommen werden, daß auch die übrigen bisher bekannten Druckfassungen den Willen Bruckners darstellen und die „Vergewaltigungen bei der Herausgabe derselben durch die Schüler und Praktiker im Kreise des Meisters“ ins Reich des Märchens gehören (vgl. „Die Pause“, Jahrgang V, Heft I, Mövag-Verlag, Wien: „Ein neuer Brucknerfund“, von Univ.-Prof. Dr. Alfred Orel). Die IX. Sinfonie stellt selbstverständlich einen Sonderfall dar, weil Bruckner vor Vollendung derselben starb.

Man begrüßte seinerzeit die Ankündigung einer Gesamtausgabe besonders auch deshalb, weil es unendlich aufschlußreich ist, in den Werdegang großer Kunstwerke Einblicke tun, ihr Entstehen verfolgen und zugleich charakterliche Eigenheiten des Schöpfers beobachten zu können. Bei Bruckner ist die Fixierung aller Stadien seiner Werke besonders schwierig, weil einerseits der Meister, der unermüdliche, Zeit seines Lebens nach Vollendung strebende, immer wieder neu feilte, verbesserte, aufführungstechnisch bedingte Änderungen, angeregt durch Freunde, annahm, andererseits aber gar nicht alle Manuskripte mehr greifbar sind.

Leider ist die Bibliographie um Bruckner zum Teil auf bedauerliche Abwege geraten. Es fehlt nicht an Versuchen, Bruckner nur noch aus Blut und Boden zu erfassen, das metaphysische Erlebnis, die mystische Schau aus Leben und Werk hinwegzudeuteln, ihn gar als ein Opfer klösterlicher Erziehung zu betrachten (Zimmermann: Um Anton Bruckners Vermächtnis, S. 51), eine Interpretation, welche alles Positive ins Negative verwandeln möchte, die Tragfähigkeit seines starken katholischen Glaubens, die bestimmenden Einflüsse der Florianer-Jahre nicht sehen will. Andererseits fehlt es nicht an Stimmen, welche Wagners Einfluß auf Bruckners Schaffen immer wieder verneinen.

Lassen wir in diesem Streit der Meinungen den Meister selber sprechen.

Die Szene in Sachsens Werkstatt im III. Akt der „Meistersinger“ von Richard Wagner mit der formalanalytischen, musikästhetischen Anleitung über die Form des Bares, gleichsam als Schlüssel zum ganzen Werk in die Dichtung zwanglos eingefügt, dürfte bekannt sein. Unter Sachsens Anleitung gestaltet Stolzing seinen Morgentraum in der Meistersingerform des Bares (Stollen—Stollen—Abgesang). Diese selbige „Morgentraumdeutweis“ erfährt weitgehende Veränderungen, Zusammenziehungen, bis aus den drei Strophen (jede derselben ist ein vollkommener Bar) des Traumliedes die erweiterte Barform des Preisliedes auf der Festwiese entsteht (Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Die Meistersinger).

Die Barform liegt ebenfalls der Erstfassung des Adagio von Bruckners II. Sinfonie zugrunde, wie dieselbe erstmalig vom musikwissenschaftlichen Verlag 1938 veröffentlicht wurde. Mit dem Herausgeber Prof. Dr. Haas bedauert man die Tatsache, daß dieser Satz auf Anraten Herbecks

«Donne-moi le poison», dit-elle d'une voix ferme en me tutoyant pour la première fois. Je restai immobile sans lui répondre. «Tu as peur pour moi», reprit-elle; «va, je saurai mourir... donne...» – Wäre Greslou eine edle Natur wie Tristan, so müßte er Charlotte das Gift entreißen und es mit ihr teilen – aber für ihn war die Drohung mit dem Todestrank ein psychologisch ausgeklügelter Liebestrank; er will jetzt leben und läßt die Geliebte körperlich und seelisch vernichtet allein sterben. – Der Roman wirkt auf Kenner des Paares bei Wagner wie eine entsetzliche Verzerrung.

Da wären auch die Beziehungen von «Tristan und Isolde» zu den Phädra-Dramen von Euripides, Seneca und Racine zu erwähnen. Hippolytos, Phädra, Onone, Theseus zeigen mehrere überraschende Ähnlichkeiten mit Tristan, Isolde, Brangäne, Marke.

