

Litten auf der Wagnerschen in
und Klavierauszug zu haben
Die Dichtung ist mit
zu bezeichnen -

Finale

zur 4. romant. Sinfonie.

von

Anton Bruckner

Juni 1880.

Ralf Uhl

Finale-Lösungen einer Bruckner-Sinfonie

Problemstellungs- und Lösungsprozesse, dargestellt an der IV. Sinfonie in Es-Dur

Ralf Uhl

Finale-Lösungen einer Bruckner- Sinfonie

Ralf Uhl

Finale-Lösungen einer Bruckner-Sinfonie.

Problemstellungs- und Lösungsprozesse, dargestellt an der IV. Sinfonie in Es-Dur

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, BadenBaden, 2017

Zugl. Univ. Diss., Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim,
2016

ISBN: 978-3-8288-6722-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-3967-0 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: ©ÖNB /Wien, Mus.Hs.19476

Umschlaggestaltung: Heike Amthor, Fernwald

Satz und Layout: Heike Amthor, Fernwald

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Ralf Uhl

Finale-Lösungen einer Bruckner-Sinfonie

**Problemstellungs- und Lösungsprozesse,
dargestellt an der IV. Sinfonie in Es-Dur**

Tectum Verlag

FÜR MEINE MUTTER
DIE MIR ALLES ERMÖGLICHT HAT

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Arbeitstechniken	11
Zielsetzungen	13

Zum Essenziellen einer Bruckner-Sinfonie 15

1 Sinfonische Initialisierung	15
2 Vom Kopfsatz zum Finale	22
3 Sinfonische Anfänge	32
4 Sinfonische Problemstellungen bei Bruckner	42
5 IV. Sinfonie in Es-Dur	48
6 V. Sinfonie in Bb-Dur	49
7 VI. Sinfonie in A-Dur	53
8 VII. Sinfonie in E-Dur	57
9 VIII. Sinfonie in c-Moll	64
10 IX. Sinfonie in d-Moll	72
11 Finale-Betrachtung der IX. Sinfonie	79

Prozesse und Strukturen der Ecksätze 85

1 Die Exposition des Kopfsatzes	85
1.1 Erste Themengruppe	85
1.2 Zweite Themengruppe	93
1.3 Dritte Themengruppe – eine Prä-Durchführung?	95
1.4 Und die Fassung von 1888?	101
1.5 Die Harmonik	102

2 Die Exposition des Finalsatzes	106
2.1 Erste Themengruppe 1880/1888	106
2.2 Erste Themengruppe 1874/1878	115
2.3 Zweite Themengruppe 1880/1888	122
2.4 Zweite Themengruppe 1874/1878	126
2.5 Vorphase der Durchführung 1880/1888	132
2.6 Dritte Themengruppe 1874/1878	135
2.7 Die Schlussgruppe	139
3 Die Durchführung des Kopfsatzes	146
3.1 Die Vorphase der Durchführung	149
3.2 Die erste Kernphase der Durchführung	153
3.3 Die zweite Kernphase der Durchführung	156
3.4 Die Schlussphase der Durchführung	159
4 Die Durchführung des Finalsatzes	164
4.1 Die Fassungen von 1880 und 1888	164
4.2 Die Fassungen von 1874 und 1878	174
5 Die Reprise und die Coda des Kopfsatzes	184
6 Die Reprise und die Coda des Finalsatzes	200
6.1 Reprise und Coda bei den Fassungen von 1880 und 1888	200
6.2 Reprise und Coda bei den Fassungen von 1874 und 1878	210

Der zweite Satz – Andante (quasi Allegretto) 225

1 Die Fassung von 1878	227
1.1 Die erste Welle (T.1–T.100)	227
1.2 Die zweite Welle (T.129–T.247)	235
2 Die Fassung von 1888	240
3 Die Fassung von 1874	242
3.1 Die erste Welle (T.1–T.118)	242
3.2 Die zweite Welle (T.119–T.246)	245
4 Reflexion	251

Der dritte Satz – 1874 »Sehr schnell« 261

1 Das Trio	274
2 Die Coda	276

Der dritte Satz – 1878 »Scherzo«	283
1 Zur Programmatik Bruckners	283
1.1 Die Quellenlage	283
1.2 Bruckners <i>Romantische</i> und Beethovens <i>Pastorale</i>	290
2 Thematische und programmatische Strukturen des Jagd-Scherzos	306
Resümee	325
Bibliographie	331

