

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Großherzogliches Theater Oldenburg

Großherzogliches Theater <Oldenburg

Oldenburg, 1854

Otto Schabbel: Anton Bruckners V. Symphonie. [Eine Einführung in das
Werk]

urn:nbn:de:gbv:45:1-6867

Anton Bruckners V. Symphonie.

Eine Einführung in das Werk von Otto Schabel, Hamburg.

Bruckner hören, heißt ein musikalisches Fest feiern.

Die Seltenheit der Aufführung bedingt ihren Charakter nicht minder als die Eigenart der Werke. Sie tragen eine Weihe in sich, die mit dem aufs Virtuose, aufs Snobbistische oder aufs Merkantile eingestellten Musikbetriebe unserer Tage nichts gemein hat. Wiewohl klanglicher Reize voll, verlangen sie vom Hörer Sammlung. Nichts anderes als innere Sammlung und Hingabe. Es bedarf also mehr der Einfühlung als der Einführung.

Immerhin seien der heutigen Aufführung einige Worte vorausgeschickt. Von Bruckners Leben wissen wir wenig. Selbst sorgfältigsten Nachforschungen ist es nicht gelungen, in weite Abschnitte seines Lebens tiefer einzudringen, aus ihnen mehr zu entnehmen als nur die nacktesten Tatsachen, wie etwa diese: daß er, 1824 in Ansfelden bei Linz als Sohn eines Dorfschullehrers geboren, selbst in frühesten Jahren das Hungerleben eines Dorfschulmeisters zu führen gezwungen war, um sich neben seinen elf Geschwistern mühsam durchzubringen. Nebenher spielte er den Bauern zum Tanze auf. In kargen Mußestunden saß er an der Orgel und brachte es in der Beherrschung dieses königlichen Instrumentes so weit, daß er 1856 unter vielen Bewerbern um den Posten eines Domorganisten in Linz siegreich hervorging. Später kam er als Lehrer für Orgelspiel und als Hoforganist nach Wien. Sein großes Können trug ihm viel Respekt ein, aber bald wandelte sich der in bittere Feindschaft, denn inzwischen war Bruckner auch als Komponist hervorgetreten, und Hanslick, der Musikpapst der Kaiserstadt, konnte es ihm nicht verzeihen, daß Bruckner in seinem Schaffen auf neuen Bahnen neuen Idealen zustrebte. Er tat ihn in Acht und Bann: als Bruckner 1873 seine zweite Symphonie in Wien aufführte, bricht Hanslick den Konzertbericht vor der Symphonie ab, „um nicht der Schmach zu gedenken, die dem Musikvereinssaale angetan worden sei“. Erst in den letzten Jahren seines Lebens fand die große Welt den Weg zu dem stets einsamen Meister. Als Nikisch und Levi seine siebente Symphonie in Leipzig und München aufgeführt hatten, blieb die Rückwirkung auf das konservative Österreich nicht aus: Wien verlieh ihm den Doktorhut, der Kaiser räumte ihm eine Wohnung in dem Lustschloß Belvedere ein. Hier ereilte ihn am 11. Oktober 1896 der

Tod, noch ehe er den Finalsatz seiner letzten Symphonie, der neunten, niedergeschrieben hatte.

Das ist im wesentlichen alles, was wir von Bruckner wissen. Wir wissen nichts von Höhen und Tiefen seines Lebens, keine Briefe verraten uns etwas von seinem innersten Erleben und geben uns Schlüssel in die Hand zu dem verborgenen Schrein dieser Persönlichkeit, die einsam und fremd, gläubig und rein in eine Welt hineinragte, die nicht mehr die seine war.

Alles, was wir von Bruckner besitzen, alles und zugleich das Letzte, das Höchste, ist uns seine Musik. In dieser Musik haben wir den ganzen Menschen. Auch als Wiener Ehrendoktor im Kaiserschloße war er nichts anderes als der bäuerliche Dorfschulmeister. Seine Seele war nicht überfüllt von dem Firnis einer sogenannten Kultur. Rein und echt hatte er sich seine Welt erhalten: Die tiefe Frömmigkeit, die ihm nicht so sehr Glaubenssache als wirkliche Herzenssache war, seine innige Freude am Leben und Weben der Natur, die ihn darin an Beethovens Seite stellt, seine behagliche Lebensfreudigkeit, die aller Widrigkeiten mit selbstverständlicher Bescheidenheit Herr wird.

Zwei Momente also sind das Beherrschende in Bruckners Wesen, wie es sich in seiner Musik uns ausdrückt: die tiefe Gläubigkeit, die von dem andächtigen Credo in der katholischen Messe herkommt, und auf der anderen Seite das starke kosmische Gefühl, die innere Bekanntschaft mit der Natur, die nicht nur das Poetische mit Inbrunst nachempfindet, sondern auch die behaglichen dörflichen Freuden mit ihren Tanzrhythmen nachlebt. Er hat von Schubert die Innigkeit und Intimität des Lebensgefühls, von Beethoven den Adel der Gedanken.

