Nutzungsbedingungen

Dieses Werk ist lizensiert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Terms of use

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

fremdend mißverständlich »volkstümliche« (bis zur Liedertafelei) ist in der Kantate »Von deutscher Seele« eingeschlossen: sie enthält ihn und seinen Widerspruch in solcher Umgrenzung, spricht schon in der Auswahl der prachtvollen Eichendorff-Texte sein Wesen so eindeutig aus (und dabei vieldeutig genug), daß das Werk geradezu den Schlüssel bedeutet, der seine mehr vergeistigte als durchblutete, mehr bannende als hinreißende Art ganz aufschließt.
Nach dieser Kantate und dem »Palestrina« ist Pfitzner recht schweigsam geworden: er hat in diesen letzten zehn Jahren nur ein tiefgründiges Streichquartett und zwei Konzerte geschrieben, eines für Klavier und eines für Geige — Werke der Reife, in denen eine gewisse Müdigkeit trotz des großen Zuges kaum zu verkennen sein dürfte und die fast wie ein Protest gegen die Anarchie der musikalischen Gegenwart und wie ein nachdrückliches Bekenntnis zu Beethoven und zu erlauchter Meisterform wirken; die zwei Adagioseiten des Klavierkonzerts drängen alles andere, vor allem alles geflissentlich klassizistische ganz in den Schatten. Dann sind noch ein paar Lieder entstanden, einige, in denen die alldeutsche Tendenz des Privatmanns Pfitzner nicht ganz erfreulich zutage tritt, und einige, in denen er der herrliche Lyriker ist, der er von seinem ersten Atemzug an war. Aber dieses zurückhaltende Schweigen ist auf nichts weniger als auf Erschöpfung zu deuten: es bedeutet Schöpfung bei ihm, und gewiß wächst ein neues Werk in Heimlichkeit heran. Wenn es die heitere Oper ist, die man nach dem zweiten Palestrina-Akt und nach einigen Partien des »Christelfleins« von ihm erwarten durfte und für die der Vielverkannte, Unzufriedene und Unverstandene, auf dessen Scheitel jetzt die Nation alle Ehren, über die sie verfügen kann, endlich gehäuft hat, den rechten gelösten und befreiten Ton schöner als je zuvor finden mag, wäre es die edelste und schönste Gabe, die er sich und uns zu seinem 60. Geburtstag bescheren könnte.

ÜBER DEN WERT MUSIKALISCHER ANALYSEN

VON

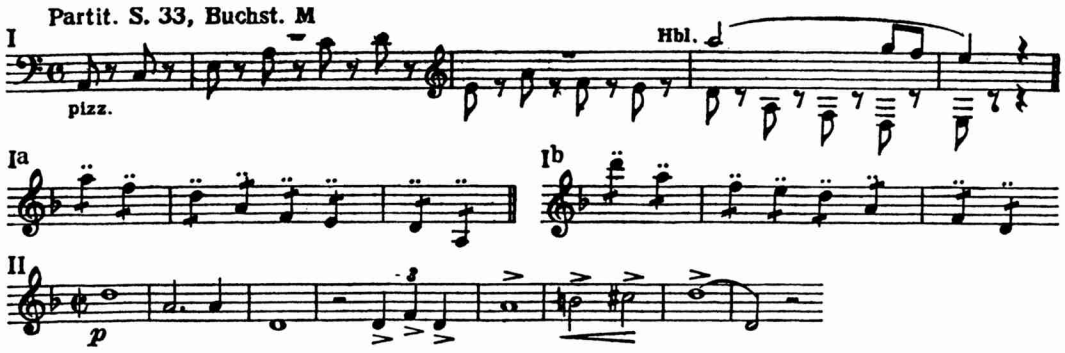
AUGUST HALM †

II.*) DIE FAUSSE REPRISE IM ERSTEN SATZ DER DRITTEN SINFONIE VON BRUCKNER

Im ersten Satz der dritten Sinfonie, d-moll, von Bruckner geht der eigentlichen, gültigen Wiederkehr des ersten Themas nach der Durchführung eine sogenannte falsche, eine »fausse reprise«, voraus: das erste Thema erscheint

*) Vgl. den ersten Artikel in »Die Musik« XXI/7.