Vorwort

Mit der musikalischen Analyse ist das so eine Sache. Der Autor verwendet hierzu einen vermeintlich wahrheitsgetreuen Notentext und legt sich mit seinen auf diese Quellen möglichst präzise stützenden Aussagen fest. Dadurch wird eine potentiell unumstößliche Wahrheit suggeriert, deren Präsenz im Bewusstsein des Komponisten zur Zeit des Planungs- und Schaffensprozesses vorausgesetzt werden könne. Inwiefern diese Analyse dem Werk und seiner Kommunikation in welcher auch immer gearteter Weise zu Gute kommt, bleibt dabei nur allzu häufig im Verborgenen. Das macht jeden Analytiker und seine Arbeit angreifbar. Meiden daher die einen dieses Feld der Betrachtung und Auseinandersetzung, entschweben andere in eine ausufernde Komplexität, welche wie ein Schild gegen potentielle Kritik abperlende Eigenschaft vorweist.

Die Transparenz einer Analyse ist in mehrerlei Hinsicht ein Bewertungskriterium. So sollen etwa auch komplexe Sachverhalte klar und gut verständlich nicht nur dem gelehrten Kenner, sondern auch dem gebildeten Liebhaber anschaulich vermittelt werden. Zugleich aber muss eine Analyse die Auseinandersetzung mit der Primärquelle so genau als möglich suchen. Beides steht sich mitunter gerne im Wege, zumal der Analytiker bei seiner Arbeit immerzu Acht geben muss, nicht über das Ziel hinaus zu schießen. Versucht man dann noch, potentiell valide Aussagen des Komponisten über sein eigenes Werk mit einzubeziehen, gerät man in das Fahrwasser gleich mehrerer Problemfelder. Inwiefern sind allgemeine Aussagen auf ein bestimmtes Werk greifbar? Welche Absichten verfolgte der Komponist mit seinen Äußerungen? Ist der Wahrheitsgehalt solcher Aussagen generell unumstößlich? Wie sieht die Quellenlage und Überlieferung solcher Aussagen aus? Nicht selten führt die Auseinandersetzung mit diesen Fragestellungen zu bösen Konflikten über Generationen von Forschern hinweg, was durchaus der eigentlichen Arbeit wiederum dienlich sein kann – hält ein kontrovers geführter Diskurs bekanntlich die Sache doch am Leben.

Der Fall Anton Bruckner glänzt in all den oben genannten Problemfeldern mit geradezu beispielhafter Präsenz. Eine potentielle Instrumentalisierung dieses Falles setzte bereits zu Lebzeiten des Komponisten ein, vollzog sich über alle Dekaden nach seinem Tod bis in unsere Zeit und reflektiert damals wie heute Zeitgeist und Parteizugehörigkeit im Wandel desselben.

Dies macht eine analytische Auseinandersetzung zu einem gewagten Unterfangen – von der Frage nach Sinn und Unsinn mal ganz abgesehen. Auch weit hundert Jahre nach dessen Tod ist Bruckners Musik ein bedeutender Baustein der Sinfonik – entgegen der Prophezeiung von Johannes Brahms, welche ebenfalls, wissentlich oder unwissentlich, vielfach in einem falschen Kontext reflektiert wurde, wie Erwin Horn aufzeigen konnte.¹ Zudem stellt sich die Frage nach heutigen Bedürfnissen:

Was muss eine Analyse leisten, was wird von einer Analyse erwartet und wie müssen die aufgezeigten Prozesse und Ergebnisse dem Rezipienten präsentiert werden?

Auf die Idee einer solchen Arbeit brachte mich mein Doktorvater, als er mir schmunzelnd von einem Hauptseminar zu Bruckners Sinfonik berichtete, bei welchem die Teilnehmer enttäuscht auf die verwendete Sekundärliteratur reagierten, da anfängliche Hoffnungen auf einen transparenten Überblick über den doch umfangreichen Notentext jäh begraben werden mussten. Eine Konkretisierung des Themenfeldes brachte der Besuch des Bruckner-Festes in Linz 2004, wo im Gespräch mit Freunden und Kennern der Musik Anton Bruckners das Finale-Problem zur Sprache kam. Ausgangspunkt der Arbeit ist eine umfangreiche Analyse, welche so genau als möglich und gleichzeitig nur so komplex als unbedingt notwendig, möglichst anschaulich und übersichtlich zu erstellen. Diese Arbeit beruft sich auf einen kritischen Notentext als zentrale Primärquelle, welcher in der heutigen Zeit vom Musikwissenschaftlichen Verlag Wien in akribischer Recherchearbeit erstellt und bereitgestellt wird.

