



Zweites
Leipziger Brucknerfest

VOM 10. BIS 13. OKTOBER 1940

Programmübersicht

- DONNERSTAG, DEN 10. OKT., 19.30 UHR Orchesterkonzert im Gewandhaus
(Abendroth, Fischer)
- FREITAG, DEN 11. OKTOBER, 20 UHR Chorkonzert in der Thomaskirche
(Ludwig, Riedelverein)
- SONNABEND, DEN 12. OKTOBER, 14 UHR Motette in der Universitätskirche
(David, Kantorei)
- 20 UHR Orchesterkonzert im Gewandhaus
(Weisbach)
- SONNTAG, DEN 13. OKTOBER, 11 UHR Morgenfeier im Konservatorium
(Strubquartett, Schwebsch)
- 19.30 UHR Orchesterkonzert im Gewandhaus
(Böhm, Sächsische Staatskapelle)

Die *Einführungen* zu den Werken von Bach, Mozart, Schubert, David und zu den symphonischen Werken Bruckners schrieb *Dr. Fritz Oeser, Leipzig*; die zu den Chorwerken und zum Streichquintett *Prof. Max Auer, Bad Liebi*; die zum Klavierkonzert *Dr. Waldemar Rausen, Berlin*

Zweites Leipziger Brucknerfest

VOM 10. BIS 13. OKTOBER 1940

Veranstaltet von der

Leipziger Bruckner-Gemeinschaft

in Verbindung mit

**der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“
dem Gewandhaus zu Leipzig
dem Reichsfender Leipzig**

HERAUSGEBER: LEIPZIGER BRUCKNER-GEMEINSCHAFT E.V.



Anton Bruckner

Eine der letzten Aufnahmen

Foto Huber Wien

Zum zweiten Male heißen wir die Verehrer der Kunst Anton Bruckners bei einem Leipziger Bruckner-Fest herzlich willkommen und wünschen damit auszudrücken, daß unsere Stadt nicht nur die Reichsmessestadt ist, sondern auch einer der Brennpunkte des musikalischen Lebens Groß-Deutschlands, insonderheit der Bruckner-Bewegung. Von hier aus nahm Bruckners Ruhm im Jahre 1884 nach der Uraufführung der VII. Symphonie unter Nikischs Leitung seinen Ausgang, hier wurde im Winter 1919/20 ein Zyklus seiner Symphonien, ebenfalls unter Nikisch, im Gewandhaus veranstaltet, von hier aus gehen die in den letzten Jahren berühmt gewordenen Originalfassungen der Symphonien hinaus in die Welt und haben der jetzigen gewaltigen Bruckner-Bewegung ihren Auftrieb gegeben.

Wir halten es für unsere hohe Pflicht, ungeachtet der Kriegszeit, nein, um so stärker gerade in dieser Zeit weltbewegender Geschehnisse, unser und unserer Freunde Bekenntnis zu diesem Genius vor der musikalischen Welt abzulegen, dessen Schaffen nicht nur einen Höhepunkt symphonischen Gestaltens überhaupt darstellt, sondern der wie kein Zweiter berufen ist, die Größe und Tiefe der deutschen Seele zu verkünden.

Mag es sonst auch heißen: *Lipsia vult exspectari*: in der Bruckner-Bewegung will Leipzig keine abwartende Haltung einnehmen, sondern die in der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft vereinigten Freunde des Meisters wollen zu ihrem Teil auch heute wieder bahnbrechend zum Endsieg der Originalfassungen der Werke des Meisters beitragen.

Dieses beglückende, verheißungsvolle Bekenntnis sei Auftakt zum

ZWEITEN LEIPZIGER BRUCKNERFEST!

Festprogramm und Einführung in die Werke

DONNERSTAG, DEN 10. OKTOBER, 19.30 UHR

KONZERT IM GEWANDHAUS, 1. Anrechtskonzert

Joh. Seb. Bach

BRANDENBURGISCHES KONZERT NR. 3
IN G-DUR

Ludwig van Beethoven

KONZERT FÜR KLAVIER MIT ORCHESTER
C-MOLL op. 37
Allegro con brio – Largo – Rondo: Allegro

PAUSE

Anton Bruckner

V. SYMPHONIE IN B-DUR (*Originalfassung*)
Introduction: Adagio; Allegro – Adagio: Sehr langsam –
Scherzo: Molto vivace (Schnell) – Finale: Adagio; Allegro
moderato

Dirigent: Prof. Hermann ABENDROTH
Klavier: Prof. Dr. Edwin FISCHER, Berlin
Das Stadt- und Gewandhausorchester

Bach, Brandenburgisches Konzert. Von den 6 großen Konzerten, die J. S. Bach im Jahre 1721 für den musikliebenden Markgrafen von Brandenburg schrieb, ist das dritte wohl am bekanntesten. Der konzertante „Wettstreit“ ist hier nicht Soloinstrument und Tutti, sondern den je dreifach aufgeteilten Chören der Geigen, Bratschen und Violoncelli anvertraut, wobei besonders der festliche Eröffnungssatz kunstvollste Arbeit zeigt. Der sonst übliche langsame Mittelsatz ist nur durch zwei markante Akkorde vertreten, nach denen der Schlußsatz in einem $\frac{1}{8}$ -Allegro die barocke Lebenskraft von Bachs weltlicher Musik voll entfesselt.

Beethoven, Klavierkonzert. Wie das dritte Werk fast jeder der von Beethoven gepflegten musikalischen Gattungen zeigt auch das C-Moll-Konzert den Meister auf neuen Wegen: Eine Absage an die künstlerische Gesellschaftskultur, deren vornehmster Träger in der Mozartzeit das Instrumentalkonzert war, ist es ein Gruß an das neue Jahrhundert, an eine neue, von Beethoven vorerst nur gedachte Hörerschaft. Sogleich das Hauptthema des ersten Satzes läßt keine Zweifel darüber, daß es dem Komponisten hier nicht um eine gewählte künstlerische Unterhaltung mit virtuosen Wirkungen, sondern um die Offenbarung tiefsten seelischen Erlebens ging. Aus dieser Haltung heraus erfährt das konzertierende Prinzip eine neue Sinndeutung: das rokokohafte Wechselspiel zwischen Tutti und Solo wird durch die echt sinfonische Auswertung des thematischen Materials ersetzt.

Bruckner, V. Symphonie. Die B-Dur-Symphonie, nach ihrem Ausklang häufig „Choralsymphonie“ genannt, ist in den Jahren 1875–1877 entstanden. Ihr Schicksal – sie gelangte,

ohne daß ihr Schöpfer sie jemals gehört hätte, erst 1894 in Graz zur Uraufführung und war bis 1935 der Musikwelt nur in einer stark verstümmelten und einschneidend veränderten Bearbeitung von fremder Hand zugänglich – bestätigt ebenso die Ausnahmestellung dieses Riesenwerkes wie es seine Haupteigenschaften: die strenge Herbeheit der kontrapunktischen Gesinnung, die großartige Architektur und die Feierlichkeit und Pracht des Klanges, tun. Als einziger unter den Anfangssätzen Bruckners beginnt der *erste Satz* mit einer Adagio-Einleitung. Einem glockenartig einschwingenden Pizzicato der Streicherbässe, über dem zögernd Geigen und Bratschen ein zartes Gewebe ausbreiten, folgt stark gegensätzlich ein mächtig anspringendes Unisonothema und, im reinen Blechbläserklang, ein feierlicher Choralgedanke. Alle drei Themen sind durch Generalpausen voneinander abgetrennt, die in ihrer gespannten Stille den Strom der Musik für das Gefühl weitertragen. An der Nahtstelle zwischen Introduction und Allegro schlägt nach strahlendem A-Dur-Gipfel ein zitternd gehaltener Geigenton die Brücke zum schön geschwungenen Hauptthema; im festlichen Glanze des gesamten Orchesters wieder aufgenommen, verdämmert es auf einem Orgelpunkt der Pauke im ppp. Das zweite Thema beginnt als trauermarschähnliches Streicherpizzicato in schlichten Dreiklangsfolgen, darin wird eine ausdrucksvolle Geigenmelodie geflochten. Zarte Holzbläseranken über weichen Hörnerakkorden bilden den Mittelteil des Bogens, dann schließt der Trauermarsch diese Gruppe ab. Auch das dritte Thema ist ein Doppelgebilde und setzt zugleich den Marschcharakter fort. Der Rhythmus seines Baßmotivs verdrängt bald die Holzbläsermelodie und beherrscht zunächst als glänzende Fanfare, dann als herabstürzendes Unisono und schließlich als romantisch schöner Hornruf über verklingenden Streicherharmonien die Entwicklung bis zum Beginn der Durchführung.

Diese beginnt, wie der Satzanfang, im Adagio: Zweimal breitet sich die Einleitungsmusik aus, das zweite Mal zu einem hohen Geigengesang von inbrünstiger Schönheit entfaltet. Dann beherrscht das Hauptthema im anhaltenden Fortissimo die Allegro-Durchführung. Alle Energie der Steigerung erhitzt sich an den immer neuen Verflechtungen des Hauptthemas mit dem Einleitungsthema, dessen zuckende Zweiunddreißigstel nach erbittertem Ringen allein noch übrigbleiben. Aus dem Tosen des Orchesters taucht choralartig und tröstend das zweite Thema im feierlich gehaltenen Klang der Hörner und Posaunen auf; diese Stimmung wird von dem Choralthema der Introduction aufgenommen und führt die Wiederkehr der drei Hauptgruppen herbei, die sich in wesentlich strafferer Form abwickelt. Die Koda beginnt mit einem „Ostinato“: siebenmal wird gleichförmig der Anfang des Hauptthemas wiederholt, wobei orgelregisterartig allmählich das ganze Orchester in das Crescendo eingreift. Aber erst, nachdem noch zweimal, gleichsam als Rückschau auf den Durchführungskampf, Hauptthema und Einleitungsthema zusammengeführt worden sind, mündet der Satz ins reine Dur.

Das *Adagio* weist Züge einer abgründigen, unstillbaren Trauer auf. Es beginnt ebenfalls in scheuen Pizzicatoschritten, über denen eine einsame Oboe in herben Septschritten ihre „traurige Weise“ singt, sie wird gesteigert von den Streichern aufgenommen und versickert wie fallende Tropfen wieder im Pizzicato. Unendlich warm, feierlich und innig zugleich, wirkt dagegen das zweite Thema in dem satten Klang der tiefen Streicher. Es gehört zu den edelsten Zeugen von Bruckners melodischer Kraft. Steigerungen, wie die anschließende, mit dem Aufblühen aller Stimmen über farbigen Harmonien und mit der Gipfelung im leuchtenden Trompetenklang, hat auch er nicht oft geschrieben. Die Abfolge der zwei Themengruppen wiederholt sich in freier Form. Wie beim zweiten Erscheinen von Achtelfiguren, so wird das Hauptthema, als es zum dritten Male auftaucht, von flutenden Sechzehntel-sextolen der Geigen umspielt. Es wandelt sein Gesicht; einmal wachsen aus ihm feierliche Choralgänge, die bis zum Aufleuchten seiner Dur-Gestalt führen, dann aber werden seine Septsprünge zu Akzenten des Schmerzes, schneidenden Dissonanzen. Auch der Satzschluß bringt keine Lösung; wie Tropfen fallen die Septimen über dem dumpfen Paukenwirbel, traurig, unerbittlich, und die letzten Dur-Akkorde werfen nur einen schwachen Schimmer von Licht.

So nimmt das *Scherzo* mit demselben Thema auch dieselbe kahle Stimmung, nur durch das beschleunigte Zeitmaß ins Spukhafte gewandelt, wieder auf. Wie das Adagio, so zieht auch

das Scherzo seine Kräfte aus einem Kontrast. Das flüchtig dahinlaufende Doppelthema wird abgelöst von einem Musterbeispiel der von Bruckner so geliebten heimatlichen Ländlermelodik, das aber dann wieder in die jagende Hast des Anfangs einmündet (Septimensprünge!). Eine Art Durchführung wirbelt die Themen in kunstvollster Weise durcheinander, bald mit robuster Gewalt, bald in spielerischer Echowirkung. Mit dem Wiedereintritt der Ländlerweisen aber hebt ein berückendes Wiegen und Singen an, wobei die Süße der Melodik und die Durchsichtigkeit des Klanges vergessen machen, mit welcher unerhörten Kunstfertigkeit die Stimmen hier ineinander verwoben sind. Nach diesem musikalischen Höhepunkt rundet die Wiederkehr des Anfangsteiles Bruckners kunstvollstes Scherzo ab.

Demgegenüber bedeutet das *Trio* reine Entspannung. Das vergnügt schaukelnde Thema sowohl wie seine hübsche spiegelbildliche Fortspinnung rufen den Eindruck einer biedermeierlichen Gemütlichkeit hervor. Wenn die intime Stimmung, wie im Schlußteil, einmal durch ein rauhes ff der Blechbläser gestört wird, so ist gleich eine entzückend altmodische Kadenz da, um beschwichtigend abzuschließen.