da richtig in der Haupttonart, überdies nach einer Steigerung, bei der wir uns einem zielartigen, entscheidenden Ereignis zugeführt fühlen.*)
Die Begleitfiguren fehlen; das Unisono des ganzen Orchesters ist jetzt dem Hauptthema gewidmet. Die spätere Wiederkehr vereinigt dann wieder Hauptthema und Begleitung; das ist erst die echte, ganz erfüllende Wiederkehr. Jener vorläufigen Wiederkehr nun geht eine der Stellen voraus, bei denen die frühere landläufige Kritik gern einhakte, wenn sie die mangelhafte Logik bei Bruckner ans Licht ziehen oder beweisen wollte, daß dieser sich von augenblicklichen Einfällen den notwendigen Zusammenhang stören ließ. Die Streichinstrumente steigen im a-moll-Akkord unisono, im Zusammenklang von drei Oktaven, aufwärts, mit folgendem Motiv:



Es ist die umgekehrte Begleitfigur zum Hauptthema, die zuerst mit Tonwiederholung, im dünnen, spitzigen Staccato der zweiten Geige auftrat und dem Hauptthema vorausgeschickt worden war (siehe Beispiel Ia).
Um Plan und Absicht des Meisters, oder sagen wir: um den inneren Willen der Handlung zu verstehen, müssen wir uns an den Hauptzielen oder den von Natur zielhaften Ereignissen zurechtfinden. Ein solches nun, sozusagen ein Indiskutables, ein an sich Gebietendes ist das Auftreten des Hauptthemas im Unisono. Man sehe es sich nur an (Beispiel II), und kein Zweifel daran wird sich regen, daß dieses Thema, das zu Anfang im bescheidenen Glanz eines Trompetenpianos erscheint, seine innere natürliche Größe und Wucht einmal kundgeben will, kundgeben muß. Diesem Willen dient die »falsche« Wiederkehr: denn gerade die Haupttonart gehört dazu, um ihn ganz zu erfüllen. Warum die Sinfonie nicht mit diesem Unisono anhebt? Das wäre eine Frage für sich; gewiß müßte sie in diesem Fall ein anderes Antlitz, anderen Wuchs haben. Ihr Antlitz und ihre ganze Haltung: das liegt in dem geheimen Schöpferwillen. Aber das erwähnte Unisono des Hauptthemas entquillt wohl diesem Schöpfungswillen weniger direkt; hier vielmehr will das Thema selbst, und der Tondichter hört dies sein Verlangen und gehorcht ihm; wie er auch fühlt,