Mein großer Dank geht an Prof. Dr. Hermann Jung, bei dem ich immerzu auf ein offenes Ohr für meine Belange vertrauen durfte, und der zu jeder Zeit im richtigen Moment den treffenden Gedanken mit einem verschmitzten Lächeln souverän und gekonnt parat hatte!

1 Horn, 1995, S. 244f.

Arbeitstechniken

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen.

Das erste Hauptkapitel liefert einen Überblick zur Sinfonik Anton Bruckners im Kontext der Fragestellungen, unter welchen Umständen der Komponist sich in diese Gattung einarbeitete und welche Konzeption er in Bezug auf die vermutete Schwerpunktverlagerung vom Kopfsatz auf den Schlusssatz hin entwickelte.

Die folgenden Kapitel stellen eine fassungsübergreifende Analyse der *Vierten Sinfonie* in Es-Dur mit dem Beinamen *Romantische* dar, mit dem Ziel, die zuvor aufgezeigten Konzeptionen anhand dieser Sinfonie im Detail nachzuzeichnen. Als Notentext dient die Gesamtausgabe des Musikwissenschaftlichen Verlages Wien. Die Analyse geht dabei nicht chronologisch vor, sondern stellt zunächst Kopfsatz und Finale abschnittsweise gegenüber unter Berücksichtigung der vorliegenden Fassungen von 1874, 1878, 1880 und 1888. Dies geschieht aus der Annahme heraus, dass die Ecksätze Entwicklungspole vorweisen, die Binnensätze initialisierte Entwicklungen mitgestalten und eventuell Teilergebnisse hervorbringen. Zudem soll der Wandel in der Chronologie der Fassungen erklärbar gemacht werden. Begonnen wird beim Kopfsatz jeweils mit der Fassung von 1878, da sich diese Fassung im Konzertwesen zusammen mit dem Finale von 1880 etabliert hat. Die Analyse der Fassung von 1888 wird zeigen, dass sie nicht als letztlich gültige Fassung angesehen werden muss. Beim Finale stehen die Fassungen von 1874 und 1878 und die Fassungen von 1880 und 1888 gegenüber. Bruckner verwirft weite Teile des Finales von 1878 und konzipiert das Finale von 1880 mit großen Teilen des thematischen Materials des ursprünglichen Finales neu.

Es folgt die Betrachtung der Mittelsätze, bei der die gewonnenen Erkenntnisse als Bindeglied der Entwicklungspole fungieren und dadurch ihre Validität untermauern können. Die Scherzo-Sätze von 1874 und 1878 werden dabei separat betrachtet, da der Komponist das erste Scherzo verworfen und einen neuen Sinfoniesatz konzipiert und komponiert hat. Am Ende aller Analysekapitel fasst eine grafische Übersicht zu den einzelnen Sätzen unter Berücksichtigung aller Fassungen zentrale Punkte zusammen.

Zu den Notengrafiken

Bei vielen Notengrafiken sind Instrumente oder Instrumentengruppen farblich differenziert. Dies dient lediglich zur direkten Vergleichbarkeit und besseren Zuortbarkeit. Ein festgelegter Farbcode für Instrumente und Instrumentengruppen wurde aufgrund des umfangreichen Instrumentariums als nicht sinnvoll erachtet.

Zur Verwendung von Hüllkurven

Hüllkurven in Wellenform sind grafische Darstellungen akustischer Signale. Horizontal wird der Zeitverlauf, vertikal die Signalintensität dargestellt. Beide Ebenen sind frei skalierbar, da je nach Datendichte die Informationen sehr detailliert ausfallen können. Dies bedeutet aber auch, dass ein direkter Vergleich zweier unterschiedlicher Aufnahmen in Form von Hüllkurven nur eingeschränkt möglich ist. Erschwerend kommt hinzu, dass die Aufnahmetechnik wie Art, Anzahl und Positionierung der Mikrophone für gewöhnlich bei jeder Aufnahme variiert, wie auch die räumliche Akustik oder die digitale Verarbeitung der Signale. Die Interpretation des Orchesters mit seinem Dirigenten führt ebenfalls dazu, dass keine verhältnistreue Gegenüberstellung erfolgen kann.