Das alte Problem, ob Tristan und Isolde das Leben verneinen oder bejahen, würden wir unbedingt und trotz der Wortspalterei Chamberlains dahin auslegen, daß hier wirklich nur Schopenhauers Überwindung des Willens oder indisches Nirwana von Wagner in höchster Kunst dargestellt sind und daß gerade dadurch sein Werk ein wahrhaft metaphysisches wurde. Übersehen wir doch nicht so klare Äußerungen des Dichters selber, wie etwa die Briefstelle an Röckel vom 23. August 1856, aus Zürich: «... die hohe Tragik der Entsagung, die notwendig eintretende, einzig erlösende Verneinung des Willens – dieser poetische Grundzug ist es, der meiner Dichtung, meiner Musik die Weihe gibt, ohne die alles wirklich Ergreifende, was sie ausübt, ihnen nicht zu eigen werden konnte.»

Wir möchten aber überdies geradezu fordern, daß diese wahre, tragische Auffassung und Darstellung des Werkes sich durchsetze. Dann ist Wagners Satz für Frau Wesendonck: «Die Welt ist überwunden in unserer Liebe, in unserem Leiden hat sie sich selbst überwunden» nicht Lügen gestraft. Nur dann klänge auch der Vergleich Isoldens in ihrer Verklärung mit der Assunta in Tizians «*Mariae Himmelfahrt*» nicht als Lästerung.

Aus der Deutung, die Wagner dem Vorspiel gab, höre man noch eine Bestätigung: «... Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur neues Sehnen keimen läßt, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung höchster Wonne des Erlangens aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischer Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtliche Wunderwelt, aus der ein Efeu und eine Rebe in inniger Umschlingung auf Tristans und Isoldens Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?»

SchM 90 (1950)

GERTRUD STAUB-SCHLAEPPER

Neue Glossen zu Bruckners 8. Sinfonie

Ein weiterer Bruckner-Fund

Ein eigenartiges Zusammentreffen will es, daß mir im Frühling dieses Jahres eine aus Wiener Privatbesitz stammende Kopie des Adagio der 8. Sinfonie von Anton Bruckner in die Hände fiel, welche, ähnlich wie der in Zeitschrift besprochene Fund von Prof. Alfred Orel (Wien) wichtig zu sein scheint zur Klärung der Kontroversen über die Erstdrucke.

Die Vollendung des Adagio dieser Sinfonie wird in der großen Bruckner-Biographie Göllerich-Auer datiert mit 26. August 1886 (2. September), während die anderen Sätze die Daten der Umarbeitungsjahre 1889/90 aufweisen (Seite 14, Band IV, 3. Teil).

In seiner in der Sammlung «Die großen Meister der Musik» (Athenaion-Verlag, Potsdam 1934) erschienenen Biographie erwähnt Robert Haas die Umarbeitung der Sinfonie (Seite 145), datiert das Adagio aber ebenfalls 26. August 1886. Das gleiche Datum vermerkt Ernst Kurth in seinem umfassenden Werk «Bruckner», Band II, Seite 1035. Es konnte somit leicht der Irrtum entstehen, das Adagio habe bei der Umarbeitung keine Änderungen erlitten. Das Vorwort von Robert Haas zur Taschenpartitur der sogenannten Originalfassungen des musikwissenschaftlichen Verlags Wien-Leipzig allerdings vertritt auch bei der 8. Sinfonie die Ansicht, der Erstdruck verkörpere nicht eindeutig den Willen Anton Bruckners. «Durch eine sorgfältige Sichtung und Überprüfung (des außerordentlich reichen Quellenvorrates) war eine klare Trennung und Ausscheidung des fremden Einflusses möglich. Die Striche konnten wieder aufgemacht werden, sie betreffen im Adagio 10, im Finale 50 Takte, ferner mußten verschiedene Mißverständnisse, ja Sinnlosigkeiten erkannt und beseitigt werden; an einzelnen Stellen endlich war ein Zurück-

greifen auf die erste Fassung geboten, um den echten Sinn und Klang wieder herzustellen.» Dies wurde der musikalischen Welt zur Zeit der Hitler-Epoche vorgesetzt, mit vollständiger Außerachtlassung der Tatsache, daß der Erstdruck, erschienen im Jahr 1891, durchaus mit dem Widmungsexemplar an den Kaiser Franz Joseph übereinstimmt.