Der Anfang des *Finale* enthüllt den grandiosen Formplan, der der Symphonie zugrundeliegt. Die beiden Innensätze, Adagio und Scherzo, vom gleichen Hauptthema zehend, von gleicher Tonart und gleichem Beginn, werden umklammert von den beiden Ecksätzen, die ihrerseits aufeinander bezogen sind. Denn der vierte Satz beginnt genau wie der erste, nur der Oktavsprung der Klarinette im dritten Takt bereitet das Neue vor. Es erscheint, immer von bedeutungsvollen Pausen und von Vorankündigungen des Finalthemas unterbrochen, das Hauptthema des ersten Satzes; es lebt die Adagiostimmung wieder auf, bis schließlich markige Streicherbässe das vollständige Hauptthema mit seinen prägnanten Oktavsprüngen aufstellen.

Stark gegensätzlich zu seiner energischen Haltung entfaltet die breit ausgeführte Gesangsgruppe schönsten melodischen Zauber. Sie ist zweigegliedert; einem zarten dreistimmigen Liniengeflecht in Des-Dur folgt eine üppig dahinströmende E-Dur-Episode. Beide werden bereichert und zuletzt sanft abklingend, wiederholt. Ein hart angesetztes drittes Thema bereitet in tosendem Sturm das innerlichste Ereignis, gleichsam das zentrale Mysterium des Satzes vor: In atemberaubender Stille hinein tönt der *Choral* in der feierlichen Pracht sämtlicher Blechbläser. Echoartig bringen die Streicher im zartesten ppp dieses vierte Thema und damit die Exposition zu Ende.

Die lange Stille, die dem F-Dur-Ausschall folgt, ist Vorboten großer Ereignisse: Es beginnt die über 130 Takte sich erstreckende *Doppelfuge*, die in pausenlosem Fluß, grandios aufgebaut und gesteigert, die Durchführung vertritt. Sie hebt an als Fuge über das Choralthema und bezieht dann in machtvoller Aufbau das Hauptthema ein. Von da an häufen sich die Kühnheiten der Satztechnik; die Spannung wird durch unheimliche Pianissimoepisoden noch erhöht, bis aus einem Orgelpunkt der schauerlich klopfenden Pauke der fff-Höhepunkt erwächst. In nackter Zweistimmigkeit werden beide Fugenthemen in ein schneidendes Unisono und damit in die Reprise hineingezwungen. Die vollständige Wiederaufnahme der gesangvollen zweiten Gruppe bildet dann einen wohltuenden Ruhepunkt vor der Wiederkehr des dritten Themas. Denn Bruckner, unersättlich auf neue Kontrapunkte bedacht, begnügt sich nicht mit einer schlichten Wiederholung, sondern fügt in die unbehauenen Quadern dieses Themas nun das Hauptthema des ersten Satzes ein. Und nicht zufrieden gestellt damit, daß sich die ruhig ausschwingende Linie des Choralthemas mit der starren Gespanntheit des Finalthemas zusammengefunden hatte, zwingt er jetzt auch die Hauptthemen der Ecksätze ineinander.

Die grandiose Düsternis dieser Entwicklung suggeriert, besonders wenn nun das vergrößerte Finalthema geradezu dämonisch aus der Tiefe nach oben greift, den Eindruck eines alles überschattenden Weltunterganges. Aber was folgt, ist Aufgang oder Herabkunft einer neuen, jenseitigen Welt, symbolisiert durch den Neueintritt des Chorals. In sprengender Ekstase – nie zuvor und nie danach haben sich die Kraft der Innerlichkeit und die Pracht der Klangwirkung so in eins gefunden wie hier – führt er alles Leid zur Glorie, so daß auch das Hauptthema des ersten Satzes, dessen abschließende Wiederkehr noch einmal die großartige Verklammerung der Sätze unterstreicht, seiner Mollwendung entkleidet zur jubelnden Fanfare wird.

FREITAG, DEN 11. OKTOBER, 20 UHR

CHORKONZERT IN DER THOMASKIRCHE

Anton Bruckner

GROSSE MESSE IN F-MOLL

für Soli, gemischten Chor und Orchester

150. PSALM

für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester

Dirigent: Professor Max LUDWIG

Soli: Anna Maria Augenstein (Sopran)

Dorothea Schröder (Alt)

Paul Reinecke (Tenor)

Philipp Göpelt (Baß)

Chor: Der Leipziger Riedel-Verein

Orchester: Das verstärkte Leipziger Kammer-
orchester

Bruckner, F-Moll-Messe. Dieses größte Brucknersche Chorwerk stammt aus der traurigsten Zeit seines Lebens, als nach vollständiger Nervenerschöpfung sein Geist zusammenzuberechnen drohte. Aber schon während der Kaltwasserkur in Kreuzen drängten ihn die Gedanken des Werkes zur Aufzeichnung, und es tat ihm, wie er sagte, „das Arbeiten besser als das Faulenzen“. Bruckner hatte nach der Aufführung seiner d-Messe in Wien den Auftrag erhalten, eine neue Messe für die Hofkapelle zu schreiben. Es ist aber bezeichnend für seine innere Sicherheit und Überzeugung, daß er dieses Werk nicht wie die früheren Messen ausschließlich für den Gottesdienst, sondern schon im Hinblick auf Konzertaufführungen in großem Stil anlegte und die sonst dem Priester überlassenen Anfangsworte des Gloria und Credo in die genannten Sätze aufnahm. In diesem Werk hat Bruckner das Höchste gegeben, was ihm bei der Bindung an Text und Liturgie im Rahmen des Gesamtkunstwerkes der katholischen Messe möglich war, ehe er in den weiteren Symphonien die Musik, befreit von allen intellektuellen Hemmungen, zum Selbstzweck erhob und ausströmen ließ.

Das ganze Werk ist einem gewaltigen Gebirgsmassiv vergleichbar, das im Credo, dem Glaubensbekenntnis, gipfelt. Das Kyrie läßt uns sozusagen die Erlösung des verdüsterten Geistes, das Ringen aus der Finsternis zum Lichte in gewaltigem Kampfe erleben, um dann in den vollen Glanz des Gloria mit der herrlichen Schlußfuge überzugehen. Die Quadern des „Credo“ umschließen das visionäre „Et incarnatus est“, die Eingebung einer Weihnachtsnacht, der an Lieblichkeit und Gefühlswärme das wundervolle „Benedictus“ gleichkommt. Das „Dona nobis pacem“ des „Agnus Dei“ aber vereinigt alle wichtigen Themen der Messe in kunstvoller Weise, wie die späteren Finale der Symphonien.

Tert der F. Moll-Messe

Kyrie eleison!
Christe eleison!
Kyrie eleison!

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe.

Domine Deus, agnus Dei, filius patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis!

Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe!

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris. Amen.

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum, et ex patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero; genitum, non factum, consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.

Herr, erbarme Dich unser!
Christus, erbarme Dich unser!
Herr, erbarme Dich unser!

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede den Menschen auf Erden, die guten Willens sind!

Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich.

Dank sagen wir Dir wegen Deiner großen Herrlichkeit, Herr Gott, himmlischer König, allmächtiger Vater, Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.

Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser!

Der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, nimm auf unser Flehen!

Der Du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme Dich unser!

Denn Du allein bist heilig, Du allein bist der Herr, Du allein bist der Höchste, Jesus Christus.

Mit dem Heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottvaters, Amen.

Ich glaube an einen Gott, den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren und Unsichtbaren.

Und an einen Herrn Jesum Christum, den eingeborenen Sohn Gottes und vom Vater abstammend vor allen Zeiten. Gott vom Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott; gezeugt, nicht erschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater, durch den alles erschaffen ist.

Der wegen uns Menschen und um unseres Heils willen herniederstieg vom Himmel.

Und empfangen wurde vom Heiligen Geiste, geboren von der Jungfrau Maria und Mensch ward.

Und gekreuzigt wurde für uns unter Pontius Pilatus, litt und begraben ward.

Und wieder auferstanden ist am dritten Tage nach der Schrift.

Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.

Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua, hosanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini, Hosanna in excelsis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem!

Und aufstieg in den Himmel, sitzt zur Rechten des Vaters und wiederkommen wird in Herrlichkeit, zu richten die Lebendigen und die Toten, dessen Reich ohn' Ende sein wird. Und an den Heiligen Geist, der Herr ist und Leben gibt, der aus dem Vater und dem Sohne hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet und verherrlicht wird, der geredet hat durch die Propheten.

Und an eine heilige katholische und apostolische Kirche.

Ich bekenne eine Taufe zur Vergebung der Sünden und erwarte die Auferstehung der Toten und ein ewiges Leben. Amen.

Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Sabaoth.

Voll sind Himmel und Erde von Deinem Ruhme, Hosianna in der Höhe!

Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn, Hosianna in der Höhe!

Lamm Gottes, das Du trägst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser!

Lamm Gottes, das Du trägst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser!

Lamm Gottes, das Du trägst die Sünden der Welt, gib uns Frieden!

Bruckner, 150. Psalm. Bruckner nannte das Werk seine „allerbeste Festkantate“. Er schrieb dieses letzte große Chorwerk 1892 für das geplante Tonkünstlerfest in Wien. In der Form gleicht die Komposition einer gewaltigen Introduction und Fuge, einem Abbild seiner grandiosen Orgel improvisationen. An Kühnheit der Harmonik, Kontrapunktik und Chor-technik übertrifft der Psalm alle sonstigen geistlichen Chorwerke des Meisters. Das Werk ist ein dithyrambischer Hymnus auf die Herrlichkeit des Herrn.

Tert des 150. Psalms

Halleluja! Lobet den Herrn / In seinem Heiligtum! / Lobet ihn in der Feste seiner Macht! / Lobet ihn in seinen Taten. / Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit. / Lobet ihn mit Posaunen. / Lobet ihn mit Psalter und Harfen. / Lobet ihn mit Pauken und Reigen. / Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen. / Lobet ihn mit hellen Cymbeln. / Lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln! / Alles lobe den Herrn. / Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! / Halleluja!

SONNABEND, DEN 12. OKTOBER, 14 UHR

MOTETTE IN DER UNIVERSITÄTSKIRCHE
(am Augustusplatz)

Anton Bruckner

PRÄLUDIUM UND FUGE IN C-MOLL FÜR
ORGEL (erg. und bearb. von Franz Philipp)

4 GRADUALIEN FÜR GEMISCHTEN CHOR

Joh. Nep. David

INTROITUS, CHORAL UND FUGE über ein Thema
von Anton Bruckner für Orgel und 9 Blasinstrumente

Dirigent: Joh. Nep. DAVID

Orgel: Dr. Heinrich FLEISCHER

Chor: Die Kantorei des Landeskonservatoriums

Bläser: Lehrer- und Studierende des Landeskonservatoriums

Locus iste a Deo factus est in aestimabile sacramentum,
irreprehensibilis est. Locus iste a Deo factus est.

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem,
mortem autem crucis, propter quod et Deus exaltavit
illam et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.

Virga Jesse floruit - Virga Deum et hominem genuit,
pacem Deus reddidit in se reconcilians imo summis. Alleluja!

Os justī meditabitur sapientiam, et lingua ejus loquetur
judicium. Lex Dei ejus in corde ipsius et non supplantantur
gressus ejus. Alleluja!

Diese Stätte ist von Gott geschaffen zu unschätzbarem
Weihe, kein Tadel reicht an sie.

Christus ist für uns gehorsam geworden bis zum Tode, ja
bis zum Tode am Kreuz. Darum auch hat Gott ihn erhöht
und ihm einen Namen gegeben, der da ist über alle Namen.

Jesses Reis war neu erblühet, da die Jungfrau gebar den
Gottessohn. Frieden gab uns Gott zurück, da er in sich
das Niedrigste mit dem Höchsten vermählte. Alleluja!

Der Fromme redet allezeit nur, was weise ist, und Klugheit
geht hervor aus dem Munde des Gerechten. In seinem
Herzen wohnt Gottes Gesetz, und seine Schritte
wanken nicht. Alleluja!

David, Introitus, Choral und Fuge. Das C-Moll-Thema, das dem Orgelwerk J. N. Davids zugrunde liegt, ist als einziges Zeugnis von einer Kremsmünsterer Orgel-improvisation Bruckners im August 1884 überliefert worden, seine fruchtbaren Möglichkeiten enthüllen sich für uns nun erst in der Ausdeutung eines heutigen Nachfahren Bruckners aus derselben Heimat Oberösterreich. Dreiegliedert wie das ganze Werk ist der *Eingangssatz* der Orgel, der, über einen mächtigen Orgelpunkt beginnend, das Thema zunächst aus seinem Spiegelbild vorahnen und entstehen läßt und seine Lebenskraft mit stürmischen Passagen entfaltet, darnach in einem stillen, innerlichen Mittelsatz die reinen Konturen seiner Umkehrung zeichnet und im dissonanten Aufruhr des abrundenden Schlußteiles vorankündigend, das Thema mit späterem Motivmaterial zusammenschnürt. Von dem tosenden Orgeltutti löst sich im feierlichen Klang der Hörner, Trompeten und Posaunen der *Choral* als der zentrale Kern des Werkes los – zentral auch insofern, als sich zu dem choralschen Intonationsspruch der Hörner ein oktaviges Trompetenthema gesellt, aus dem vernehmlich der Geist des späten Bruckner (Hauptthema der IX. Symphonie) spricht. – Darnach hebt die mit unvorstellbarer kontrapunktischer Kunst durchgeführte *Quadrupelfuge* (Fuge mit 4 Themen) an, deren strenge Geistigkeit ein stark aktives Mitgehen des Hörers erfordert. Sie beginnt in der Orgel mit dem Brucknerschen C-Moll-Thema, bezieht neben der Variante aus dem stillen Mittelsatz des Introitus das Choralthema ein, führt mit einem neuen, stolzen Trompetenthema eine Wendung der Ausdruckhaltung herbei und krönt die innige Verschlingung aller Themen und ihrer Spiegelbilder mit Bruckners Oktavthema in einem strahlenden C-Dur, dessen reine Leuchtkraft ein Zeugnis davon ablegt, wie hier Brucknerscher Geist ohne Nachahmung, ohne Stilkopie wirksam geworden ist.