Die verwendeten Hüllkurven sind bei direkter Gegenüberstellung zeitlich verhältnistreu skaliert, wo dies möglich ist. Ansonsten sind die Hüllkurven individuell skaliert. Sie sollen dazu dienen, klangliche Prozesse innerhalb einer Interpretation grafisch nachzuzeichnen und Proportionen zu verdeutlichen.

Die Quellen wurden unter Beibehaltung ihrer Orthographie und Interpunktion übernommen.

Informationen in diesem Rahmen treten aus der Analyse heraus, reflektieren aus einer externen Perspektive und liefern subjektive Gedanken oder Querverweise.

Zielsetzungen

Diese Arbeit leitet im ersten Kapitel ein bislang kaum beachtetes und zugleich essenzielles Merkmal der brucknerschen Sinfonik her: die Problemstellungen und ihre Lösungsprozesse. Dafür muss nicht nur die Frage geklärt werden, welche Merkmale in der Forschung bislang genannt werden, sondern auch, was unter der Gattung verstanden wurde und wird – und was Bruckner unter dem Sinfonie-Begriff verstanden haben mag. Da der Komponist über drei Jahrzehnte sich mit der Sinfonie auseinandersetzt, soll auch der Versuch eines Überblicks zur spezifischen Entwicklung dieser Gattung von den Wurzeln bis zum Spätwerk im konkreten Fall *Bruckner* erfolgen. Hierbei wird der Begriff *Finalproblem* eine omnipräsente Stellung einnehmen, der jedoch nicht, wie man leicht annehmen mag, sich nur auf den Schlusssatz einer Sinfonie beschränkt, sondern bei jeder Form von Entwicklung, auch Teilentwicklung, relevant ist und daher alle Sätze einer Sinfonie tangiert. Um das Finalproblem zu beleuchten, muss das gesamte Werk mit all seinen Sujets und Prozessen betrachtet werden.

In den folgenden Kapiteln wird hierfür eine vollständige Analyse präsentiert, welche diese Sujets und Prozesse im Falle der *Vierten Sinfonie* auf- und nachzeichnet, um essenzielle Merkmale konkret zu benennen und erläutern, um Prozesse im linearen Verlauf aufzuschlüsseln und die Frage nach dem Finalproblem werkbezogen anzugehen. Dabei ist es notwendig, alle Fassungen dieser Sinfonie zu berücksichtigen und in die Analyse miteinzubeziehen. Die Fassungsproblematik wird mit Bruckner spätestens seit den 1930er Jahren in Verbindung gebracht, als am zweiten April 1932 in München erstmals die *Neunte Sinfonie* in ihrer originalen Gestalt einem Konzertpublikum präsentiert wurde und die Musikwelt erstaunt erkennen musste, dass nicht nur Bearbeitungen durch fremde Hand brucknersche Sinfonien entstellt hatten, sondern dass auch der Komponist selbst mehrere seiner Sinfonien teils mehrfach grundlegend revidiert und überarbeitet hatte. In der vorliegenden Analyse werden daher erstmals alle Fassungen einer Sinfonie Anton Bruckners direkt gegenübergestellt und ausgewertet.

Dabei verfolgt diese Arbeit auch eine pädagogische Absicht. Analysen umfangreicher Notentexte setzten für gewöhnlich fundierte Kenntnisse derselben voraus und sind dennoch meist nur mit verfügbarer Studienpartitur nachvollziehbar. Solche umfangreicheren Analysen existieren zu einzelnen Sinfonien Anton Bruckners, etwa

zur *Dritten, Fünften, Achten und Neunten Sinfonie*. Die *Vierte Sinfonie in Es-Dur* erfuhr trotz ihres hohen Bekannt- und Beliebtheitsgrades bislang keine umfangreiche Betrachtung. Die hier vorliegende Arbeit möchte im Rahmen der analytischen Gegebenheiten die Möglichkeiten der Transparenz und Visualisierung möglichst ausschöpfen, so dass zentrale Teile der Analyse sich mit Grundkenntnissen einem interessierten Liebhaber erschließen lassen.