Die in Wien aufgefundene Kopie ist von Bruckner selbst durchkorrigiert und datiert 4. März 1889. Sie enthält einige Einlageblätter in Bruckners Handschrift (2 Takte vor K. bis 4 Takte vor X. der Taschenpartitur des Musikwissenschaftlichen Verlags) und deckt sich mit dem bis heute bekannten Erstdruck. Ob sie beim Druck Verwendung fand, entzieht sich meinem Wissen. Da bei einer raschen Durchsicht nicht alle dynamischen und agogischen Einzelheiten berücksichtigt werden können, seien nur einige besonders auffallende Stellen der vollkommenen Übereinstimmung von Kopie und Erstdruck erwähnt.

Takt II. Die Dynamik weist eine sorgfältige Abtönung von Hauptstimme und Begleitungsstimmen auf, aber auch eine Verstärkung des Klanges im Vergleich zu der leiser gehaltenen Entsprechung der Anfangstakte 3 und 4, steigert somit sehr bewußt auf den Höhepunkt in Takt 15 hin, im Gegensatz zur sogenannten Originalfassung mit dem reichlich summarischen *pp* in allen Stimmen. Dieses durchgehende *pp* ist um so erstaunlicher, als die Dynamik der Takte 3 und 4 zu Beginn des Satzes auch in der Taschenpartitur der sogenannten Originalfassung durchaus fein abgetönt ist.

Eliminierung von Stimmen oder Einzeltönen. Takt 24. Die sogenannte Originalfassung weist Varianten im Blechbläsersatz auf, während die Kopie sich mit dem Erstdruck bis auf eine hier in der 2. Trompete eliminierte Folge von drei Tönen deckt (Stützstimme oder klangfärbende Stimme zur K-Btb.). Die Posaunen pausieren vom Einsatz von Hörnern und Trompeten an, analog in Takt 42, im Gegensatz zur sogenannten Originalfassung.

Takt 66. Die Klarinette pausiert bereits auf dem letzten Achtel, während sie in der sogenannten Originalfassung in den nächsten Takt weiter geführt wird.

Takt 160. Die Solovioline schließt auf dem ersten Achtel des Taktes ab und pausiert, genau wie im Erstdruck.

Wie genau diese Kopie von Bruckner durchkorrigiert wurde, zeigt eine kleine Notiz unter dem Kb.-System in Takt 198. Bruckners N. B. zum letzten Achtel der Cellostimme lauter: «des unten Celli». Der Erstdruck entspricht; die Originalfassung differenziert auch hier weniger, indem sie die Quinte des -as weiterführt bis zum Taktschluß.

Die aufschlußreichste Stelle der Kopie beleuchtet die 10 von Robert Haas «neu aufgemachten» Takte 209 bis und mit 218, vor Buchstabe Q der Taschenpartitur des Musikwissenschaftlichen Verlages. Sie sind in etwas veränderter Form in der Kopie enthalten, aber gestrichen. Es dürfte daraus wohl ziemlich eindeutig die Schlußfolgerung gezogen werden, daß der Erstdruck die endgültige, von Bruckner gewollte Letztfassung oder Bearbeitung darstellt.

Die von Bruckners Hand geschriebenen, eingefügten Blätter, von Takt 226 bis und mit 264, decken sich strukturell sowohl mit dem Erstdruck wie auch mit der sogenannten Originalfassung. Die ganze Stelle hat wohl die einschneidendsten Veränderungen und Kürzungen bei der Umarbeitung erfahren, deshalb findet sich gerade an dieser Stelle die handschriftliche Einlage. Einige noch vorhandene Kopien zum Adagio, zum Teil recht abweichend, verraten einiges vom Kampf Meister Bruckners um die Letztfassung, aber auch von der nie erlahmenden Gesellentreue der ihm bei der Riesenarbeit helfenden jungen Musiker.