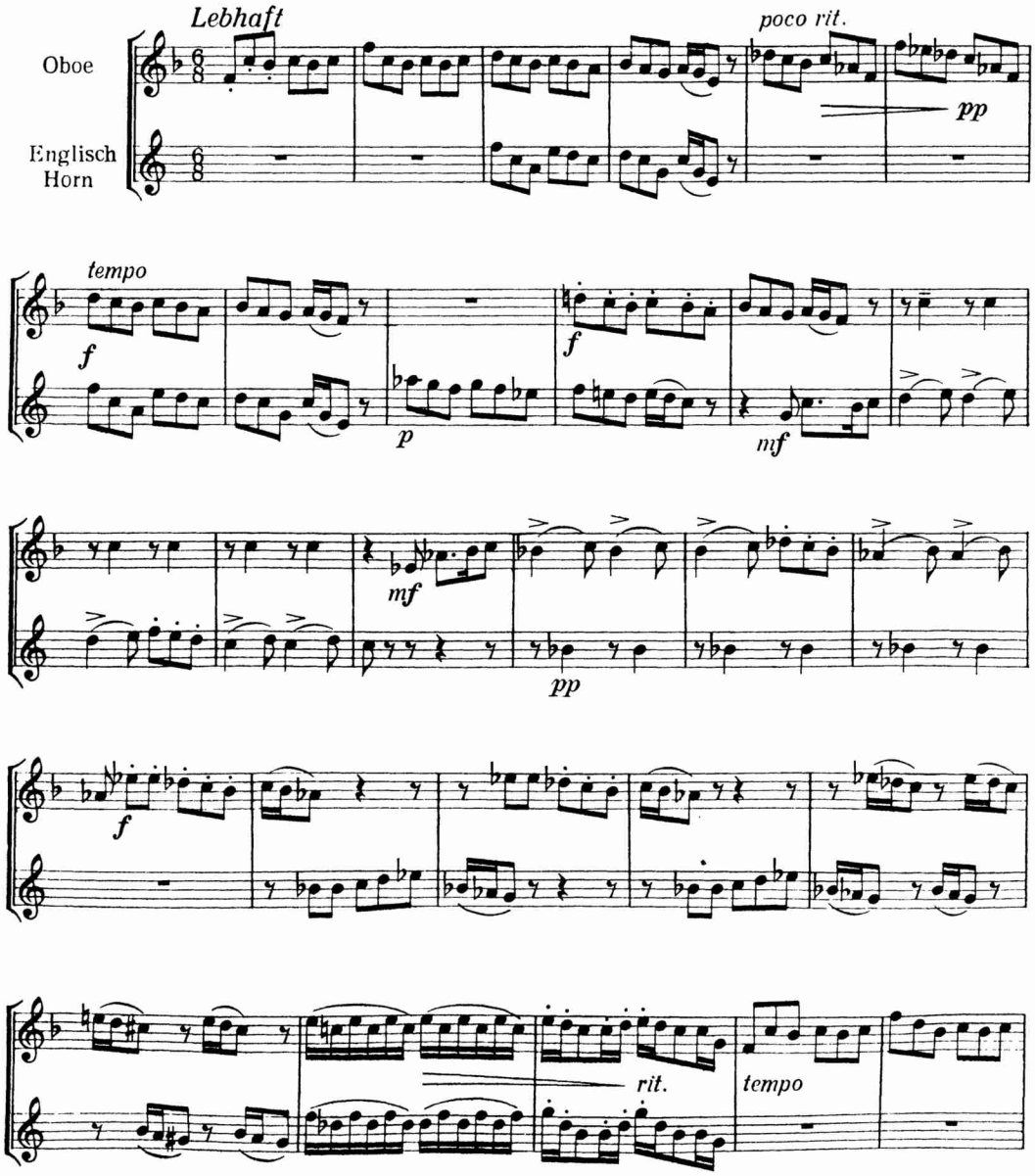
*) Nachdrücklich mache ich auf die Ausführungen über diese Durchführung in *Ernst Kurths* Werk über Bruckner aufmerksam (Seite 406—409, auch 838).

ORIGINALMUSIK FÜR GRAMMOPHON

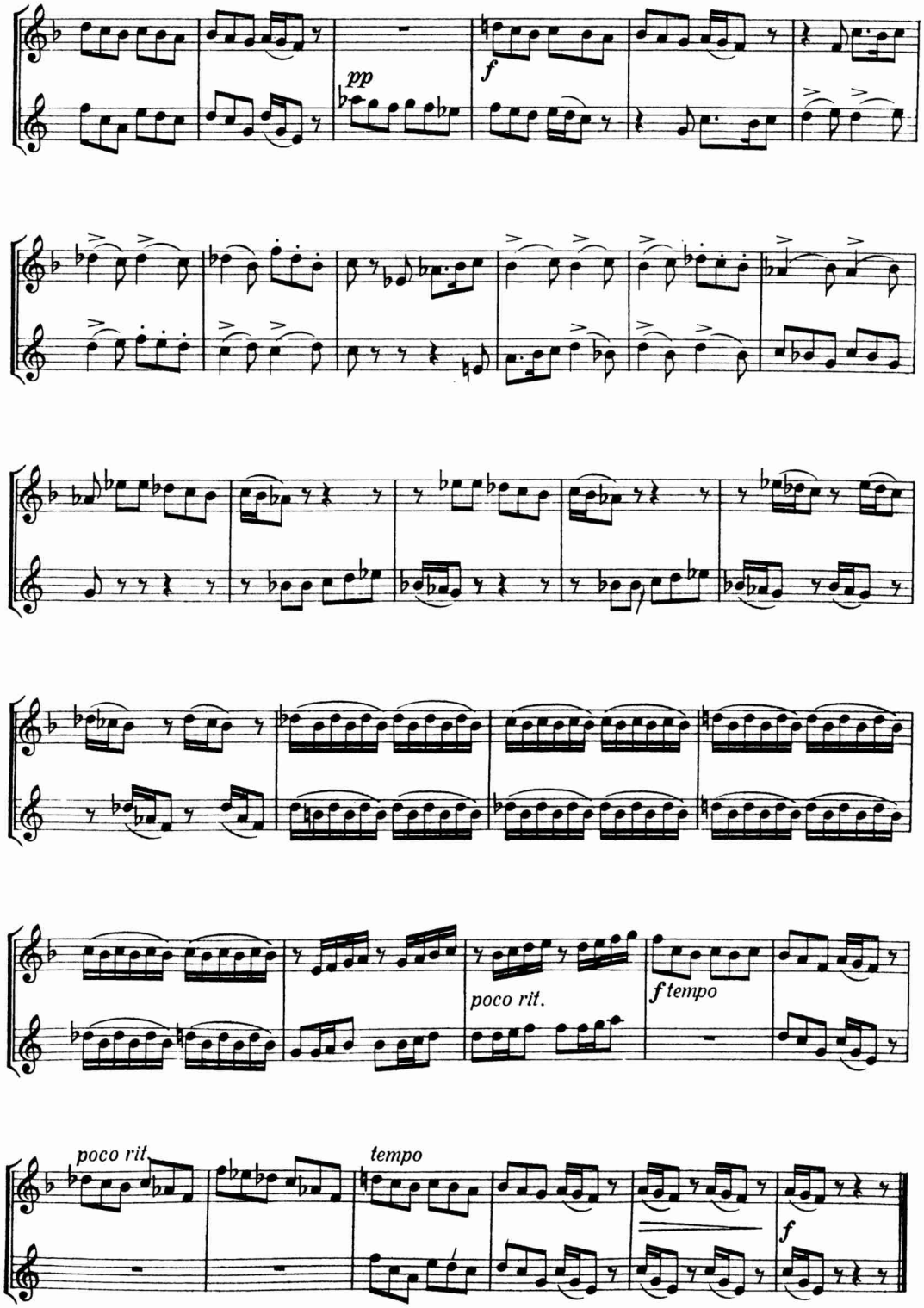
Lustige Hirtenweise *)