Zum Essenziellen einer Bruckner-Sinfonie

1 Sinfonische Initialisierung

In d' Symphonie hat mi der Mayfeld einig'hetzt.²

Anton Bruckners sinfonisches Schaffen setzte erst in seinem 39. Lebensjahre ein. Das kompositorische Werk des oberösterreichischen Komponisten kann als quantitativ überschaubar bezeichnet werden, rund 150 Positionen listet das von Renate Gruber erstellte Werkverzeichnis WAB auf. 54 Positionen zählen dabei zur geistlichen Vokalmusik, 40 Positionen zur weltlichen Vokalmusik. Wenige Werke der Kammermusik, der Klavier- und Orgelmusik sind ebenso aufgeführt, wie einzelne verschollene Werke, einige Entwürfe und zwei zweifelhafte Kompositionen. Bei der Zählung nehmen die Orchesterwerke eine Sonderstellung ein: Die Sinfonien beginnen unter Berücksichtigung der besonderen Entstehungsumstände der frühen sinfonischen Werke mit der Zählung ab WAB 100 analog ihrer Nummerierung. In der allgemeinen Wahrnehmung ist Bruckner für seine drei großen Messen, seinem *Te Deum* und für seine neun Sinfonien bekannt. In der Kirchenmusik gesellen sich hierzu noch wenige kleine geistliche Werke, wie etwa die Motette *Locus Iste* und die *Windhaager Messe*, da jene auch von Laienmusikern ohne größere Schwierigkeiten einstudiert und als konzipierte Gebrauchsmusik in einem Gottesdienst aufgeführt werden können.

Es lohnt, die einleitende Aussage Bruckners daher genauer zu betrachten. Ihre Validität ist, wie bei allen überlieferten verbalen Aussagen Bruckners, immer kritisch zu bedenken. Die Welt der Anekdote bot und bietet dem Komponisten beträchtlichen Raum und hat dank ihrer unterhaltenden Fähigkeit kräftig dazu beigetragen, das ohnehin verstörend widersprüchliche Bild, welches der Komponist schon zu Lebzeiten seinem Umfeld präsentierte, teils ins Groteske zu entfremden und Fakten in den Hintergrund zu drücken. Die Rezeption mit all ihren parteilichen Absichten brauchte Jahrzehnte, bis sie sich dazu entschloss, eine objektivere Betrachtung von Person und Werk voranzutreiben. Norbert Nagler schreibt hierzu süffisant:

2 Auer, 1982, S. 123.

Bei der Durchsicht der kaum noch überschaubaren Literatur ist einigen Musikologen klargeworden, daß der musikpolitische Parteienstreit, der bis weit in unser Jahrhundert hinein in den Köpfen vieler Musikfreunde weiterspukte, die kontradiktorischen Positionen bis in die feinsten Verästelungen der Argumentation beeinflußt hat. Jedem, der sich die Mühe macht, die Anekdoten- und Mémoiresammlungen, Kitschbiographien und dokumentarischen Mitschriften von Angehörigen der Bruckner-Entourage zu lesen, ist zu raten, auf der Hut zu sein, weil die positive Gefühlsübertragung der Autoren auf den darzustellenden Gegenstand sich höchst nachteilig für die Persönlichkeitscharakterisierungen ausgewirkt hat. [...] So braucht es uns nicht befremdlich zu stimmen, wenn Kitschbiographen (F. Eckstein, F. Klose, J. Kluger, R. Louis, V. O. Louis) sich durch dummdreiste Überhebungen auf Kosten eines anderen zu profilieren trachten. Worüber wir jedoch entsetzt sind, ist, daß diese verächtlichmachenden Verunglimpfungen jahrzehntelang von vielen Autoren mir nichts, dir nichts nachgeplappert wurden.³

Mit der einhergehenden Problematik der zahlreichen Überlieferungen in anekdotischer und stereotyper Form setzt sich Erich Wolfgang Partsch im Kontext einer erstmals 1991 erschienenen Sammlung solchen Materials durch Renate Grasberger kritisch auseinander. Partsch betont dabei den Effekt einer Anekdote: »Ein originelles Bonmot Bruckners wird weit rascher und nachhaltiger aufgenommen als etwa Erläuterungen zu einer Symphonie.«⁴