Ein im Manuskript noch vorhandener, vierhändiger Klavierauszug des 1. Satzes und des Scherzos der 8. Sinfonie fußt auf der wirklichen Erstfassung der Jahre 1885/86, die Levi vorgelegt wurde. Er erschien nie im Druck, da er durch die Umarbeitung der Sinfonie hinfällig wurde. Er enthält noch, leider unvollständig, den ausgedehnteren Schluß des 1. Satzes und das ursprüngliche Trio zum Scherzo. Hätte sich Joseph Schalk, der «Generalissimus» Bruckners, wohl die Mühe der Anfertigung eines Klavierauszuges gemacht, wenn er, um mit Robert Haas zu sprechen, «zu der nächsten künstlerischen Umgebung des Meisters gehört hätte, welche die eben vollendete Sinfonie schroff ablehnte? Hermann Levi in München und Joseph Schalk, der ihn in Wien sekundierte, standen der Partitur ratlos gegenüber.» – Schwerlich wird ein Musiker Klavierauszüge von Werken machen, welchen er ratlos gegenüber steht.

Die für die sogenannten Originalfassungen gewährte Schutzfrist ist, so sagt man mir, abgelaufen. Prof. Dr. Leopold Nowak, derzeitiger Direktor der Musiksammlungen der Wiener Nationalbibliothek, ist als Nachfolger an die Stelle von Prof. Dr. Robert Haas getreten. Es ist zu hoffen, daß in Bälde die dort liegende Handschrift der wirklichen Erstfassung der 8. Sinfonie Bruckners in der Gesamtausgabe erscheinen kann, sofern diese Fassung noch vollständig vorhanden ist.

Konzertberichte

Zürich

Einen ungewöhnlichen Erfolg bei Presse, Publikum und Orchester gewann sich mit vollem Recht der Gastdirigent des 5. Abonnementskonzertes (29. November): Hans Rosbald. Er ist alles andere als ein Pultvirtuose.

Seine vorbildlich präzise und leichte Stabführung und seine von innerer Gespanntheit im richtigen Augenblick zu entspanntem, lockerem Musizieren hinüberwechselnde Darstellungsweise berühren wohlthuend sachlich. Aber der sachliche Musiziergeist erscheint gepaart mit Sensibilität und Phantasie. Das disziplinierte Spiel des Tonhalleorchesters überraschte schon in der in Zürich noch nie gespielten (!) C-dur-Sinfonie Nr. 90

und man könnte dann dem Verlag keinen Vorwurf mehr machen, wenn er diese Last nicht mehr weiter tragen will.

Trotz der Schwere der Zeit hat sich also der Verlag bereit erklärt, versuchsweise die „Musikzeitung“ weiter zu führen. Die Hefte erscheinen nur noch monatlich, der Abonnementspreis wird ab 1. Januar 1940 um die Hälfte von Fr. 15.— auf Fr. 7.50 herabgesetzt.

Es ist anzunehmen, daß dieser bescheidene Preis auch heute noch zugunsten unserer guten Sache von den Abonnenten aufgebracht werden kann. Überall herrscht das Bestreben, das Musikleben und die musikalische Tätigkeit nach Möglichkeit aufrecht zu erhalten. Deshalb hegt auch die Schriftleitung die Hoffnung, daß sich die geplanten Hefte, wenn auch in bescheidenerem Maße als früher, mit Stoff füllen werden. Die Mitarbeiter werden freundlichst ersucht, sich dem neuen Rahmen anzupassen und die Berichte möglichst frühzeitig einzusenden.

Möge der Versuch gelingen und eine Grundlage erhalten und in eine bessere Zeit herübergerettet werden, auf der später dann wieder aufgebaut werden kann. Das wäre wohl unser Wunsch, doch kann das Unternehmen nicht durchgeführt werden, ohne die Unterstützung der bisherigen und hoffentlich zahlreicher neuer Abonnenten aus allen Kreisen der Musikerschaft unseres Landes!

Der Verlag und die Schriftleitung der „Schweizerischen Musikzeitung“.