für Oboe u. Englisch Horn

von **Walter Gronostay**



*) *Aus der Serie „Bühnenmusik" der Grammophon A.G. (Organon).*


pp
f
poco rit.
f tempo
poco rit.
tempo
f

daß das einstweilen erstarkte Thema das Recht zu diesem Auftreten und dieser Würde gewonnen hat. So waltet denn freilich auch hier wiederum ein Schöpferwille, diesmal aber mehr der ordnende, bewußte; dieser entscheidet als regulatives Prinzip die Frage, wann und wo solches Unisono am füglichsten statthat. Es ist eine Art von formaler Klugheit oder es ist formaler Instinkt, was ihm den Platz anweist: wir verstehen von hier aus nicht nur die Struktur der Durchführung, sondern auch ihre hauptsächliche Funktion. Das Unisono saugt so sehr die Bewegung auf, ist so sehr Zusammenballung von Kraft, daß es, im Zentrum stehend, sowohl an sich, eben diesem seinem Wesen gemäß, am besten wirkt, als auch das Ganze dort am wenigsten gefährdet, ja sogar ihm Kraft mitteilt. Nun ist ja die Durchführung die zentrale Gruppe und das Unisono steht ungefähr in deren Mitte, ist zugleich ihre große Wende.

Daß nun dem allein und für sich stehenden Hauptthema auch die selbständig gewordene Begleitfigur vorausgeht, dürfen wir in mehr als nur einem Betracht logisch richtig nennen. Fürs erste: Selbständigkeit teilt sich gerne mit; sie wird hier zur Luft, welche die Themen kräftigt. Sodann: die Trennung des Hauptthemas von der Begleitfigur wäre zwar vollzogen, aber doch mehr nur auf negative Art, oder vielmehr zur Hälfte auf negative Art vollzogen, wenn dem Hauptthema-Unisono eben nur die Begleitung entzogen wäre, oder wenn dieses die Begleitung nur gleichsam abgeschüttelt hätte. Der starke, wahrhaftige Bruckner läßt die Trennung völlig geschehen, hörbar und sichtbar geschehen, indem er die Begleitfigur selbständig macht, die beiden Themen sich, auch im wörtlichsten Sinn, auseinandersetzen läßt. Zum dritten: im Anfang schon lag auf der Begleitung ein Schimmer von Selbständigkeit, indem sie dem Eintritt des Hauptthemas vorausgeschickt wurde.