SONNABEND, DEN 12. OKTOBER, 20 UHR

KONZERT IM GEWANDHAUS

Anton Bruckner

FINALEFRAGMENT DER IX. SYMPHONIE

Studienmäßige Uraufführung

Erläuternde Worte von Generalmusikdirektor Hans Weisbach

IX. SYMPHONIE IN D-MOLL (*Originalfassung*)

Feierlich, Misterioso – Scherzo: Bewegt, lebhaft – Adagio:
Langsam, feierlich

Dirigent:

Generalmusikdirektor Hans WEISBACH, Wien

Das Große Orchester des Reichssenders Leipzig

Zur Studienaufführung des Finalefragmentes der IX. Symphonie. Noch zwei Jahre nach dem Abschluß des Adagios hat Bruckner, immer von Krankheit behindert, um einen Finaleabschluß der IX. Symphonie gerungen, der in seinem Gehalt dem erdrückenden Katastrophen-Ausklang des 1. Satzes nicht nur die Waage halten, sondern ihn nach der Seite der Verherrlichung und der Dur-Glorie weit überstrahlen sollte. Ein solches Ende war für Bruckner über die rein musikalischen Erfordernisse hinaus selbstverständlich, besonders in einem Werke, das bewußt als Abschluß eines mühevollen und gesegneten Schaffens erkannt und in ebenso kühner wie demütiger Gebärde „dem lieben Gott“ gewidmet war. Als er spüren mußte, daß ihm die Vollendung des Satzes nicht vergönnt sein würde, äußerte er daher die Absicht, die Symphonie mit dem Lob- und Dankgesang des *Tedeums*, seines großen „Rechtfertigungs“-Werkes, abzuschließen – ein Gedanke, der höchst sinnvoll dem Grundgehalt des Werkes entsprach, wenn auch unter dem Gesichtspunkt der reinen Musik und ihrer Stilgrenzen eine Ausführung fragwürdig war und von Bruckner schließlich fallen gelassen wurde.

Angesichts dieser Absicht ist nun die Frage vordringlich, was eigentlich vom Finale schon niedergeschrieben war und erhalten blieb. Es ist dies viel mehr, als man nach der älteren Überlieferung vermuten konnte: Aus dem reichhaltigen Material, das im *IX. Band der Kritischen Gesamtausgabe* veröffentlicht ist, geht hervor, daß bis auf die Schlußkoda bereits der ganze Satz skizzenhaft konzipiert war. Darüber hinaus war aber die gesamte Themenexposition im Umfang von 218 Takten in Partitur ausgeführt, mehrmals durchgefeilt und niedergeschrieben. Obwohl zu bedenken ist, daß auch Bruckners Notiz „giltig“, die sich auf den Partiturbögen findet, keine wirklich endgültige Ausgestaltung beweist, kann man dieses Stück mit einigem Recht doch als „fertig“ bezeichnen. Aus diesem Grunde kann es auch verantwortet werden, in einer *Ausnahmedarbietung*, wie sie innerhalb eines Brucknerfestes möglich ist, dieses auch formal in sich ziemlich abgeschlossene Bruchstück zum Erklingen zu bringen. Mit Nachdruck sei aber betont, daß es sich dabei nicht darum handeln kann, den Konzertprogrammen eine „interessante Neuheit“ einzuverleiben, sondern einzig und allein darum, unser Wissen um Bruckners Wesen und Schicksal zu bereichern und zu vertiefen und Ehrfurcht vor dem schmerzlichen Ringen zu erwecken, dem die letzte Erfüllung versagt blieb.

Der mit Bruckners Arbeitsweise Vertraute wird sich darüber im klaren sein, daß der Notentext dieses Finalefragmentes nicht ohne weiteres aufführungsfertig war. Um die Befürchtung zu entkräften, daß es sich bei der notwendigen *Einrichtung für die Praxis* um eine der satzsaft bekannten „Bearbeitungen“ handeln könnte, die sich womöglich noch erkühnte,

Unvollendetes und nicht zu Vollendendes doch noch zu beenden, sei hier ausgeführt, inwieweit sich eine „Einrichtung“ als notwendig erwies: Die *Reihenfolge* der einzelnen Partiturbögen war durch den Herausgeber (A. Orel) des IX. Bandes der Gesamtausgabe festgelegt, sie wird sich innerhalb des Bruchstückes wohl auch dann kaum verändern, wenn noch Manuskriptbögen irgendwo auftauchen sollten. Hinzugefügt werden mußten zunächst alle *Vortragsbezeichnungen*, die sich aber aus der Art der orchestralen Anlage von selbst ergaben. Heikler war die Aufgabe, die *Lücken*, die die Folge der Partiturbögen an einzelnen Stellen aufwies, an Hand der Skizzen zum orchestralen Klangbild zu vervollständigen. Doch handelt es sich nur um wenige Takte, deren Instrumentation Bruckner zudem schon angedeutet und sogar begonnen hatte, oder um leicht zu rekonstruierende Unisonopartien wie die des Hauptthemas. Im Gesangsthema, dessen Anfang zwar anscheinend wirklich die ungewöhnliche Einstimmigkeit aufweisen sollte, das aber doch am meisten Lücken im Satzgefüge enthält, wurden einige *Nebenstimmen* eingefügt, die sich in den Entwürfen fanden, in die Partituranlage aber (noch) nicht aufgenommen waren. Schließlich glaubte der unterzeichnete Urheber der Einrichtung auf dem nur skizzenhaft angedeuteten Höhepunkt der Gesangsperiode eine kurze *Einbeziehung der Blechbläser* verantworten zu können, deren Part aber ebenfalls dem Skizzenmaterial entnommen oder angeglichen wurde —, so daß die Einrichtung sich im ganzen von Willkür und Amaßung freihalten konnte.

Tritt auch (wie in der Aufführungseinrichtung der Trio-Entwürfe zu dieser Symphonie) bei dem Finalfragment der farbige Orchesterklang vor dem „zeichnerischen“ Element des reinen Streicherklanges etwas zurück, so wird dennoch die Aufführung die Bedeutung und Eigenart des Bruchstückes dartun können. Eigenartig im wirklichen Wortsinn ist schon der Beginn über dem düsteren Orgelpunkt der Pauke, mit dem gezackten Geigenmotiv über seltsam schillernden Harmonien, die die gebrochenen Farben des Adagioendes wieder aufnehmen. Aus einer mächtigen Steigerung mit weitausgreifenden Baßschritten und dröhnenden Tubenklängen (sie deuten auf das Kommende) springt das Hauptthema heraus — in seinem kahlen Unisono und in seiner zugespitzten Rhythmik schlägt es die Brücke zum Hauptthema des 1. Satzes zurück. Auch hier folgt ein Verebben und ein Aushallen im feierlichen Posaunenklang, — dann tritt das Gesangsthema ein. Merkwürdigerweise (und einmalig bei Bruckner) führt es die Konturen des Hauptthemas fast „wörtlich“ fort. Einstimmig und gleich einer verlorenen Klage beginnend, weitet es sich zum vollen Streicherklang und nimmt in seiner Mitte ein „Fis-Dur-Trio“ von blühendem Klang auf, ohne aber von dem punktierten Rhythmus zu lassen. Das gleiche Motiv, das die Einleitung eröffnete, beherrscht auch die zweite große Steigerung des Fragmentes, die hier anhebt: Nun ist es aber nach oben gewendet und führt so symbolisch den Einbruch der Überwelt herbei, die sich in der feierlichen Dreiklangssprache eines grandiosen *Chorals* offenbart. Dieser Choral gibt einen Begriff davon, wie das Ende der Symphonie, der allumfassende Lobgesang, geworden wäre, wenn Bruckner ihn hätte ausführen können; in seinen glühenden Farben einer Vision Grünwalds gleichend, hat er auch unter den Chorälen Bruckners kaum seinesgleichen.

An dieser entscheidenden Stelle ragt dann, nachdem der Choral in geheimnisvoll raunender Stille verhallt ist, die Welt des *Tedeums* mit dessen schwingender Geigenfigur (Flöte!) herein. Mit diesem Ausblick (im Entwurf des Satzendes gesellt sich die Tedeum-Figur dem Choral selbst zu) schließt das Fragment. Was folgt, ist weniger als Bruchstück, nur Skizze und lückenhaft, — von der großen *Fuge*, die wie in dem Finale der V. Symphonie die Durchführung krönen sollte, ist nur das Skelett des Anfangs aufgezeichnet. Der Blick dieser Zeugnisse von Bruckners Ringen bestätigt nur den Eindruck, der von dem „vollendetem“ Bruchstück ausgeht. Aus der seltsamen Eintönigkeit seines Rhythmus, der nicht umsonst schon in der VIII. Symphonie die „Totenuhr“ symbolisierte, sprechen ebenso wie aus den fahl leuchtenden Harmonieketten Todesnähe und der Hinübergang in den Bezirk, wo das Werk und seine Geltung versinken. So ist das Finale in seiner Grundstimmung nur die andere Seite des Adagios, das für uns den Ausklang der Symphonie bildet und das gerade angesichts des unvollendeten Finales heute als Sinnbild für das Fragmentarische menschlichen Daseins überhaupt die Herzen ergreift.

Fritz Oeser

Mit Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlanges, Leipzig

Druck

Handschrift

aus dem ersten Satz der IX. Symphonie

Bruckner, IX. Symphonie. Neun Jahre hat Bruckner an seiner letzten Symphonie gearbeitet. Mit der unerschöpflichen Arbeits- und Erfindungskraft, die dem Spätgereiften bis ins hohe Alter treu blieb, war er nach der Fertigstellung der VIII. Symphonie im Juli 1887 sogleich an den Entwurf einer neuen Symphonie im düster-feierlichen D-Moll gegangen, obwohl er sich der bangen Ahnung nicht erwehren konnte, daß, wie für Beethoven, auch für ihn die neunte Symphonie die letzte sein würde. Seine Ahnung hat ihn nicht getäuscht. Erst im Frühjahr 1891 konnte er an die Ausarbeitung der Skizzen gehen, die ihn dann bis zu seinem Tode, 1896, beschäftigte. So ist die neunte Symphonie Summe und Abschluß von Bruckners schöpferischem Willen und gestalterischen Kräften; Altersreife und Todesnähe haben ihr den geheimnisvollen Grundklang gegeben, den Bruckner selbst mit den Worten „Feierlich, Misterioso“ gekennzeichnet hat, die über dem Eingang des *ersten Satzes* stehen.

Aus solchem geheimnisreichen Urklang erwächst das dunkel mahnende Einleitungsthema der acht Hörner, ein ekstatischer Aufschwung läßt dann mit seiner C_{es}-Dur-Gipfelung ein erstes Licht aufglühen. So erscheint nach weitausgreifendem Crescendo das eigentliche Hauptthema nur als ragendes Ziel eines stufenweisen Aufstieges. Im *fff*-Unisono des ganzen Orchesters wirkt es mit seinen klaffenden Intervallen wie aus Stein gehauen, zumal eine choralartige Kadenz es völlig abriegelt und nur ein leiser Paukenwirbel mit Pizzicatostaken der Streicher zum Seitenthema überleitet. Dieser Gesangssatz ist in seinem überquellenden melodischen Reichtum wie in seiner ausgewogenen polyphonen Kunst vielleicht der schönste, den Bruckner je geschrieben hat. Während im Rahmensatz die Hauptmelodie von den Geigen gesungen wird, ist der Mittelsatz den Violoncelli anvertraut, die den vielstimmig strömenden Gesang einem warmen C-Dur-Gipfel zuführen. — Anders als früher führt Bruckner das dritte Thema ein. Aus flimmerndem Streichertremolo hebt sich in zarten Bläsersoli ein Melodiefragment heraus, das sich nun beim Eintritt des dritten Themas als dessen Umkehrung erweist. Der beherrschende Eindruck einer eigentümlichen Leere weicht dem der Fülle, sobald die Geigenmelodie in die Hörner wandert und in einem blühenden Ges-Dur-Satz die Geigen ihrerseits darüber eine neue, weitausschwingende Melodie legen. So beginnt die dritte Themengruppe im Charakter des Hauptthemas und nimmt den des Gesangsthemas an; gesangvoll geht sie auch, nach einem ausladenden Höhepunkt von düsterer Farbenpracht, zu Ende.