SchMZ 79 1939

GERTRUD STAUB-SCHLAEPFER / EINIGE GLOSSEN ZUR „ORIGINALFASSUNG“ VON BRUCKNERS VIII. SINFONIE

Im April 1939 erschien im Rahmen der Gesamtausgabe Bruckners die VIII. Sinfonie in der Originalfassung. Diese Originalfassung hörte man „zum erstenmal“ am ersten großdeutschen Brucknerfest dieses Jahres Linz, St. Florian, Wien vom 30. Juni bis 5. Juli. Die Einführung zur Taschenpartitur (der Revisionsbericht liegt bis heute noch nicht im Druck vor) erwähnt kurz die biographischen Tatsachen der Ablehnung der Erstfassung vom Jahre 1887 durch Hermann Levi in München, welche eine Umarbeitung des Werkes zur Folge hatte. Diese zweite Fassung der VIII. Sinfonie wurde dem Kaiser Franz Joseph gewidmet, welcher für den Druck derselben 3000 Gulden bewilligt hatte (Erinnerungen an Anton Bruckner von Max v. Oberleithner, Seite 52. Verlag Bosse, Regensburg) und unter Hans Richter am 18. Dezember 1892 in Wien uraufgeführt.

Durchgeht man die Partitur der „Originalfassung“, so stellt man leider fest, daß dieselbe nicht die Erstfassung, beendet am 10. August 1887, wiedergibt, die doch die Bezeichnung „Original“ zu Recht tragen und den Hinweis auf den Briefwechsel Schalk-Levi im Vorwort rechtfertigen würde, sondern daß der Text der „Originalfassung“ ziemlich genau mit der umgearbeiteten Sinfonie des Jahres 1890 übereinstimmt, abgesehen von im ganzen 10 neu eingefügten Takten im Adagio und 50 Takten im Finale. Diese letztere, bisher allein gekannte Fassung, erschien im Verlag Lienau-

Schlesinger, Berlin – Tobias Haslinger, Wien, 1892, stimmt mit dem in der Wiener National-Bibliothek aufbewahrten, gedruckten Widmungsexemplar an den Kaiser Franz Joseph überein, und es erhebt sich die Frage, wieso der Herausgeber es für nötig befunden hat, die 10 gestrichenen Takte der Erstfassung im Adagio (Originalfassung, Taschenpartitur Seite 93, Takt 209, Buchstabe Q Seite 95) und die 50 Takte im Finale wieder einzufügen. (Takt 93 bis und mit 98, die entsprechende Stelle der Reprise = 14 Takte, 20 Takte von O bis P, ein Strich, welcher in der alten Druckfassung durch 4 Überleitungstakte verhüllt ist, 4 Takte nach Qu (eine Zusammenziehung der ersten Fassung), die Takte 609 bis Pp sind eine andere Version der alten Druckfassung, können somit nicht gezählt werden, sodann die Takte 671 bis 675 = 4 gestrichene Takte.) Diese kleinen Striche in der alten Druckfassung sind offenbar nicht identisch mit denjenigen, auf welche sich folgende Briefstellen an Felix v. Weingartner beziehen:

„Das Finale hat große Kürzungen; bitte selbes wegen der Länge gekürzt zu geben.“
2. Oktober 90. (Gräßlinger, Gesammelte Briefe Nr. 115.)

„Bitte sehr, das Finale so, wie es angezeigt ist, fest zu kürzen, denn es wäre viel zu lang und gilt nur späteren Zeiten.“ 27. Januar 91. (Gräßlinger, Gesammelte Briefe Nr. 117.)

„Bitte nur zu verfügen, wie es Ihr Orchester erfordert; aber die Partitur bitte nicht zu ändern, auch bei Drucklegung die Orchesterstimmen unverändert zu lassen, ist eine meiner innigsten Bitten ... Bitte ja die Kürzungen im Finale zu akzeptieren, denn sonst wäre es zu lange und würde sehr schaden.“ 17. März 91. (Ebenda Nr. 118.)