Bruckner tut hier, was nur die ganz Großen tun: er macht mit etwas Ernst und macht es fruchtbar, was sonst häufig und, sei es auch mit guter Wirkung, doch so mehr obenhin gebraucht wird. Es ist eine alte Erfindung, daß man eine ganz oder halbwegs selbständige Begleitungsfigur zuerst allein hören, sie gleichsam das Hauptthema erst herbeirufen, herbeizaubern läßt; Bruckner gewinnt aber hier aus diesem Allerweltsgebrauch etwas Besonderes, indem er ihn zu etwas Prinzipiellem, Wesentlichem erhebt. Man kann auch umgekehrt sagen: es war von Anfang an nicht das, was alle Welt gelegentlich tut oder tat; die Begleitungsfiguren waren von Anfang an wesentlich (wie Kurth in dem genannten Werk ebenso eindringlich als schön ausführt); und hier, in der Durchführung, wird es vollends kund, wie ernst es ihm von Anfang an war, nicht nur mit dem Zusammenwirken des Hauptthemas und der Begleitung, sondern auch mit dieser selbst.

Gibt man zu, daß, dies wahrnehmen, eine Schönheit erleben bedeutet, so gibt man auch zu, daß in solchem Fall, also eben zu einem Erlebnis, nicht nur zu einer objektiven und abstrakten Erkenntnis, die Analyse nötig sein kann. Oder sagen wir: zu einem wichtigen, wenn auch nicht entscheidenden Mehr

von beglückendem Erleben kann analysierende theoretische Betrachtung erforderlich sein. Denn ich sage unbedenklich: alle meine bisherigen Ausführungen über diese Stelle sind nicht durchaus, sondern nur bedingt nötig. Die Identität der Pizzikatostelle mit der Begleitfigur ist mir schon vor langer Zeit aufgegangen, doch glaube ich mich noch ungefähr an dieses Erkennen zu erinnern. Dagegen viel, viel länger ist es her, daß ich die Sinfonie spielte und verstand; gewiß: verstand, und einschließlich dieser Stelle verstand, um deren thematischen Grund ich mich nicht kümmerte, die ich gar nicht erst nach ihrem Heimatrecht befragte, deren nervöse Geladenheit ich aber stets mitfühlte und von der ich mich also willig und überzeugt in die weitere Entwicklung hinein und zu der nächsten Höhe emportragen ließ. Das Gegenteil angenommen: die thematische Erkenntnis würde mein Widerstreben oder meine Unfähigkeit, zu folgen, keineswegs beheben! Oder wollte mir etwa jemand einreden, die thematische Beziehung erkläre nicht nur, sondern rechtfertige auch alles mögliche? Als ob man mit den Themen nicht auch in ungeschickter oder gar verkehrter Weise schalten könnte! Und so dürfte ich auch den oben erwähnten Kritikern und Pseudokritikern den Nachweis der thematischen Beziehung zwar vielleicht als Mahnung zu größerer Vorsicht, keineswegs aber als Gegenbeweis vorhalten.

Weiter: um den zarten Windhauch der Bläser als belebend zu fühlen: muß ich da wissen, daß er dem Motiv des 31. und 32. Takts entstammt? Das nicht; dagegen wird es mich noch mehr erfreuen, wenn ich bemerke, wie verschiedene Funktionen und Werte Bruckner aus diesem Motiv zu gewinnen versteht — und dazu, zu diesem Mehr, muß ich es eben doch wiedererkennen.

Auch empfand ich das Erfüllende der echten Wiederkehr von jeher und lange bevor ich mir über die mit ihr gewonnene Synthese und über die ihr vorhergehende Antithese klar geworden war.

Und die ganze Haltung, die Wahrhaftigkeit der Musik; die Ursprünglichkeit, Klarheit, der Adel der Themen: all das fühlt sich unmittelbar; keine Analyse könnte es dem bestreiten, der es fühlt; keine es dem beweisen, der es nicht fühlt. Welcher Eindruck aber könnte wertvoller sein als dieser?