Zwei gleichgebaute Perioden beginnen die Durchführung mit dem allerersten Thema, beide enden in dem strahlenden Durchbruch (Trompeten!) des Hörneraufschwunges vom Satzbeginn. Als entspannender Gegensatz dient ein Holzbläsersolo über scheuen Pizzicatoschritten, — dann unterstreicht eine schweigende Stille die Bedeutung des kommenden Neubeginns. Wie am Anfang des Satzes führt ein jähes Crescendo das Hauptthema und damit auf dem Gipfel der Durchführung mit der Haupttonart D-Moll die Reprise herbei. Aber gemäß der Formgebung, die Bruckner sonst ausschließlich seinen Finales vorbehalten, wird sie sofort in eine zweite, trauer-marschähnlich beginnende Durchführung hineingetrieben, die dem Hauptthema gilt. Auf halbe Notenwerte verkürzt, stemmen sich seine Oktaven jetzt empor, statt abwärts zu stürzen. Der Oktavsprung dröhnt, von schmetternden Triolen eingeleitet, in Posaunen und Bässen, er durchblitzt die luftige Echoepisode der Holzbläser und weitet sich schließlich, wenn eine grelle Modulation den endgültigen Höhepunkt herbeizwingt, zum Tiefensturz über zwei Oktaven aus. In dem letzterreichten F-Moll-Klang erstarrt alle Bewegung; wieder ist es nur ein leise grollender Paukenwirbel, der den Übergang vermittelt, über ihm löst sich in zartem Gewebe die triolische Fortsetzung des Hauptthemas mild kadenzierend nach D-Dur, in die Wiederholung des Gesangsthemas. Wie immer verkürzt Bruckner dessen Bogen um das dritte Glied, verkürzt auch die Ges-Dur-Episode des dritten Themas und läßt sie auf einer hartnäckig festgehaltenen *fff*-Dissonanz erstarren und unerlöst abbrechen. Eine Kadenz der Blechbläser bereitet das Ende vor: Wieder erstehen Klänge der Leere über einem dunklen Orgelpunkt, in die, dreifach gesteigert, in feierlicher Pracht alle Blechbläser den Choralnachsatz des Hauptthemas breiten —, dann führt eine wichtige Unisonokadenz zum Abschluß. Gellend durchschneidet ein disso-

nierendes *Es* der Trompete die D-Moll-Säule, findet den erlösenden Sprung ins Dur nicht, sondern wird aufgesogen von der absoluten Leere des terzlosen Quintklanges, — ein Abschluß, so schauerlich, wie ihn Bruckner sonst nicht erdacht hat.

Wie der erste Satz alle anderen ersten Sätze Bruckners übersteigert, so faßt auch das *Scherzo* alle früheren Scherzi zusammen. Der wuchtig stampfende Rhythmus, der das Hauptthema begleitet, legt den ländlerisch-derben Tanzcharakter fest, und in einem graziösen Oboenmotiv des Mittelteils bricht die volksliedhafte Melodik durch, die Bruckner an dieser Stelle liebt. Aber in dem verbissen festgehaltenen D-Moll der Schlußpartie macht sich der gleiche dämonische Grundzug wie am Abschluß des ersten Satzes bemerkbar, und vollends das gegensätzliche Einschwingen am Satzbeginn bringt mit dem berühmten Rätselakkord, mit dem in verzerrten Intervallen herabkletternden gläsernen Pizzicato der Violinen eine seltsam schwebende, seltsam fremde Stimmung, die sich nie zuvor bei Bruckner findet. Das *Trio* ist ganz von ihr erfüllt. Die schnell dahinhuschenden Geigenachtel auf gleichmäßig bebendem Fis-Dur-Grund sind kaum mehr als festumrissenes Thema zu bezeichnen, auch die wehe Süße des Seitenthemas mit seiner innigen Geigen- und Cellokantilene und seinen flirrenden Flötenfiguren trägt die Züge neuen Erlebens, — nur im halb heiteren, halb bitteren Komödienton des letzten Shakespeare schwingt ähnliche Musik . . .

Im Scherzo bindet noch die strenge Form den neuen, späten Ton, das *Adagio* macht ihn frei. Das siebentaktige Hauptthema, kostbare Frucht langer, mühseliger Arbeit ist ein Symbol für den ganzen Satz, für das gesamte Werk, für Schicksal und Wesen dessen, der es schuf. Mit einer inbrünstigen Klage der Geigen beginnend, schiebt es sich über lastenden Tubenakkorden aufwärts, befreit sich in ein feierlich aufleuchtendes D-Dur und endet nach ekstatischem Anstieg im verklärten E-Dur. Hauchzarte Klänge streben zu einem neuen *ff*-Ausbruch hin. Mit seinen aufblitzenden Trompetenstakcati unter fiebrig erhitztem Geigentremolo und der säulenhaften Auftürmung des Akkords stellt er eine der stärksten Eingebungen Bruckners dar, ein „hörbares“ Zeichen für den Einbruch neuer Erlebniswelten am Ende der vergönnten Zeit. Nicht zufällig schließt sich hier die Episode an, die Bruckner ahnungsvoll den „Abschied vom Leben“ genannt hat: Absinkende Tubenakkorde, dunkel klagend und mildergeben zugleich, in der Höhe von dem fortzitternden Licht der Geigen umflossen. Dem Tubenklang entspricht das edle Melos der tiefen Geigen im Seitenthema, zarte Holzbläserzweckspiele erhellen das Dunkel. Dann steigen in wiegendem Ges-Dur-Gesang die Geigen ekstatisch empor; aber die abrundende Wiederkehr des Themas erstarrt in bangem Schweigen: das Hauptthema beginnt von neuem.

Entspricht seine Wiederkehr dem Aufbau aller früheren Bruckner-Adagios, so löst sich von hier an der Satz in eine Folge von Einzelgesichten auf. Ob im folgenden der Beginn des Hauptthemas in den Trompeten zu durchdringender Entfaltung gelangt, ob die Bässe aus ihm eine mächtig gesteigerte Melodie hervorspinnen oder als lösendes Gegenbild der wiegende Mittelteil der Gesangsgruppe vorüberzieht, — in jedem Falle sind die Perioden nicht mehr streng ineinandergebunden, wobei als kostbarstes Kleinod dieser Abfolge der herrliche, orgelartige A-Dur-Einsatz des Streichorchesters zu erwähnen ist, den Bruckner als sein „Requiem“ bezeichnet hat.

Mit dem vergrößerten Gesangsthema hebt in ruhigem Fluß die Schlußsteigerung an. Ein feierlicher Stufenanstieg der Trompeten führt aber nicht zu strahlender Befreiung, sondern zu einem furchtbaren Schmerzensausbruch; in den Baßinstrumenten reckt sich das Hauptthema grausig in die Höhe und erstarrt im *fff* des ganzen Orchesters auf einer gräßlichen Dissonanz, die sämtliche Töne der Cis-Moll-Tonleiter übereinanderpreßt. Dann naht das Ende; aus absolutem Schweigen heraus erklingt die schwebende Musik vom Satz-anfang. Aber jetzt mündet sie in das Gesangsthema, das sich weitausgespannt nun tröstend abwärts neigt, in schweren Tubenakkorden tiefer sinkt, in Hornseufzern wieder aufwärtsstrebt und endlich, wie nach langen Irrfahrten, sich in den Hauptdreiklang ergießt. Zuletzt steigen die Hörner auf und krönen mit ihrem Gipfelton den endlich wiedergefundenen, wie in die Unendlichkeit verhallenden E-Dur-Klang.

SONNTAG, DEN 13. OKTOBER, 11 UHR

MORGENFEIER IM SAAL DES LANDESKONSERVATORIUMS (Grassistraße 8)

Franz Schubert

STREICHQUARTETT-SATZ IN C-MOLL
Allegro assai

Anton Bruckner

2 TRIOS IN F- UND FIS-DUR zum Scherzo der IX. Symphonie
Studienmäßige Uraufführung

Ansprache von Dr. Erich SCHWEBSCH, Dresden

Anton Bruckner

STREICHQUINTETT IN F-DUR für 2 Violinen,
2 Violen und Violoncello
Gemäßigt — Andante quasi Allegretto — Scherzo: Schnell
— Finale: Lebhaft bewegt
Erstaufführung der Originalfassung

Das STRUBQUARTETT, Berlin:

Professor Max Strub (Violine I)
Hermann Hubl (Violine II)
Hermann Hirschfelder (Viola I)
Emil Seiler (Viola II)
Professor Hans Münch-Holland (Violoncello)

Schubert, Streichquartett-Satz. Das Quartettfragment in C-Moll ist ein Beleg dafür, daß Schuberts nicht zu Ende geführten Werke keineswegs auch dem Wert nach „unvollendet“ sind. Entstanden im Krisenjahr 1820, das Schubert allenthalben auf der Suche nach neuen Wegen zeigt, weist der allein ausgeführte Allegro-Satz schon eindrucksvoll auf die ein Jahr später begonnene und ebenfalls nicht vollendete H-Moll-Symphonie hin, mit der er außer bemerkenswerten Einzelheiten (dem Sechzehntelgeraune des Beginns etwa) Grundstimmung, meisterhafte Faktur und den auf knappen Raum ausgebreiteten melodisch-thematischen Reichtum gemeinsam hat.

Zur Studienaufführung der Trios in F- und Fis-Dur zur IX. Symphonie. Von Bruckner liegen zwei selbständige Entwürfe zum Scherzotrio der IX. Symphonie vor, beide mit Bratschensolo. Das erste in F-Dur bietet in seinen beiden Skizzen, einer ersten in Bleistift und einer zweiten in Tinte, einen hervorragenden Einblick in die Arbeitsweise des Meisters. Wie sich die Linien bei der Ausarbeitung straffen, immer ausdrucksvoller gespannt werden, wie die harmonische Entfaltung — ursprünglich oft skizzenhaft — immer reicher ausgestaltet wird, wie das zum Schluß so schön und rund dastehende Ganze aus vielen unvollkommenen Versuchen herauswächst, kann an Hand der Ausgabe der Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie (erschienen in Band IX der Gesamtausgabe, Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig) im einzelnen verfolgt werden. Die fortgeschrittenere Skizze ist auf 4 Systemen notiert und enthält nur sparsame Instrumentationsangaben: Flöte und Oboe werden für charakteristische Themen ausdrücklich benannt, sonst ist nur einmal „Holz“ vorgeschrieben. Wir können selbstverständlich nicht wissen, wie die endgültige Orchesterfassung ausgefallen wäre, da Bruckner davon abstand, sie auszuarbeiten. Die von mir vorgenommene Übertragung der

Skizze für Streichquintett kann lediglich den Zweck verfolgen, die von Bruckner hinterlassene Substanz ohne Rücksicht auf die Orchesterfarben studienhalber zum Klingen zu bringen. Im Gegensatz zum Herausgeber der Entwürfe halte ich die Skizze im wesentlichen für vollständig. Der erste Teil endet auf der Dominante. Die Wiederholung mußte daher abweichend davon in die Tonika zurückführen. Bruckner hat nur den Tonika-Schluß skizziert, nicht aber den Übergang dazu. Es war deshalb geboten, bei der Wiederholung des ersten Teiles an geeigneter Stelle eine Transposition in die Unterquinte vorzunehmen.

Von einem zweiten Trioentwurf in Fis-Dur mit Solobratsche liegt eine ziemlich ausgearbeitete Orchesterpartitur vor. Die Übertragung für Streichquintett verzichtet hier auf die schon vorgezeichneten Orchesterfarben, bringt aber die Substanz ebenfalls ziemlich vollständig zum Erklingen, während eine Ausarbeitung für Orchester doch nicht ohne mancherlei Zutaten auskommen könnte.

Armin Knab

Bruckner, Streichquintett. Dieses einzige Kammermusikwerk Bruckners ist auch einzig in seiner Art. Es wurde auf Wunsch des berühmten Quartettisten *Josef Hellmesberger* in Wien 1879 geschrieben. Nach der V. Symphonie entstanden, zeigt das Werk mit ihr einige Familienähnlichkeiten, vor allem in der kunstvollen Kontrapunktik. Wenn man es auch (infolge seiner großen Form) als „verkappte Symphonie“ bezeichnet hat, so ist es in seiner Struktur doch von absolut kammermusikalischer Art. Eigenartig ist die kühne Harmonik und die Technik der Halbtonrückungen in den einzelnen Themen und Sätzen (Tonartwahl). Jeder der vier Sätze hat sein Gepräge, und alle zusammen bilden doch eine Einheit in der Vielheit.

Der Anfangssatz mit seinem breit hingelegeten romantischen Hauptthema in F-Dur und der in helles Fis-Dur entrückten Gesangsgruppe, voll von Heimatsehnen, ist ein Tongewebe wie aus Brüsseler Spitzen. Die Perle des Ganzen ist das herrliche Andante in Ges-Dur, ein Satz von fast überirdischer Schönheit, dessen Hauptthema als „unendliche Melodie“ weite Bogen spannt. Demgegenüber steht der geheimnisvoll-mysteriöse Gesang der 1. Bratsche, mit den rasch wechselnden Harmonien der Begleitstimmen, als Gesangsthema. Das kapriziöse Scherzo umschließt ein fast altväterisches Trio von Haydn'schem Gepräge. Der schwierigste und lange Zeit unverstandene Satz ist das Finale, dessen auf schwankender Tonalität, in wirren Linienzügen gehaltener Hauptteil von einer lieblich-ländlerartigen Gesangsgruppe abgelöst wird. Im weiteren zieht der Satz auch Teile des Kopftemas des 1. Satzes heran und hat überhaupt zahlreiche Beziehungen zu den früheren Sätzen.