Der große Strich, um welchen es sich hier handelt, steht in der alten Druckausgabe unter Vide-Zeichen, der Text ist aber vollständig wiedergegeben; der Wunsch Bruckners wurde also bei der Drucklegung voll und ganz berücksichtigt. (Takt 518 bis 576 der alten Druckfassung.) Dieser Strich eliminiert das ganze zweite Thema, also die Gesangsgruppe. Ein Blatt mit Bruckners Handschrift in den Berliner Fragmenten der Preussischen Staatsbibliothek zeigt eindeutig Bruckners Willen in bezug auf diesen Strich, beleuchtet aber auch die von Bruckner selbst vorgeschlagene Strichpraxis. Es enthält sechs Überleitungstakte und folgende Notiz am Rand vermerkt: „Zum 26. Bogen des Finale der VIII. Sinfonie.“ Und weiter: „Bis zwei Takte vor Pp. NB. Im äußersten Notfalle nach Uu.“ Im letzteren Falle wäre also mit Bruckners Genehmigung sogar das dritte Thema der Reprise in Wegfall gekommen. Es scheint eine ihm eigentümliche Gewohnheit gewesen zu sein, für den Fall eines Striches Überleitungstakte, auf Extrablätter komponiert, an den jeweiligen Dirigenten zu senden. (Siehe Brief Nr. 121 an Felix Mottl. Ges. Briefe, Neue Folge. Auer. Verlag Bosse, Regensburg.) „Hier ist sie. Finale ist neu. Bitte Dich, nimm (namentlich im Finale) die Kürzung. Habe noch (nur in Partitur) eine verbindende neue Periode (im Finale O) beigelegt. Sollst Du sie wünschen, so laß selbe auf meine Rechnung in die Stimmen schreiben ...“ 23. November 1881. Mottl führte in Karlsruhe zum erstenmal die dritte Sinfonie von Bruckner auf am 10. Dezember 1881, und zwar auf Veranlassung des damals 18jährigen Franz Schalk, welcher einige Monate als Geiger unter Mottl wirkte.

Betrachten wir die in der Originalfassung der VIII. Sinfonie wieder aufgemachten Striche. Im Adagio sind die zehn eingefügten Takte in der Taschenpartitur (Originalfassung) von Seite 93 bis zum Buchstaben Q auf Seite 95. Sie sind die logische Fort-

setzung des bei Buchstabe P erscheinenden ersten Themas, auf einer harmonischen Folge, welche den Eintritt des As-Dur bei Buchstabe Q schöner und sinnvoller vorbereitet als dies in der alten Druckfassung der Fall war, wo das As-Dur etwas abrupt aufleuchtet. Immerhin sind diese zehn Takte weder im Widmungsexemplar für den Kaiser Franz Joseph, noch im Klavierauszug von Joseph Schalk zu finden.

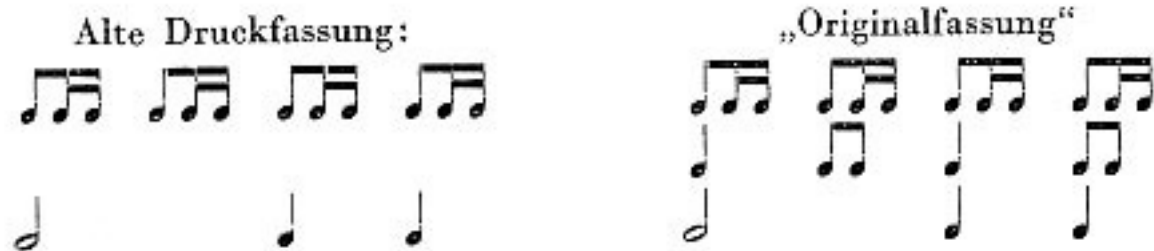
Interessanter scheint mir die Art der Rekonstruktion im Finale zu sein, interessant auch deshalb, weil die in der „Originalfassung“ wieder erschlossenen Takte aus einer früheren Fassung der VIII. Sinfonie stammen, welche mit den Berliner Fragmenten übereinstimmt.