Er ist Österreicher im besten Sinne. Das Musikalische quillt in einem unaufhaltsamen Ströme, so sehr, daß das Formalistische Mühe hat, es in das richtige Bett einzudämmen.

Wenn ich einen Vergleich gebrauchen darf: Er ist Adalbert Stifter, ins Musikalische übertragen.

Ist seine innere Welt erfüllt von Bach und Beethoven, so seine äußere von Richard Wagner, dessen unendlich bereicherte Ausdrucksweise vorbildlich wurde für das Klangbildnerische in der Brucknerschen Musik. Nicht umsonst hat er die dritte Symphonie dem Bayreuther Meister in tiefster Ehrfurcht gewidmet. Die Dedikation ist Symbol und Ziel zugleich. Sie zeigt uns seine innerste Stellung zu der neuen Formung der Musik. Von dem Gedanken der Programm-Musik in keiner Weise angekränkt, gab er Musik

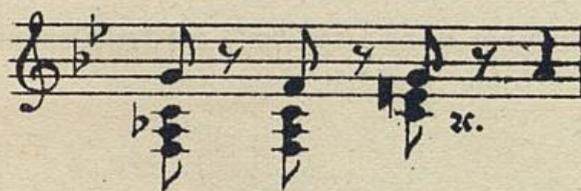
das sich allmählich auf einem Orgelpunkt auf der Dominante zum Hauptthema des Allegro hin entwickelt.

Hauptteil A I. Teil 1. Gruppe:

Entwicklung des Hauptthemas, das bei seinem zweiten Auftreten wie folgt lautet:

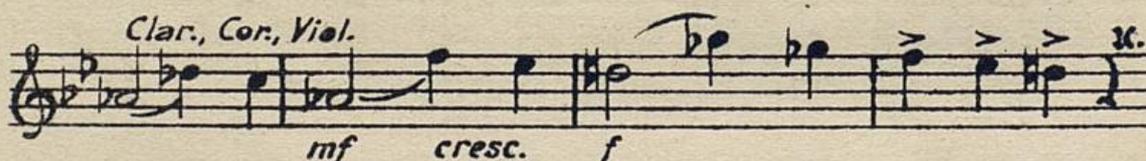
Abchluss in B-dur mit einer Generalpause.

2. Gruppe: in F-moll beginnend, Pizzicato-Thema,



dessen zweite Hälfte das Pizzicato-Thema der Einleitung enthält.

3. Gruppe: Nach einer Generalpause in Des-dur einsetzend, Synthese eines sich aufschwingenden Themas,
Fl., Ob., Clar.



und des punktierten Rhythmus des Hauptthemas (zunächst im Bass), in der weiteren Entwicklung Durchsetzen des rhythmischen Motivs bis zur Verkleinerung (unisono B-dur) — beruhigendes Ausklingen des Rhythmus in breiter Coda, F-dur (Stillstand) und Überleitung nach E-dur zur

B. Durchführung, die in C-dur (Adagio) zunächst die Themen a und b der Einleitung aufgreift. Das Allegro der Durchführung, in B-moll beginnend, benutzt ausschließlich das aufstrebende Dreiklangsmotiv der Einleitung (auch in der Umkehrung) und das Hauptthema. Die formale Entwicklung liegt allein in der konstruktiven Harmonik und in der rhythmischen Verkürzung und Verdichtung der Themen — Höhepunkt der Steigerung auf zwei verminderten Septakkorden. Überleitung auf einem weitgespannten Orgelpunkt auf der Dominante zur

C. Reprise des I. Teils, die in abgekürzter Form mit Varianten die drei Themengruppen in anderer harmonischer Wendung (ein Ton höher) bringt. Nach einer spannenden Generalpause,

Coda, groß angelegt, mit dem Motiv a der Einleitung als ostinato.

Über alle immer wiederkehrenden Anfechtungen siegt doch das Glaubens-thema.

Zweiter Satz (Adagio) D-moll.

Wie die meisten Adagiosätze Bruckners ist auch dieser dreiteilig. Er ist aber knapper und klarer in der Form als wohl die meisten anderen.

I. Teil. 1. Gruppe: Kombination eines $\frac{6}{4}$ Taktes (Pizzicato der Streicher):



und einem $\frac{3}{4}$ Oboen-Thema:



charakteristisch durch die fallende Quinte (vgl. Thema c der Einleitung) und die ausdrucksvollen Septimenanspannungen, die zum wichtigsten Teilmotiv des ganzen Satzes werden, in F-dur schließend mit einer Generalpause.

2. Gruppe: (Sehr breit) in C-dur beginnend, Entwicklung eines durch seinen aufstrebenden Doppelschlag charakterisierten Themas:



in A-dur (Dominante) schließend.

II. Teil. 1. Gruppe: entsprechendes Thema des 1. Teiles modulierend fortgeführt zu einem Höhepunkt auf einer Folge verminderter Septakkorde.

2. Gruppe: entsprechendes Thema des 1. Teils in D-dur beginnend, harmonisch variiert, in einem großen beruhigenden Orgelpunkt in A-dur schließend.