Anton Bruckner, gefolgt von Hanslick, Kalbeck und Heuberger

Karikatur von Otto Böhler

SONNTAG, DEN 13. OKTOBER, 19.30 UHR

KONZERT IM GEWANDHAUS

W. A. Mozart

SYMPHONIE IN D-DUR, K. V. 385

Allegro con spirito — Andante — Menuetto — Finale: Presto

PAUSE

Anton Bruckner

IV. SYMPHONIE IN ES-DUR [ROMANTISCHE]
(Originalfassung)

Bewegt, nicht zu schnell — Andante quasi Allegretto —
Scherzo: Bewegt — Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

Dirigent: Generalmusikdirektor Professor
Dr. Karl BÖHM, Dresden

Die Sächsische Staatskapelle, Dresden

W. A. Mozart, Symphonie in D-Dur. Mozarts D-Dur-Symphonie, im Werkverzeichnis des Ritter v. Köchel als Nr. 385 geführt, gehört der Reihe der sechs großen Symphonien Mozarts an, die heute fast ausschließlich in den Programmen unserer Konzerte erscheinen. Zum Unterschiede von der tonartgleichen späteren Symphonie K.V. 504 nennt man das viersätziges Werk auch die D-Dur-Symphonie *mit* Menuett, ja ursprünglich enthielt sie nach Serenadenart neben einem Eingangsmarsch sogar zwei Menuette. Wahrscheinlich hat bei dieser ursprünglichen Formgebung der Auftrag eine Rolle gespielt, der Ende Juli 1782 von der befreundeten Salzburger Familie *Haffner*, der Bestellerin der berühmten „Haffner-Serenade“ von 1776, an ihn erging, — „neue Haffner-Symphonie“ hat Mozart das spätere Werk nach der Umgestaltung selbst genannt und sich an dem gelungenen Werk sehr erfreut.

Unter den erwähnten großen Symphonien stellt die Haffner-Symphonie die lebensfreudigste dar. Gleich das Hauptthema des *I. Satzes*, das mit seinem pomphaften Schwung den ganzen Satz einschließlich der chromatisch schmachtenden Gesangspartie beherrscht, legt diesen Charakter fest, auch gelegentliche Trübungen (wie durch ein kleines Seufzermotiv der Bläser) werden von rauschendem Figurenwerk überflutet. Das *Andante* ist in seinem naiv-frohen Thema und seinen zierlichen Geigenfiguren (entzückend das Geigenstakkato des zweiten Themas!) ganz auf problemlose Heiterkeit eingestellt, noch mehr der dritte Satz mit dem schwungvollen *Menuett* und dem ganz volksliedhaften *Trio*. Die Lebensfreude überstürzt sich dann in dem *Presto-Finale*, das nach Mozarts brieflicher Anweisung „so geschwind als möglich“ gespielt werden soll. Das Thema erinnert wohl absichtlich an die komische Osmin-Arie „O! wie will ich triumphieren“ aus der kurz vorher entstandenen „Entführung“. Wie dies Singspiel, gibt auch die Symphonie ungetrübt die heitere Stimmung jener Schaffensjahre wieder, die sich später dann tragisch verdüstern sollte, und ist so ein meisterhaft gestaltetes Zeugnis für eine der liebenswertesten Seiten von Mozarts Genius.

Bruckner, IV. Symphonie. Von allen Symphonien Bruckners ist keine vielleicht so kristallklar und so unmittelbar verständlich wie die Vierte Symphonie (komponiert 1874, umgearbeitet 1878–1880). Der von Bruckner selbst zugesetzte Beinamen: die „Romantische“, kennzeichnet ihren Gesamtcharakter gegenüber etwa der herben Strenge der Fünften oder der mysteriösen Feierlichkeit der Neunten. Trotz der Einzelausschmückung, die Bruckners

naiver Sinn dieser Bezeichnung gelegentlich gegeben hat — im ersten Satz: „Mittelalterliche Stadt — Morgendämmerung — von den Stadttürmen ertönen Morgenweckerufe“ usw. —, handelt es sich aber nicht um eine musikalische Schilderung romantischer Begebnisse oder menschlicher Stimmungen der Natur gegenüber, sondern um ein Klangwerden gleichsam des Naturhaften selbst.

Gleich der Anfang des *I. Satzes* läßt dies erleben: Über einem geheimnisvollen, ruhend-bewegten Es-Dur-Grund klingt wie aus der Ferne ein Hornruf, — einer der berühmten Anfänge Bruckners, die Musik gleichsam aus dem Nichts heraus entstehen lassen. Gegenüber diesem traumhaften Anruf hat das zweite ff-Motiv einen energischen, aus Vierteln und Vierteltriolen gebildeten Rhythmus, der auch, ein Lieblingsgebilde Bruckners, die dritte Themengruppe beherrscht. Das zweite Thema dagegen ist ein Doppelthema, wie es Bruckner liebt, — eine warm singende Melodie der Bratschen und darüber ein hüpfendes Motiv der Geigen, dessen Anfang Bruckner nach seiner Aussage dem „Zizibé“-Ruf der Waldweise verdankt. Trotz der feingearbeiteten Viestimmigkeit bleibt der Satz von einer wunderbaren Durchsichtigkeit, die sich nach einem energischeren Mittelteil zu einem herrlichen Aufblühen in E-Dur steigert. Nach dem Fortissimo der Schlußgruppe gleiten über einem langen Orgelpunkt der Pauke chromatische Klänge abwärts, eine zarte Geigenarabeske verdimmt fast unhörbar im reinen B-Dur-Dreiklang und bringt so, wie es für Bruckner typisch ist, am Ende der Exposition alle Bewegung zum Erlöschen.

Ein dreimaliges Echo mündet in den ruhevollen Ton des Solohorns, das nun unter dem Erzittern der Geigen wieder erklingt. Mit diesem Wiedereintritt des Anfangsthemas beginnt die Durchführung. Sie baut sich in zwei mächtigen, in sich wieder zweigegliederten Abschnitten auf, die beide mit dem Hauptthema beginnen. Das erstemal führt es zu einer gewaltigen fff-Entladung, in der das rhythmische Motiv, eng verzahnt, anspringend und abstürzend zugleich, auf eine weite Strecke das Feld allein behauptet. Das zweitemal weitet es sich zum mächtigen Choral. In diesem Gipfel- und Kernpunkt des Satzes, der in der Klangpracht der Trompeten und Posaunen und dem schimmernden Glanz der Geigen am stärksten Bruckners Eigenart im Sinnlichen und Geistigen erkennen läßt, erfüllt und vollendet sich die Durchführung. Nach dreifachem Ansatz verhallt der Choral, und als wäre sie von seiner Erscheinung geadelt, erklingt die Bratschenstimme aus dem Gesangsthema in Vergrößerung und verdimmt mit einer zarten Flötenstimme wie im Traum. Danach vollzieht sich die Reprise, nur klanglich gesteigert, wie die Exposition. So verarbeitet die Koda abermals das Hauptthema auf dem Untergrund einer wiegenden Streicherfigur und führt es zum strahlenden Es-Dur des gesamten Orchesters, durch das die Hörner das Hauptthema schmettern.

Der langsame Satz dieser Symphonie gehört noch nicht zu den späteren feierlichen Adagios, sondern ist ein leicht dahinschreitendes, trauer-marschähnliches *Andante quasi Allegretto*. Unter zögernden C-Moll-Rhythmen der gedämpften Streicher singen die Violoncelle, später die Holzbläser, eine schön geschwungene Melodie. Eine choralartige Episode in den Streichern schließt sich an, der gesamte erste Themenkomplex trägt den Grundcharakter einer verschleierte Wehmut. Das zweite (Gesangs-) Thema, das nach einer Generalpause ebenfalls in C-Moll einsetzt, ist wieder eine Art Choral im Pizzicato der Streicher, in das die Bratschen eine herrliche, über 40 Takte ausgespannte Melodie einbetten. Nach einem echoartigen Zwischenspiel und einer marschartigen Episode wird das Hauptthema erneut wieder aufgenommen.

Drei Gegenstimmen umranken es, von C-Dur fließt der Klangstrom, immer üppiger anschwellend, nach F-Dur und As-Dur, um in der Tiefe zu versickern. Kadenz in C-Moll: Danach werden die beiden Themengruppen bereichert und gesteigert wiederholt. Wenn aber dann zum dritten Male das Anfangsthema einherschreitet, so ist es von fließenden Sechzehntelfiguren der Geigen umspielt und erreicht als Krönung ein glanzvolles C-Dur. Nach einer schmerzvoll zusammenbrechenden Kadenz senken sich über dumpfen Quarten-schlägen der Pauke Bruchstücke der großen Bratschenmelodie herab, und der Satz verhallt unter leisen Pizzicato-Tönen der Streicher in tröstlichem C-Dur.

Bruckner hat in unermüdlicher Selbstkritik die Symphonie gründlich umgearbeitet, ehe er sie aufführungsreif fand. Bei der Umarbeitung hat er das ursprüngliche Scherzo durch das heutige, das sogenannte „Jagdscherzo“, ersetzt. Den Beinamen führt es wegen des ganz aus dem Klang des Jagdhorns heraus erfundenen Themas. Auf dessen Widerspiel mit einem weicherem Gegenthema ist der Satz aufgebaut. Die Form ist wie bei allen Scherzosätzen Bruckners sehr einfach: Ein Teil A mit der Themenaufstellung, ein Teil B mit einer Art Durchführung, dann Wiederholung von Teil A. In dem kurzen *Trio*, „Tanzweise während der Mahlzeit auf der Jagd“ genannt, kehrt eine achttaktige ruhige Ländlermelodie, die Bruckners landschaftliche Abstammung verrät, nach einem wiegenden Mittelteil wieder.

Das *Finale* ist in seinem riesigen Ausmaß, seiner zyklischen Thematik und seiner auf lange Strecken wirksamen unheimlichen Düsternis die Krönung der Symphonie, – freilich auch am schwersten zu verstehen. Über einem unheimlich tickenden Orgelpunkt der Bässe erhebt sich in B-Moll der Kopf des Hauptthemas. In die zunehmende Steigerung lassen die Hörner das Jagdthema aus dem Scherzo hineinschallen. Dann richtet sich auf dem Gipfelpunkt das Hauptthema des 1. Satzes im mächtigen Unisono des gesamten Orchesters auf, – einer jener riesenhaften Themenblöcke, wie sie nur Bruckner schaffen konnte.

Eine zweite Steigerung übertrifft an Intensität noch die erste: ein reißendes Unisono jagt nach oben, Streicher und Holzbläser halten vibrierend ein hohes Ges, . . . dann wird unter Paukendonner und triumphalem Trompetengeschmetter die Düsternis gesprengt, und aus dem strahlend eintretenden Es-Dur leuchtet in den Hörnern der Urgedanke der ganzen Symphonie vom Anfang des ersten Satzes hervor, – ein Formgedanke, den Bruckner in allen seinen Finales verwirklicht hat und der hier unerhört einprägsam ist. – Ruhig schreitend setzt die Gruppe der Gesangsthemen ein. Einer im Charakter und der C-Moll-Tonart dem Andantethema angenäherten Melodie mit schön ineinander verschlungenen Linien folgen zwei Themen sehr volkstümlicher Prägung. Sie werden in zwei breit aussingenden Höhepunkten miteinander vereinigt. Scharf setzt sich das ff der dritten Themengruppe mit ihrer energischen Posaunenmelodie gegen das vorherige Ausschwingen ab; dann geht die Exposition ruhevoll zu Ende.

In der Durchführung ist das Anfangsthema nach oben gereckt und gewinnt einen fast schwärmerischen Charakter. Es mündet in das Gesangsthema (Hörner und Posaunen), das nun seinerseits seinen Ausdruck durch Vergrößerung ins Feierlich-Erhabene gewandelt hat. Anschließend wird die erste Gesangsmelodie wieder eingesetzt; auch hier folgt auf schwärmerisches Aufblühen eine Entrückung ins geheimnisvolle ppp der Streicher. Mit um so niederschmetternderer Wucht richtet danach das Hauptthema des Satzes, wie gepeitscht von dem Figurenwerk der Streicher, sein Antlitz empor, bis auch hier das Thema sich akkordisch weit und zu strahlenden Choralklängen emporwächst. – Nach raschem Zusammensinken breitet sich eine unheilswangere Stimmung aus; gespenstische Trümmer des Hauptthemas huschen einher, wie aus der Ferne herüber klingt das Jagdmotiv der Hörner, bis aller Spuk in dem leise grollenden Wirbel der Pauke entschwindet.

Dann beginnt mit der ehernen Stimme des Hauptthemas die Reprise. Die gesanglichen Höhepunkte der Gesangsthemengruppe sind noch blühender geworden und führen zu einem üppig klingenden Gipfel. Die Koda, eine der wundervollsten, die je geschaffen worden sind, beginnt in einer atemlos gespannten Stille. Aus einer in ewig gleichmäßiger Ruhe wiederkehrenden Sextolenfigur der Geigen hebt sich dreimal leise der Beginn des Hauptthemas, nach oben gerichtet, und wird in einem eigentümlich schwermütigen Gesang fortgesponnen („Schwanenlied der Romantik“ hat ihn Bruckner genannt). Dann steigt in den Posaunen eine feierliche Dreiklangreihe nach oben, die Trompeten tragen sie höher hinan, das ganze Orchester nimmt sie gleich einem Hymnus auf, bis sie sich in ein mächtig glühendes Es-Dur ergießt, aus dem sich unter schmetternden Hörnerfanfaren in den Posaunen der Rhythmus des Hauptthemas der gesamten Symphonie mächtig heraushebt, – so daß in einem tief eindrücklichen Kreislauf die Symphonie in dem Ursymbol ausklingt, mit dem sie begonnen.