Der erste Strich findet sich in der Gesangsgruppe vor Buchstabe F; der dritte an der entsprechenden Stelle der Reprise vor Buchstabe Oo. Vor Buchstabe F sind neu erschlossen sechs Takte, welche scheinbar nur eine Erweiterung der melodischen Phrase von nicht allzu großer Bedeutung sind, da dieser neue Gedanke in der groß angelegten Durchführung kein einziges Mal erscheint. Bei der Reprise der Gesangsgruppe also, vor Oo, mußten in der Parallelstelle die entsprechenden Takte selbstverständlich auch wieder eingefügt werden. Die Gesangsgruppe in ihrer ursprünglichen Gestalt können wir an Hand der Berliner Fragmente annähernd wieder herstellen, da sich dort, sowohl der Beginn dieses zweiten Themas der Reprise in Bogen 24 der Handschrift, wie auch die Weiterführung desselben in Bogen 6 der Exposition erhalten haben. Was auf den ersten Blick auffällt, ist die noch einfachere, weniger ausbiegend geschwungene, melodische Linie,

Erstfassung:

Bruckners würde diese Eliminierung durchaus entsprechen (vide Beilageblatt zu den Berliner Fragmenten), von besonderer Wichtigkeit ist sie nicht.

Der letzte Strich von vier Takten vor Uu entfernte eine reizvolle kleine Variante, welche die rhythmische Vergrößerung der Figur anstatt nur einmal wie in der alten Druckfassung, zweimal bringt, also einer weitschweifigeren Überleitungstechnik entspricht.



Auf alle Veränderungen in der Umarbeitung der ersten Fassung einzutreten, ist im Rahmen dieses Aufsatzes unmöglich und bleibt dem Revisionsbericht zur „Originalfassung“ vorbehalten. Sie sind von einschneidender Bedeutung. Es werden Stimmen vertauscht, verändert, neu zugesetzt oder gestrichen, ganze Partien sind uminstrumentiert oder total verändert, wobei hauptsächlich auffällt eine Verlegung von Blechpartien in die Holzbläser (die Takte vor D im ersten Satz sind in der ersten Fassung für Hörner gesetzt). Die Harfe fehlt noch im Scherzo, ebenso Triangel und Becken im Adagio. Pausentakte werden durch Paukentremolo ausgefüllt (dritter Takt vor X im ersten Satz), ganze Teile sind transponiert, die Modulationen verändert. Der Schluß des ersten Satzes erfuhr eine durchgreifende Veränderung im Sinn einer Zusammenfassung, die Dynamik desselben, ursprünglich *fff* (Todesverkündigung, von Bruckner auch Totenuhr genannt (Brief Nr. 230, Ges. Briefe, Neue Folge von Max Auer, Verlag Bosse, Regensburg. An Felix Weingartner, 27. Januar 1891) wurde in *ppp* abgeändert. Das Trio des Scherzo wurde neu gefaßt, die melodische Linie durch größere Intervallschritte intensiviert, usw. Das alte Trio ist abgedruckt auf Seite 541, Band IV, 2 der Bruckner-Biographie von Göllerich-Auer, ebendort findet man auch eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Skizzen und Vorarbeiten zur VIII. Sinfonie. Das Scherzo, ursprünglich als dritter Satz gedacht, kam erst bei der Umarbeitung an zweite Stelle. Es ergibt sich bei einem genauen Vergleich der beiden Fassungen auch bei dieser Sinfonie das gleiche Umarbeitungsschema wie bei den zwei Fassungen der I. und der V. Sinfonie, welches ich schon früher aufgezeigt habe. (Schweiz. Musikzeitung, Nr. 9/1939.)

Leider erwähnt das Vorwort der Taschenpartitur der „Originalfassung“ die Art der Umarbeitungstechnik mit keiner Silbe, der Musiker, dem die Erstfassung vorläufig noch nicht zugänglich ist, da dieselbe nur im Rahmen der Gesamtausgabe erscheinen wird, ist nicht imstande, sich selbst ein Bild zu machen, da ihm das Vergleichsmaterial fehlt. Er wird vielleicht über den Schlußsatz des Vorwortes in Erstaunen versetzt: „Die Deutung dieses Mythos (gemeint ist der „Michl“. Diese Benennung des Scherzo-Hauptthemas stammt von Bruckner selber), erscheint mir in der großdeutschen Idee als geschichtlicher Geisteshaltung gegeben. Es ist ein Zeichen der Vorsehung, daß die wiederhergestellte Partitur gerade in diesem Jahr als Gruß der Ostmark erklingen kann. Wien, im April 1939.