Nun aber lasse man mich dahin zurückkehren, wo ich mich unterbrochen habe und wo wir uns eben anschickten, einiges zu betrachten, was ohne genaue Erkenntnis der Struktur wirkungslos bliebe. Wir sahen bereits die thematische Erkenntnis der Stelle, von der wir hier ausgingen, als der selbständig gewordenen Begleitfigur, zwar entbehrlich für das Wichtigste, nämlich die Empfindung des dynamischen Gehalts — dennoch ist sie die Bedingung, um dies und jenes richtig zu sehen; nützt sie uns nicht erheblich für diese Stelle selbst, so doch um so mehr für das Verständnis des ganzen Baus; ja sie ist Anlaß zu besserem, intensiverem Sehen und Hören. Das große Unisono des Hauptthemas könnte ja wohl auch einen solchen Anlaß geben, ist aber dazu weniger geeignet, weil es selbst, als Erscheinung, keinerlei Rätsel bietet, und weil man

dieser Klarheit gegenüber leicht auch die Frage nach der weniger selbstverständlichen Funktion zu stellen leichter vergißt; sonst könnte man ja gewiß auch von ihm ausgehen.

Es bleibt noch etwas Wichtiges zu ergänzen, das ohne einzelne vergleichende Betrachtung, sei es vom Sehen oder vom Hören her, also ohne vorläufige Loslösung von dem großen Zusammenhang (und das ist eben Analyse), kaum jemand wahrnehmen wird. Es ist eine Feinheit, die wir sonst nicht groß wichtig nähmen, die aber in der ganzen, von Beziehungen wie von elektrischen oder magnetischen Strömen gesättigten Luft Kraft und Bedeutung erhält und über das hinauswächst, was man Finesse nennen dürfte. Nämlich der Gang des Pizzikato (Beispiel I) vereinigt ein ursprünglich Zweifaches. Seine acht ersten Töne entsprechen, als Umkehrung, ganz der anfänglichen Figur der 2. Geige (Ia). Dieser aber hatte sich ja zu Anfang, frei kanonisch, die 1. Geige zugesellt (Ib): und deren Figur wiederum entspricht nun die Weiterführung des Pizzikato-Gangs: denken wir uns den ersten Ton (d''') der Figur Ib unterdrückt, oder statt des 7. Tons (e) des Pizzikato-Gangs (I) ein d''', so erhalten wir die Figur der 1. Geige (Ib) hier, im 2. und 3. Volltakt des Beispiels I, in wörtlicher Wiedergabe. Somit treffen wir auch da ein Nacheinander an Stelle eines Zusammen, oder wiederum eine zeitliche Auseinandersetzung an Stelle des räumlichen Übereinander. Die Unterdrückung eines Tons aber kann den Eindruck der Ineinanderschachtelung, und damit des Kanon-Ersatzes hervorrufen.*)

Als das eigentlich große und schöne Geschenk, das wir von solchem Betrachten davon tragen, sehen wir also die Möglichkeit, mitzuerleben, wie einzelne Züge zum Grundsätzlichen emporwachsen. So war hier die Selbständigkeit Prinzip geworden; gleicherweise auch war es mit der melodischen Umkehrung so geschehen, und zwar schon vor jener Pizzikato-Stelle, deren Anfang sich nun diesem Prinzip unterstellt. Desgleichen wirkt hier die ebenfalls schon Prinzip gewordene Vergrößerung nach, in der das Hauptthema kurz vorher bei der f-moll-Stelle (Buchst. K) gestanden hatte. Zwar wird das Begleitthema nicht eigentlich, doch immerhin uneigentlich vergrößert: die einfachen Pizzikato-Töne ergeben im Vergleich zu den im Spiccato zerteilten Tönen, oder das beschwingte Schreiten ergibt im Vergleich zu jenem Flattern einen Charakter, der einer Vergrößerung ähnelt. Oder fassen wir das als ein Mittelding zwischen Vergrößerung und Nicht-Vergrößerung auf, so enthüllt sich uns ein weiterer geheimer Zusammenhang: das erste Wiederanheben in der Durchführung hatte das Hauptthema vergrößert, das zweite (in g-moll) nicht mehr. Nun, beim dritten Anheben des Geschehens, eben bei dem Pizzikato, begegnen wir diesem Zwischenzustand. Also auch hier stellt uns die Analyse vor einen neuen Zug, einen kleinen Einzelfall, der aber doch als ein kleines Wunder von Folgerichtigkeit beglücken kann.

*) Dieser Eindruck ist hier nicht sehr deutlich. Mit ganz zwingender Wirkung verwertet Carl Loewe im Nachspiel zum ersten Gesang der Trilogie vom Mohrenfürsten diese Möglichkeit eines *einstimmigen Kanons* (der natürlich so nur empfunden wird, wenn der zweistimmige reale vorausging).