Inneres der Kirche in St. Florian mit Blick auf die Bruckner-Orgel

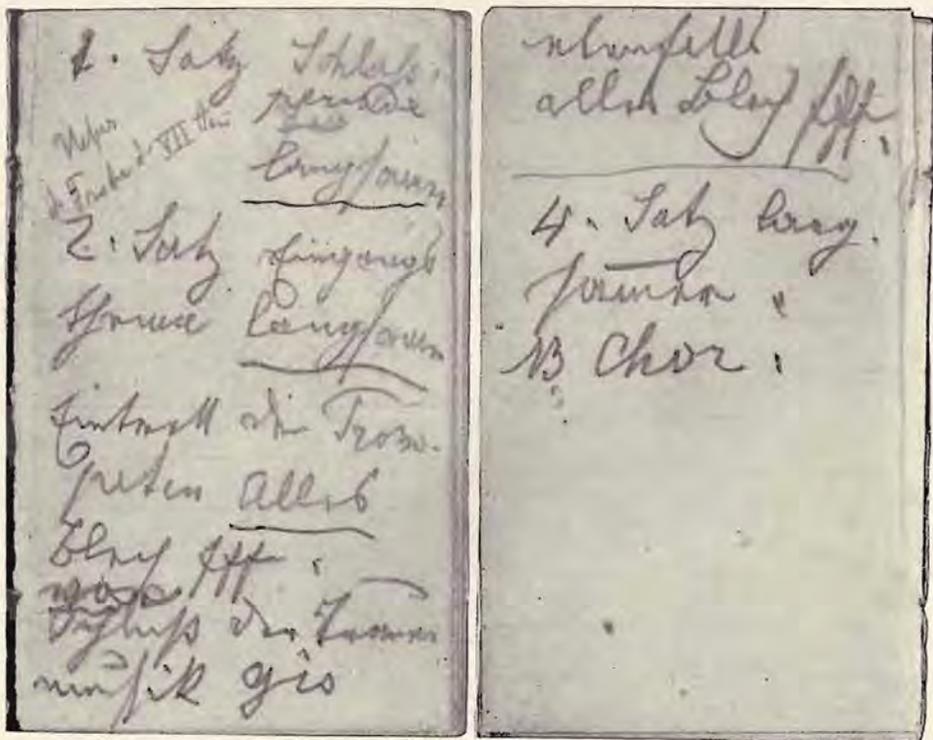
(Foto Reiffenstein, Wien)

Mit Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlages, Leipzig, aus Hollnsteiner: „St. Florian und Bruckner“

Leipzig in der Bruckner-Bewegung

Von Prof. Max Auer, Bad Ischl

Leipzig, die Stadt J. S. Bachs und Richard Wagners, hat auch im Leben Anton Bruckners und an dem Schicksal seiner Werke einen hervorragenden Anteil gehabt; ja, der Name dieser Stadt steht am Anfang und Ende der ganzen Bruckner-Bewegung, denn mit der Uraufführung der VII. Symphonie, am 30. Dezember 1884, beginnt Bruckners Name als



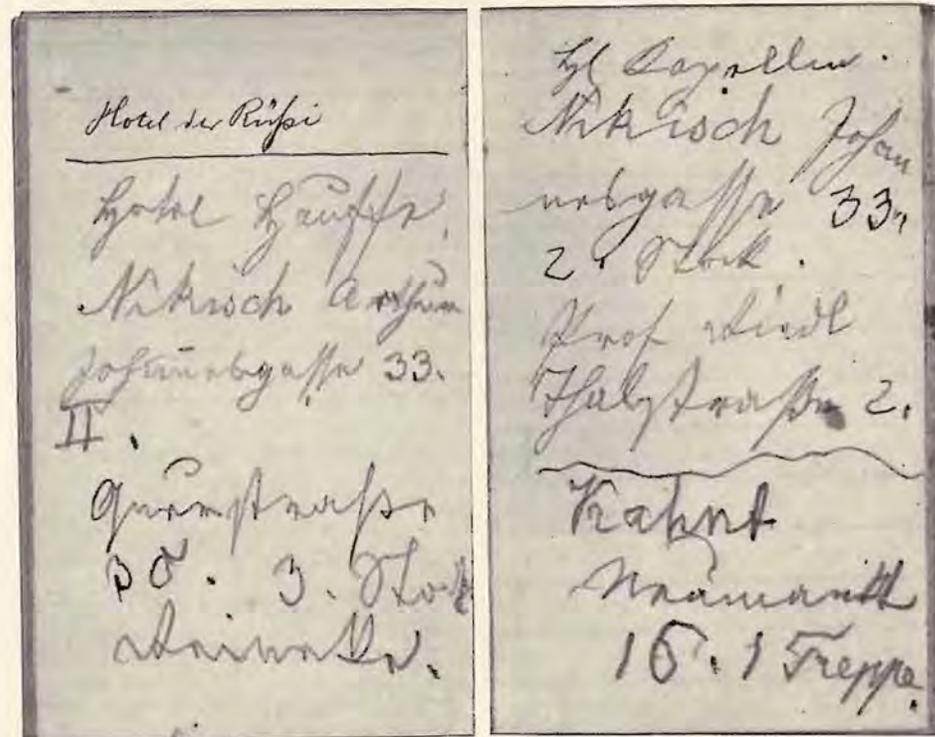
Faksimile aus dem Taschenbuch Bruckners, das er auf Aufführungs-Notizen zur Generalprobe der VII. Symphonie unter Nikisch

Komponist das Weltinteresse zu erwecken, und mit dem Sieg der in Leipzig erscheinenden originalen Gestalt seiner Werke wurde der Kampf und damit die eigentliche Bewegung um Bruckners Namen und Werk abgeschlossen.

Die durch Arthur Nikisch im Leipziger Stadttheater in jugendlich kühnem Wagemut durchgeführte Uraufführung der *E-Dur-Symphonie* war, wie neuere Veröffentlichungen zeigen, keineswegs ein großer Publikumserfolg, wenn sich auch das auf Wagner und Liszt gestellte übrige Programm an den fortschrittlichen Teil des musikalischen Leipzig wandte. So schreibt Franz Schalk einem Freunde: „Als ob die Symphonie den bloßen Mauern vorgespielt worden wäre, so war es, und einige Fachleute schnitten höhnische Gesichter dazu. Man konnte da nicht von einer bösen Influenz der Kritik reden. Es war der bloße Zeitgeschmack und die vielleicht allezeit existierende Unfähigkeit der Masse, aufzupassen, die hier so traurig votier-

ten.“ Weiter berichtet Schalk: „Ich selbst hatte den unsäglichsten Genuß bei der Generalprobe. Am Abend war ich weniger empfänglich, und mich stimmte die üble Physiognomie des Publikums sehr herunter. Bruckner war nach der Aufführung desparat. Nikisch stellte ihm die Geschichte von der günstigsten Seite aus dar.“

Entgegen diesen pessimistischen Bemerkungen stellen Berichte fest, daß die anfängliche Verblüffung der Hörschaft bald wich und das Interesse von Satz zu Satz sich steigerte, bis nach dem vierten Satz dem in seiner Heimat bis zu seinem 60. Lebensjahr unterdrückten österreichischen Tonkünstler reiche Ovationen dargebracht und ihm zwei Lorbeerkränze



seiner Leipziger Reise bei sich hatte (Bes. Prof. Auer)
Anschriften, die Bruckner sich notierte

überreicht wurden. Da diese Kränze aus Universitätskreisen stammten, ist anzunehmen, daß die akademische Jugend und der fortschrittlich gesinnte Bruchteil der Zuhörer dem am Schlusse auf dem Podium erscheinenden Meister in seiner rührenden Erscheinung und Gebärde längere Zeit zujubelte. Bruckner selbst berichtete später über den Abend an *Baron v. Wolzogen*, in Leipzig sei „zum Schluß eine Viertelstunde lang applaudiert“ worden. Wie dem auch sei: die mit wenigen Ausnahmen günstigen Urteile der Kritiker, die Nikisch selbst in das Werk eingeführt hatte, waren ausschlaggebend. Vor allem waren es die Urteile von *Bernhard Vogel*, *E. W. Fritsch* und später *Paul Marsop*, die den Tag zu dem erklärten, was er war: zum *Geburtstag des Brucknerschen Weltruhmes*.

Aber mit dem glorreichen Tag setzte auch schon die Hetzpropaganda ein, die sich an die Namen *Herzogenberg*, *Brahms*, *Joachim* usw. knüpfte und der es gelang, so manche Aufführung

eines Brucknerschen Werkes im Reich zu verhindern. Später aber gingen von den Lehrstühlen eines *Hermann Kretzschmar* und *Hugo Riemann* in Leipzig schiefe und gehässige Urteile aus, die Jahrzehnte, besonders in Nachschlagewerken, unheilvoll nachwirkten. Erst 1903 kam es in Leipzig zu einer weiteren Bruckner-Aufführung. Der *Liszt-Verein* hatte sich zur Aufgabe gestellt, das durch *Karl Reinecke* langes Wirken allzu konservativ eingestellte Publikum für die neudeutsche Musik zu gewinnen. So gelangte am 6. Juni dieses Jahres abermals die *VII. Symphonie* unter *M. Paur* zur Aufführung.

Seltsamerweise hatte Nikisch, nachdem er im Jänner 1885 das *Adagio* der Symphonie vor dem König von Sachsen wiederholt hatte, keinen Finger mehr für Bruckner gerührt, und erst, nachdem er 1895 Kapellmeister des *Gewandhauses* geworden war, wiederholte er dessen Satz im Oktober 1896 im Gewandhaus als Trauerfeier für den verblichenen Meister. Erst 1899 erklang eine ganze Symphonie, die Fünfte, in den Gewandhaus-Konzerten, dann aber verdichteten sich die Bruckner-Aufführungen, so daß Nikisch bis 1922 auf 40 Aufführungen Brucknerscher Symphonien zurückblicken konnte. Seine Großtat aber war die Veranstaltung eines *Bruckner-Zyklus* im Konzertwinter 1921/22. Auch Nikischs Nachfolger im Gewandhaus, von *Furtwängler* bis *Abendroth*, führten die Tradition ihres Vorgängers fort, und in anderen Konzerten setzten sich *Schuricht*, *Weisbach* für Bruckner mehr und mehr ein. Hans Weisbach hat außerdem das Verdienst, 1932/33 den ersten *Bruckner-Zyklus im Leipziger Rundfunk* und am 1. März 1936 die *Uraufführung der Originalgestalt der IV. Symphonie* dargeboten zu haben.

Frühzeitig fanden in Leipzig auch Bruckners kirchliche Chorwerke eifrige Pflege. Schon 1885 brachte *Karl Riedel* mit dem nach ihm genannten Verein *Gloria* und *Credo* der *D-Moll-Messe* (allerdings nur mit Orgelbegleitung) in einem Konzert bei *St. Peter* zur überhaupt ersten Aufführung im Reich. Der genannte Verein sowie später der *Thomanerchor* unter *Karl Straube* pflegten auch weiterhin die geistlichen Chorwerke in gesteigertem Maße.

Neben den künstlerischen Verdiensten Leipzigs für den Meister stehen die auf *organisatorischem* Gebiete nicht zurück. So wurden am 9. Oktober 1927 im Buchgewerbehaus zu Leipzig die bis dahin bestehenden Bruckner-Vereinigungen zu einer Spitzenorganisation zusammengeschlossen und die „*Bruckner-Gesellschaft*“ gegründet.

Am 23. Oktober 1931 fand, anlässlich der *Enttüllung* der von dem Leipziger Arzt Dr. *Tb. Armbruster* gestifteten *Bruckner-Büste*, im Gewandhaus eine Feier statt, an der die offiziellen Vertreter der „*Internat. Bruckner-Gesellschaft*“ teilnahmen, worauf die lange vernachlässigte *VI. Symphonie* zur Aufführung kam.

Noch enger wurden die Beziehungen Leipzigs zur Brucknerbewegung, als ab 1933 die *Gesamtausgabe* der Werke Bruckners nach dessen Handschriften letzter Hand beim Musikwissenschaftlichen Verlag in Leipzig zu erscheinen begannen.

So hat Leipzig Meister Bruckner nicht nur das Tor in die Welt erschlossen, von dieser Stadt trat auch der „echte Bruckner“, d. h. sein von allen fremden Zutaten befreites Werk, den Siegeszug durch alle Konzertsäle an. Leipzig und Bruckner bleiben für immer unzertrennlich verbunden.