Daß die alte Druckfassung authentisch war, die Umarbeitung von Bruckner selbst

vorgenommen wurde, geht doch wohl eindeutig aus ihrer vollen Übereinstimmung mit dem gedruckten Widmungsexemplar für den Kaiser Franz Joseph aus dem Jahre 1892 hervor; die Drucklegung wurde von Max v. Oberleithner überwacht. Es wäre dringend zu wünschen, daß endlich die reichlich gewagten Behauptungen von der „Bevormundung Bruckners“ durch seine treuesten Schüler und Freunde zum Schweigen gebracht würden; sie verfälschen sowohl das Brucknerbild, wie auch das Verhältnis des Meisters zu seinen Schülern und Jüngern. Die Briefe aus der Zeit der Umarbeitung der VIII. Sinfonie lassen durchaus nicht auf ein „gänzlich verlorenes seelisches Gleichgewicht“ schließen nach Levis Ablehnung der ersten Fassung, wie einzelne Brucknerforscher dies wahrhaben möchten. „Wir wissen jetzt, daß Bruckner im Oktober 1887 aus einem Schaffensrausch von mystischer Tiefe unerbittlich aufgeschreckt worden ist und daß er damals sein seelisches Gleichgewicht fast ganz verloren hat, wissen ferner, daß nur im Gefolge der mit diesem Erlebnis verbundenen schweren inneren Krise die Bevormundung bei der Druckausgabe der Vierten, bei Umarbeitung und Drucklegung der Achten sowie bei anderen Gelegenheiten möglich war, die seitens wohlmeinender und hartnäckiger Ratgeber erfolgte, obzwar ihr Rat einem irrigen, einseitigen Standpunkt entsprach, wir wissen endlich, daß ihre Einmischung es gewesen ist, die die Ruhe des einsam Schaffenden vernichtet hat.“ (Festprogrammheft zum ersten großdeutschen Brucknerfest in Linz, St. Florian und Wien vom 30. Juni bis 5. Juli 1939, Seite 20.) Sehr im Widerspruch zu diesem „zusammengeschreckten“ Brucknerbild steht eine Briefstelle vom 27. Februar 1888 aus einem Brief an Hermann Levi (Bruckner-Biographie Göllerich-Auer, IV 2, Seite 563): „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen — wenigstens für dieses Mal — wegen der Achten. Ich Esel!! Jetzt sieht sie schon anders aus.“

Entspricht das Bild des „vergewaltigten“ Bruckner wirklich den Tatsachen? Bruckner war, niemand wird einen Gegenbeweis dafür antreten wollen, der gläubige Katholik schönster und reinsten Observanz, und zwar bis zu seinem Tode. Er, der ein seltenes Verantwortungsgefühl seinem Gott gegenüber hatte in bezug auf die ihm verliehenen Geistesgaben, wird viel eher aus diesem ungeheuren Verantwortungsgefühl heraus den Antrieb zu immer neuem Feilen, Verbessern, Umändern seiner Werke erhalten haben, aber vielleicht auch gerade aus diesem Verantwortungsgefühl heraus jede kleine Anregung oder Kritik überprüft und allenfalls nicht fallen gelassen haben, sogar wenn dieselbe ihm von seinen jungen Schülern gemacht wurde.

Zum Schluß noch eine Anekdote, welche Bruckners ungeheures Ethos in humorvoller Weise beleuchtet.

„Warum haben Sie denn gerade jetzt ein Te Deum komponiert?“ fragte ihn ein höhnischer Feind seines Schaffens. „Aus Dankbarkeit gegen Gott“, war die Antwort, „weil es meinen Verfolgern noch immer nicht gelungen ist, mich umzubringen“. Bei Erzählung dieser Frage setzte er abends am Biertisch noch hinzu: „der Hellmesberger hat g'moant, i soll 's Te Deum 'n Kaiser widmen. I hab' aber g'sagt: Dös is' nimmer frei, i hab's scho Dem da ob'n gewidm't — aus Dank für die in Wien aus'g'standenen Leid'n!“ — „I glaub“, fuhr er fort, „wann's beim Jüngsten G'richt schief gang, möcht i unsern Herrgott d' Partitur vom Te Deum hinhalt'n und sag'n: ‚Schau, dös hab' i ganz alloan für Di g'macht!‘, nachher wurd' i scho durchrutsch'n.“