III. Teil. Hauptthema, von einer 16tel Figur der Streicher umrankt, in weitausgespannten Modulationen zur Tonika D-dur führend.

Dritter Satz (Scherzo) D-moll.

Der Dichter hat sich mit seinen Kämpfen in die Ruhe des Waldes geflüchtet. Aus der Ferne tönt Tanzmusik, es ist die im langsamen Satz in $\frac{6}{4}$ Takt gehaltene Begleitfigur der Streicher, die hier im $\frac{3}{4}$ Takt als *molto vivace* wiederkehrt. Dazu eine gleichsam wie verloren herüberklingende Melodie:

col 8a

Fl., Ob., Clar.

der sich ein zweites liebliches Thema anschließt:

Viol. Bedeutend langsamer

p

cresc

All dies Locken der Lebensfreude vermag jedoch den Wanderer nicht mitzureißen.

Im Trio, einer echt brucknerisch gestalteten lebenswarmen österreichischen Tanzidylle und seinem drängenden Hauptthema:

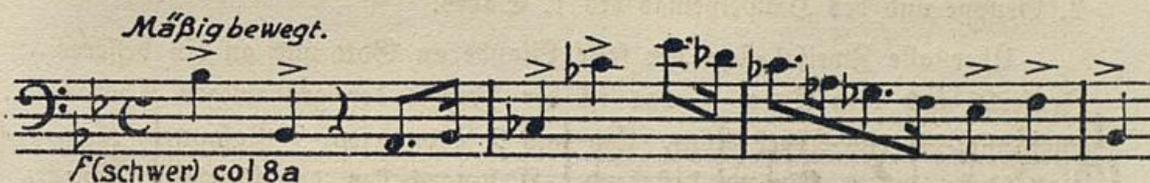
Fl., Ob., Clar.
col 8a

p Horn

gibt es sich kund, daß die ausgelassene Lust den Einsamen nicht seines Leids befreien kann.

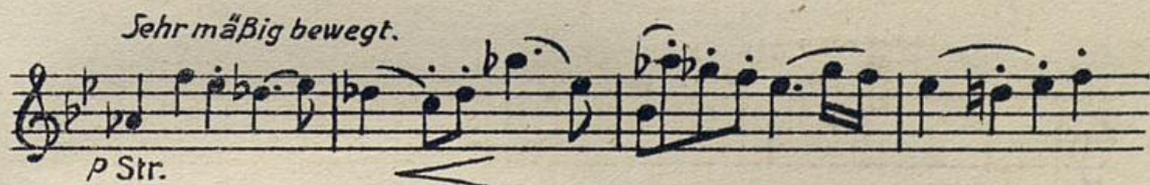
Vierter Satz. (Finale) B-dur.

Dieses Finale, eine Vereinigung der Fugen- und Sonatenform, knüpft wie Beethoven in der „Neunten“ an den ersten Satz an, wiederholt den feinelichen Einleitungsgedanken vom Anfang, erinnert an das Hauptthema des ersten Satzes und an das Adagiothema, während bereits das 1. Fugenthema, charakteristisch durch seine Oktavengänge, die Wiederaufnahme des Kampfes ankündigt.



Hauptteil A. 1. Teil. Fugato, mit einer Generalpause auf der Dominante F-dur schließend.

2. Gruppe: breite planmäßige Entwicklung eines fließenden Achtelthemas,



das später kontrapunktisch verwendet wird. (Hauptmodulation: Des, E, C).
Abschließendes Verklingen in F-dur.

3. Gruppe: (Bewegt, *alla breve* F-moll) Kombination der charakteristischen Oktavenschritte des Fugenthemas (Bläser) mit dem im Überleitungsteil entwickelten Achtelthema (Streicher).

B. Mittelteil (an Stelle der Durchführung), choralartiges Thema:



(vgl. Hauptthema des 2. Satzes und Thema c der Einleitung des 1. Satzes), zunächst breit ausgeführt, nach einer Generalpause als Fuge entwickelt (Umkehrungen, Engführungen), direkt hinübergeführt in die C. Repruse des I. Teils.

1. Doppelfuge.

2. 4. Gruppe. (Bewegt, alla breve) jetzt in B-moll, vereinigt mit dem Hauptthema des 1. Satzes, gekrönt von einer gewaltigen Coda (137 Takte). Zusammenfassung der beiden Fugenthemen, des Achtelthemas der 2. Gruppe und des Hauptthemas des 1. Satzes.

Über alle Zweifel siegt der feste Glaube an Gott und an ein besseres Jenseits nach dem Tode — das ist der Inhalt der großartigen Choralphantasie, die das Werk krönt. Ein aus 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrabaßtuba und 4 Hörnern bestehendes Nebenorchester, das in einiger Entfernung aufgestellt ist, tritt zum Hauptorchester hinzu und vereinigt sich mit ihm zu dem großartigen, in seiner Wirkung überwältigenden Schlußhymnus.