Aus den „Leipziger Neuesten Nachrichten“ vom 8. Oktober 1919:

Arthur Nikisch und Anton Bruckner

Geheimrat Nikisch war so liebenswürdig, gegenüber unserem Dr. St.-Referenten über sein Verhältnis zu dem großen Tonmeister unter anderem etwa folgendes zu äußern:

Ich war nicht, wie vielfach irrümlich angenommen wird, Bruckners Schüler. Als er von Herbeck zur Professur für Musiktheorie nach Wien berufen wurde, hatte ich die Kompositionsklasse bereits absolviert und saß als Geiger im Orchester der Hofoper. Doch gerade in dieser Eigenschaft trat ich zuerst in Berührung mit seiner Kunst. Da die Philharmoniker unter Hans Richter infolge fortgesetzter Wühlereien aus dem Kreise um Brahms — er selbst

stand, wie ich von ihm selbst weiß, diesem Treiben ganz ferne — für Bruckner in keiner Weise zu haben waren, bewogen seine Verehrer den Fürsten Liechtenstein, die Mittel zu einem Sonderkonzert zur Verfügung zu stellen, in dem das Hofopernorchester unter Bruckners Leitung dessen Zweite spielte, die erste seiner Symphonien, die in Wien erklang. Ich höre noch, wie Bruckner, als er an das Pult trat, zu uns sagte: „Alsdann, meine Herren, wir können probieren, so lang' wir wollen; ich hab' an'n, der's *zahl!*“ Die Symphonie erweckte beim Mitspielen sofort jene Begeisterung in mir, die ich jetzt, nach 46 Jahren, noch ebenso für sie und ihre Schwestern empfinde.

Als ich später in Leipzig an der Oper tätig war, brachte mir Joseph Schalk, der Bruder des Wiener Hofkapellmeisters, im Frühjahr 1884 den vierhändigen Auszug der Siebenten. Da auch das Gewandhaus sich damals gegen Bruckner ablehnend verhielt, gewährte mir Direktor Staegemann sein Theater zu einem Sonderkonzert, das am 30. Dezember stattfand. Bruckner war damals drei Tage lang hier. Seine Dritte und Vierte waren inzwischen in Wien gespielt, doch ohne Verleger zu finden, auch in Leipzig war trotz des großen Eindrucks all mein Bemühen um einen solchen erfolglos. Aber wenige Wochen nach mir brachte Levi das Werk in München, und nun besserte sich die Lage. In Leipzig konnte ich die neun Symphonien sämtlich einführen, ganz allmählich häufiger, zuletzt bis zu vieren in einer Spielzeit; ich bin stolz und glücklich, daß ich das Publikum dahin gebracht habe, meine Pioniertätigkeit durch eine zyklische Aufführung aller in einem Konzertwinter gekrönt zu sehen.

Bruckners Symphonien sind für mich erhabene Wunderwerke, höchste Emanationen des Geistes, auch nach der Seite der Form hin. Die Behauptung, ihr Verständnis werde durch mangelnde Architektonik erschwert, war mir stets rätselhaft, besonders auch, daß durch die vielen Generalpausen die Klarheit des Aufbaues leiden sollte. Im Gegenteil, gerade sie erleichtern in Verbindung mit der scharfen Kontrastierung der Motive diese Übersicht. Nach Hanslicks damaliger schlechter Kritik über die Zweite sagte mir Bruckner in bezug auf jene Pausen: „Ja, sehen Sie, wenn ich etwas Bedeutungsvolles zu sagen hab', muß ich doch vorher Atem schöpfen!“ Manche kolossalen Steigerungen in einzelnen Sätzen versteht man am besten, wenn man sich in Bruckners auf dem Boden einer inbrünstigen Frömmigkeit erblühende religiöse Phantasie versetzt. Er beschrieb mir einmal auf einem Spaziergang in Ischl — eines der wenigen Male, die ich, von ein paar flüchtigen Begegnungen im Kaffeehaus vor jener Leipziger Aufführung abgesehen, mit ihm zusammen war — die Entstehung einer jener Glanzstellen, wie er plötzlich den Himmel sich öffnen und den lieben Herrgott, die Engelchöre, den heiligen Petrus und den Erzengel Michael im Geist vor sich gesehen habe. Beim Zurückrufen solcher Visionen aus anderen Welten weitete sich sein Blick wie ins Unendliche; ganz in seine Phantasien eingesponnen, blickte er die Weite des Tals hinab; man konnte nicht wagen, ihn zu stören.

Es geht mir mit diesen Symphonien wie bei den vier größten von Beethoven, denen von Brahms und den Wagner-Opern; das Werk, das ich eben leite, erscheint mir das größte, als der Gipfel des symphonischen Schaffens. Als ich zum letzten Male die Achte dirigierte, war ich so erschüttert und hingerissen von dem gewaltigen Eindruck, daß ich dachte: das ist das grandioseste Werk, das er je geschrieben! Schon die Erste ist vollgültig echter Bruckner, mit allen Löwenklauen, höchstens im Vergleich mit den drei letzten etwas zurückstehend. Was mich, neben dem Geist dieser Werke selbst: der Fünften, Sechsten, Achten und Neunten, beim Dirigieren so mächtig ergreift, ist der Gedanke, daß Bruckner selbst sie niemals gehört hat. Es ist so tief traurig, daß ich zum Beispiel bei dem himmlischen *Adagio* der Sechsten, der in A, froh bin, daß ich sie auswendig kann, denn da verdunkeln meinen Blick die aufsteigenden Tränen. Daß Bruckner, der seine Lebenskraft vor dem Finale der Neunten erlöschen fühlte, das Tedeum zu deren letztem Satz bestimmt haben soll, beruht auf einem Mißverständnis. Es ist viel älter, paßt nicht zum Stil; auch bietet das in höhere Sphären führende *Adagio* einen Abschluß, nach dem nichts anderes mehr als ein Heruntersteigen, eine Antiklimax möglich wäre, ähnlich wie bei Schuberts H-Moll. Die Neunte ist mit ihren drei Sätzen ein dramatisch-symphonisches Tongedicht, kein Torso. Ich bringe das Tedeum nach der Pause als zweiten Teil, unabhängig von dem ganzen Zyklus.

Zur Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners

Von Univ.-Prof. Dr. Robert Haas, Wien

Ein Blick auf den Stand der Gesamtausgabe im Jahre 1940 ergibt die erfreuliche Tatsache, daß ein nicht unerheblicher Teil ihrer schweren und verantwortungsvollen Aufgabe als erfüllt, gesichert und durchgesetzt gemeldet werden kann. Der echte Text der meisten Hauptwerke des Meisters ist von der Gesamtausgabe aus in die Praxis eingedrungen und von ihr heute allgemein aufgesogen, die entstellenden Bearbeitungen verschwinden, und eine der gigantischsten deutschen Geisteswelten, die vor ein paar Jahren noch nahezu rettungslos verschüttet schien, ist nun dem fast sicheren Untergang entrissen und strahlt bei jeder Auf-führung im tönenden Glanz ihres neu erweckten Lebens.

Als ich 1926 unter ungünstigsten Umständen diese Gesamtausgabe schaffen mußte, da war mir für ihre Gestaltung Bruckners letztwillige Verfügung wegweisend, durch die er die Wiener Hofbibliothek als Stellvertreterin des Kaisers, also der für Bruckner höchsten weltlichen Macht, zur Erbin von seinem handschriftlichen Nachlaß bestellt hatte. Der tiefe und persönlich bedingte Sinn dieser an sich schon ungewöhnlichen Willensäußerung mußte nur bis in alle Folgerungen verstanden und abgehört werden, dann sprang das Zauberreich der Gesamtausgabe in Auge und Ohr. War der Entschluß zu einer Sicherstellung aller seiner Partituren und wichtiger Vorarbeiten ebenso kühn und selten wie weise, so zeugt er nicht nur von herben Lebenserfahrungen, Kämpfen und von der Sorge um seine zeitlebens ver-stümmelte Geisteswelt, sondern auch von jener unverwüstlichen gläubigen Zuversicht, die Bruckner eigen war und weit über den Tod hinweggreifen konnte.

In welchem Ausmaß aber dieser Lebensabend in eine künstlerische Tragik ohnegleichen verstrickt war, das ließ sich erst durch die Wiederherstellung und durch die Durchsetzung der Werktexte beweisen und wird erst allmählich allen innerlich Beteiligten klar werden. Wir wissen jedenfalls, daß Bruckner noch 1895 die Sichtung seiner Handschriften für die Abgabe an den Kaiser mit äußerster Sorgfalt selbst vorgenommen hat und dabei sogar Pakete versiegeln ließ, während dann die Testamentsvollstreckung seine ursprünglichen, sinnvollen Absichten mit grausamer Brutalität zerstört und die Zersplitterung der Arbeitsvorlagen, die ja eben vermieden werden sollte, in einer Weise bewirkt und angetrieben hat, aus der in der Folgezeit die grotesksten Besitz- und Rechtsverhältnisse entstehen mußten.

Aus der vollen Erkenntnis der Verpflichtungen einer so erlesenen Erbschaft ist die Gesamtausgabe hervorgewachsen, ihr Plan war aus dem Gegenstand heraus weiträumig, denn neben der Erfassung aller Werke war vor allem die Textlegung selbst zu leisten, nämlich die Herstellung echter, beglaubigter Texte auf Grund der letzten erkennbaren Willensäußerung Bruckners und befreit von zeitbedingten Gewaltmaßnahmen. Es trat noch hinzu, daß durch die organischen stofflichen Anforderungen eine Anlage der Gesamtausgabe zu finden war, die über alles Gleichartige zuvor weit hinausgehen mußte und von der Quellenbeschreibung bis zur Quellenkritik und der Behandlung von Umarbeitungen, Entwürfen und Skizzen ganz neue Wege einzuschlagen hatte.

Heute ist trotz ungeheurer Schwierigkeiten ein beträchtlicher Teil des Arbeitsprogramms schon erledigt. Von sieben der neun großen Symphonien liegen neue Texte vor, außerdem zu zwei Messen und zum Requiem. Die echten Texte zur IX., V. und IV. Symphonie haben mit elementarer Wucht gewirkt, für die II. und VIII. Symphonie waren besondere Methoden notwendig, um dem Tatbestand gerecht zu werden, der zuvor ganz unbekannt Text zur Linzer Fassung der I. hat heute viele Freunde, der zur E-Moll-Messe wird sie sich gewinnen, der gereinigte Text der VI. Symphonie hat dieses Werk erst zugänglich gemacht. Die Hauptarbeit drängte sich in die Jahre 1934 bis 1938 zusammen, 1939 folgte mit Kriegsausbruch eine Atempause, dann bleibt noch sehr viel und mühevoll Schaffen zu bewältigen.

Die Gesamtausgabe hat so manchen leitenden Gedanken zum Allgemeingut werden lassen, der zuvor unbekannt war, sie hat viele Irrtümer und zahlreiche Vorurteile beseitigen können. So wird z. B. jetzt niemand mehr die Unausführbarkeit der Partituren Bruckners behaupten

wollen, während früher dieses Argument mündlich und schriftlich, in Gutachten und Debatten immer wiederkehrte. Aber das noch böser Vorurteil von der Sprunghaftigkeit des Meisters, der nie mit einer Arbeit fertig und von Umarbeitung zu Umarbeitung getrieben worden sei, das sitzt noch fest, — gegen die Gesamtausgabe, die auch da den Wahrheitsbeweis liefert. Man braucht ihn nur zu hören.

Meine Begegnungen mit Anton Bruckner

Von Amelie Klose, Karlsruhe

Es war im Frühjahr 1887, als ich zum ersten Male studienhalber nach Wien kam. Mein Bruder — schon seit mehr als einem Jahr Schüler von Bruckner — erbot sich, mich mit seinem Meister bekannt zu machen, und schlug mir zu diesem Zwecke vor, ihn von seiner Stunde bei Bruckner abzuholen.

So ging ich denn eines Nachmittags in froher Erwartung nach der von meiner damaligen Behausung nicht weit entfernten Heßgasse. Unwissentlich hatte ich mit diesem Besuch den Meister in eine kleine Aufregung versetzt. Es war ein sehr heißer Tag, und Bruckner hatte es sich mit seiner Toilette etwas leicht gemacht. Als mein Bruder gegen Ende der Stunde bemerkte: „Meine Schwester wird mich nachher abholen“, rief Bruckner: „Jessas, jessas, das Fräul'n Schwester kommt, das hätten's mir gleich sagen sollen“ und eilte in das Nebenzimmer, um sich für den „Damenbesuch“ herzurichten, den mein Bruder nicht so ernst genommen hatte. Ich wurde darauf sehr liebenswürdig empfangen und nach kurzer Besichtigung des Studier- und Schlafzimmers in den angrenzenden Raum geführt, dessen einzige Ausstattung in einer Chaiselongue sowie in einer Büste der „frommen Helene“ bestand, welche Bruckner einmal in einer Verlosung im Prater gewonnen hatte. Daß diese humorvolle Darstellung impertinentester Weiblichkeit sehr im Widerspruch zu des Meisters ganzem Wesen stand, läßt sich denken, vielleicht war sie aus diesem Grunde in dies selten benützte Zimmer verbannt worden, aus welchem sie später spurlos verschwand.

Alle Einzelheiten des Gesprächs sind mir nicht mehr gegenwärtig. Da ich in den darauffolgenden Jahren 1888–89 meinen Bruder noch manches Mal von der Stunde abholte, so vermischen sich in der Erinnerung unsere verschiedentlichen Unterhaltungen.

Einmal, in besonders aufgeräumter Stimmung, setzte sich Bruckner ans Klavier und spielte uns den zweiten Satz seiner Achten Sinfonie, mit deren Umarbeitung er damals beschäftigt war. Sein Spiel war leider durch ein starkes nervöses Zittern seiner Hände beeinträchtigt; trotzdem gewann ich von dieser Wiedergabe seines Werkes einen lebhaften Eindruck. Er begleitete das bald trotzig, bald übermütige Auftreten des charakteristischen Hauptthemas oft mit heiterem Lachen und rief dann und wann: „Hören's den Micherl, hören's sein Hörndl?“ Auf mein Befragen wurde mir zur Antwort, daß es sich bei diesem „Micherl“ um den Urtypus des Deutschen handelte. Als ich viele Jahre später endlich Gelegenheit hatte, die herrliche „Achte“ vom Orchester zu hören, stand beim Scherzo die ganze Szene wieder deutlich vor meiner Erinnerung. Will man seiner genialen Schilderung gerecht werden, so darf man, trotz der Bezeichnung „Scherzo“, das Tempo dieses Satzes nicht überhasten. Bruckner selbst spielte ihn „mäßig bewegt“ (Allegro moderato), eher etwas schwergewichtig, als spielerisch; er schien sich dabei gleichsam an den kecken Sprüngen eines ungeschlachtigen jungen Riesen zu ergötzen. Das Zeitmaß des innigen, verträumten Mittelsatzes ergibt sich von selbst.

Eines Abends, als wir uns zu einer Aufführung des „Streichquintettes“ in den kleinen Musikvereinsaal begaben, trafen wir Bruckner auf der Straßbahn. Auf meine Frage nach seinem Befinden fiel statt seiner mein Bruder in ärgerlich-lustigem Ton ein: „Der Herr Professor ist ständig auf der Oktavenjagd.“ Bruckner lachte herzlich über die etwas respektlose Bemerkung, mit welcher es folgende Bewandnis hatte: Bruckner, als gewissenhafter Polyphoniker, wollte nicht dulden, daß eine Begleit- oder Füllstimme irgend einmal, wenn

auch nur vorübergehend, mit einer thematischen Stimme eine Oktavenparallele bilde, und versteifte sich darauf, solche „Parallelen“, der Sauberkeit halber, aus seinen Partituren auszumerzen. Daß bei der Vieltimmigkeit seiner Partituren solche Übergewissenhaftigkeit die Instrumente oft zu den kuriossten, unangemessensten Sprüngen nötigte, läßt sich denken. Bruckner geriet denn auch bei diesem Unternehmen oft in gelinde Verzweiflung und ließ manchmal durch seine Wirtschafterin, Frau Kathi, meinen Bruder zu Hilfe holen. Lehrer und Schüler nahmen am Klavier Platz, der eine spielend, der andere nachlesend, ob sich eine Oktavenparallele in der oben angeführten Weise entdecken ließe. Auch geschah es, daß durch Beseitigung des Mißstandes an einer Stelle sich eine Parallele mit einer thematischen Stimme anderswo ergab. Angesichts der Zwecklosigkeit der mühevollen Arbeit unterließ es mein Bruder manchmal, Bruckner auf die zu beanstandenden Stellen aufmerksam zu machen. Konnte doch das schärfste Ohr bei einem Orchester-Tutti keine solche Oktavenparallele wahrnehmen. Einmal ertappte Bruckner den Schüler bei solch vermeintlicher Nachlässigkeit und sagte ärgerlich: „Sie passen ja gar net auf.“ Als mein Bruder daraufhin bemerkte, daß Wagner im „Lohengrin“ in einem Tutti Flöte und Tuba eine der übelsten Parallelen — die einer Mittelstimme zum Baß — machen ließe, erwiderte Bruckner: „Ja, der Wagner hat sich das erlauben können, der war ein *Meister*, ich aber bin nur ein *Schulmeister!*“ Glücklicherweise gab Bruckner diese einer krankhaften Manie ähnliche Oktavenjagd bald wieder auf.

Als ich im Frühjahr 1895 zu kürzerem Aufenthalt nach Wien kam, suchte ich natürlich den verehrten Meister wieder auf. Mit einem Blumenstrauß bewaffnet, wanderte ich nach der Heßgasse, wo mich Bruckner mit gewohnter Liebenswürdigkeit empfing. Eine große Veränderung war mit ihm vorgegangen. Die kräftige Gestalt war verfallen, das stark abgemagerte Gesicht trug einen ergreifenden Ausdruck stiller Resignation. Er zeigte mir mit der alten Freude an guten Kritiken einige sehr schöne Besprechungen über die Aufführung einer seiner Symphonien in Monte Carlo. Dann setzte er sich an seinen alten Flügel und spielte mir die überleitende Musik von dem Adagio seiner Neunten Sinfonie zum „Te Deum“, welches er damals diesem Satze angliedern wollte, da er fürchtete, bei seinem leidenden Zustande das begonnene Finale nicht mehr vollenden zu können. Wie zu andern vorher und nachher sagte er auch zu mir: „Diese Symphonie will ich dann Gott widmen, wenn er's annimmt.“ Dem Spiele Bruckners war nicht mehr allzuviel zu entnehmen. Zu dem nervösen Zittern der Hände gesellte sich noch die körperliche Schwäche des Greises. Trotzdem entsinne ich mich noch gut, daß in dieser Überleitung die in Quart-Quinten absteigende Begleitungsfigur zu Anfang des „Te Deum“ mit andern Themen verarbeitet war. Bruckner kam später von dem Gedanken ab, die Symphonie mit dem „Te Deum“ zu schließen und arbeitete bis zu seinem Todestage an einem Finale, von welchem nach Jos. Schalks Bericht in seinem Nachlasse fünfundsiebzig Partiturseiten gefunden wurden.

Bei meinem zweiten Besuche traf ich Bruckner, obwohl die Uhr schon 3 Uhr zeigte, noch vor dem gedeckten Tische sitzend, sein Mittagmahl erwartend. Gleich darauf trat seine Haushälterin, die wohlbekannte Frau Kathi, mit einer dampfenden Suppenschüssel herein und schöpfte dem Meister ein großes Quantum Milchsuppe heraus. Es war ein sehr heißer Junitag. Bruckner betrachtete das Gebräu etwas mißtrauisch, roch daran und wandte sich dann zu mir: „I mein', die Supp'n riecht net gut!“ Aber energisch fiel Frau Kathi ein: „Die Supp'n is gut, Herr Doktor, und die wird geß'n!“; worauf der Herr Doktor gehorsam nicht nur den einen, sondern noch den zweiten Teller Suppe auslöffelte und nachher noch, ebenfalls auf höheren Befehl, eine große Portion Milchnockerl verzehrte. Unsere Unterhaltung beschäftigte sich zumeist mit Bruckners bevorstehender Übersiedlung nach Schloß Belvedere, woselbst ihm Kaiser Franz Joseph auf Fürsprache der Erzherzogin Maria Valerie ein Heim für seinen Lebensabend angeboten hatte. Da mir Frau Kathi schon bei meinem Eintritt bedeutet hatte, ich möchte nicht zu lange bleiben, denn um 4 Uhr bete der Herr Doktor, so verabschiedete ich mich bald, mit dem wehmütigen Gefühl, den Meister nicht mehr wiederzusehen, denn Bruckner war ein schwer Leidender, dessen Leben sich rasch dem Ende zuneigte. Lange, lange stand mir noch sein Bild vor Augen mit dem Ausdruck stiller Ergebenheit, ruhiger Erwartung der letzten Stunde.

Sonette an Bruckner

Allegro maestoso

Aufdämmern Klänge. Chaos will sich lichten.
Gestaltend, herrschend tritt ein Ton hervor
Und wächst zur Stimme und beginnt zu richten,
Zwingt seine Allmacht auf dem dunklen Chor,

Indes sich schwächre Mächte mühevoll streiten,
Ziellos, belastet mit Verworrenheit,
Ürtöne, aufgestört aus fernen Zeiten,
Gesänge, schwer von Liebe, Haß und Leid.

Und stolz voll Siegerkraft durch wilde Brandung
— Er dröhnt und sprengt fast unsres Ohres Wandung —
Kämpft sich der Herrscherton im Panzerkleid.

Einbricht in Chaos zielvoll großes Walten,
In Zucht und Schönheit muß sich nun gestalten,
Was vordem Wirrsal war und Dunkelheit.

Adagio

Dein Bruder spricht zu dir und will dir singen
Von seiner Tiefe, drin er sich verlor.
Du lauschst auf seiner Stimme ernstes Klingen,
Voll Demut neigst du willig ihm dein Ohr.

Sein Leid ist deins. So fügt es Gott euch beiden.
Doch eine Quelle ist euch aufgezeigt,
Und eine Hirtenhand weist ferne Weiden,
In seltnem Demut ist das Haupt geneigt

Und will empfangen ungeahnten Segen,
Und eure Seelen sehnen sich nach neuen Wegen,
Die keiner von euch vorher hat gekannt.

Es strahlt aus Menschendunkel Dank zu Sternen,
Mit cinemmal will sich aus euch entfernen,
Was euer Herz vorher hat wundgebrannt.

Scherzo

Die Heiterkeit von wäldernahen Quellen,
Vermählt mit Sonnenlicht und Himmelsblau,
Der Tannen Duft und Rausch von Wasserfällen
Und Blütenwunder über grüner Au

Versammeln sich zum Reigen ohne Ende
Und spielen selber sich zum Tanze auf.
Ein Hornton klammert sich an Felsenwände
Und endet, jäh zerbrochen, seinen Lauf.

Von irgendwo klingt leises Ländlersingen,
Hoch oben rauschen Wandervogelschwingen
Hinein in Himmelston und Erdenlust.

Klang stößt zu Klang, und Wellen wollen münden
Und müssen voller Eintracht nun verkünden,
Daß Gott einbrach in schwache Menschenbrust.

Allegro, ma non troppo

Noch einmal braust Weltodem grollend auf,
All kreist und ringt in Wehen um das Pfand,
Das Gott versprach. Und wild entbrennt ein Lauf,
Ein Ringen um den Stern, der jäh entwand

Ins Chaos, das sich gärend neu geboren.
Und fast erlischt der Siegesfackel Glut,
Als wär' ihr ew'ge Dunkelheit erkoren,
Beinah erstickt das heiße Kämpferblut,

Und dumpf Verzichten will sich schon ausbreiten,
Da tönt herab aus fernen Himmelsweiten
Ein Ruf: Du willst das Große, drum sei stark!

Aus Gottes Orgel tönt es: Auf zum Werke!
Es schwillt zum Meere der Choral der Stärke,
Und Kraft zum Letzten strömt in Herz und Mark.

Max Dehnert, Leipzig

Anton Bruckner

Kritische Gesamtausgabe

im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der
Deutschen Bruckner-Gesellschaft herausgegeben von

Robert Haas

Von den geplanten 22 Bänden sind bisher erschienen:

Band 1: I. Symphonie · Band 2: II. Symphonie
Band 4/1: IV. Symphonie · Band 5: V. Symphonie
Band 6: VI. Symphonie · Band 8/1: VIII. Symphonie
Band 9: IX. Symphonie
Band 13/1: Messe in E-moll (Fassung von 1882)
Band 13/2: Messe in E-Moll (Fassung von 1866)
Band 15: Requiem in D-moll, Missa Solemnis in B-moll
Aus Band 11: Sonderdruck: 4 Orchesterstücke
Motette: Christus factus est, Marsch in Es-Dur für Blasmusik
4 Orchesterstücke für Blasmusik

*Von sämtlichen Symphonien und Kirchenmusikwerken liegen Studienpartituren
vor (Symphonien RM. 3.50, Chorwerke RM. 3.00)*

MAX AUER, Anton Bruckner, Sein Leben und Werk
(neue Auflage in Vorbereitung) ca. 500 Seiten mit über
300 Notenbeispielen und vielen Abbildungen RM. 8.00
FRANZ SCHALK, Briefe und Betrachtungen RM. 3.00
JOH. HOLLNSTEINER, Das Stift St. Florian und
Anton Bruckner RM. 2.00
FRITZ OESER, Die Klangstruktur der Bruckner-
symphonie RM. 3.00
Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu
den Originalfassungen RM. 1.00



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG GMBH, LEIPZIG

Erhältlich in allen autorisierten
Electrola-Verkaufsstellen.

Eigene Verkaufsstellen:

LEIPZIG, Goethestrasse 1 (Augustusplatz)

Berlin W 8, Leipziger Straße 110

Berlin W 15, Kurfürstendamm 35

Frankfurt a. M., Goethestraße 3

Köln a. Rh., Hohe Straße 103

Bruckner

auf

Electrola-Musikplatten

Sinfonie No. 4 in Es-Dur (Originalfassung)

Sächsische Staatskapelle

Leitung Karl Böhm

Bestellnummer DB 4450/57

Sinfonie Nr. 5 in B-Dur (Originalfassung)

Sächsische Staatskapelle

Leitung Karl Böhm

Bestellnummer DB 4486/94

Sinfonie Nr. 9 in D-Moll

Münchener Philharmoniker

Leitung Siegmund von Hausegger

Bestellnummer DB 4515/21

Streichquintett in F-Dur

Strub-Quartett

Bestellnummer DB 5541/45

Messe in E-Moll

Aachener Domchor

mit Bläsern der Staatskapelle

Leitung Th. B. Rehm

Bestellnummer DB 4525/30

Beginn

des Konzertes der Sächsischen Staatskapelle
am 13. Oktober im Gewandhaus
aus verkehrstechnischen Gründen

19⁰⁰ Uhr

(statt 19³⁰ Uhr)