Um Bruckners Sinfonik und deren Entwicklung verstehen zu können, muss man nicht nur die gesamtsinfonische Rezeption und Bruckners Bezug hierzu betrachten, sondern auch die Rezeptionsgeschichte seiner eigenen Sinfonien sowie die biographischen und gesellschaftlichen Umstände, welche den Komponisten zur Auseinandersetzung mit dieser musikalischen Gattung bewogen und begleitet haben. Bei seinen Betrachtungen zu den sinfonischen Anfängen des Komponisten beklagt Hermann Jung die hierbei noch existierenden Lücken in der Forschung und stellt dabei provokant die Frage: »Warum gerade die Symphonie, warum nicht die geistliche Musik, warum nicht die Oper?«⁵. Bei der einleitenden Aussage Bruckners fällt ein Name: Das Ehepaar Moritz und Betty von Mayfeld nehmen in Bruckners Biographie eine bedeutende Stellung ein. Im Kontext des Bruckner-Ausspruches bemerkt Leopold Nowak:

Aus den wenigen Bewohnern von Linz, die Bruckners außergewöhnliches Talent erkannten, muß Moritz Edler von Mayfeld hervorgehoben werden, der Verfasser des Gedichtes zur Uraufführung der d-Moll-Messe. Er und seine Frau Betty haben Bruckner so manche Hilfe angedeihen lassen in künstlerischer wie gesellschaftlicher Hinsicht. Mayfeld, Politiker von Beruf, war ein Schögeist, ein federgewandter

3 Nagler, 1982, S. 86f.

4 Partsch, 1991, S. 212.

5 Jung, 2008, S. 252.

Schriftsteller, guter Zeichner und Maler, aber auch Komponist aus Liebhaberei. Seine Frau glänzte als ausgezeichnete Pianistin, und so hörte Bruckner von beiden so manche Komposition der Klassiker in vollendeter Wiedergabe am Klavier, in späteren Jahren auch seine eigenen Symphonien. [...] Zur Zeit der d-Moll Messe war Bruckner aber für jede Anregung dankbar, zumal er ja spürte, daß die Mayfelds es nur gut mit ihm meinten. Moritz von Mayfeld war es gegeben, Bruckner richtig einzuschätzen und ihn dorthin zu weisen, wo dessen Begabung offenkundig liegen musste: zur Symphonie. Von Bruckner wird das Wort überliefert ›In das Symphonische hat mich der Mayfeld hineingetrieben‹. Es ist also mehr als wahrscheinlich, daß Mayfeld den Anstoß zur Komposition der zweiten Symphonie, der ›Nullten‹ gegeben hat. Denn Bruckner, der von Kitzlers Meinung über die f-Moll-Symphonie, sie sei ›nicht besonders inspiriert‹, sicherlich nicht erfreut war, bedurfte eines Zuspruchs, um ein neues Werk der Gattung zu schreiben.⁶

Somit ging der erste Impuls von außen, eine Sinfonie zu schreiben, nicht von Mayfeld aus, sondern von Otto Kitzler. Jung konkretisiert diesen Impuls als »professionell-fachlich« und kommt zu dem Schluss, dass Bruckner »durch seine Freunde, seine Gönner und vor allem durch die abschließenden Studien bei Kitzler in Linz dazu veranlasst, ja geradezu genötigt wurde«⁷, sich der Komposition einer Sinfonie zu widmen. Otto Kitzler war Cellist und Theaterkapellmeister in Linz von 1858 bis 1863 mit einer Unterbrechung. Bruckner beendete seine Studien bei Simon Sechter mit offiziellem Endzeugnis im März 1863 und begann im selben Jahr bei dem rund zehn Jahre jüngeren Kitzler ein neuerliches Studium. In der Brucknerforschung ist das in jener Zeit entstandene *Kitzler-Studienbuch* von großem Interesse, da es mit 326 gezählten Seiten einen umfassenden Einblick in die behandelte Materie und Arbeitsweise dieser Jahre erlaubt. Paul Hawkshaw erstellte für das Bruckner-Symposion 1995 eine Inhaltsübersicht des Studienbuches⁸. Hier werden die Skizzen zur Sinfonie f-Moll WAB 99, der sogenannten *Studiensinfonie*, von Bruckner eigenhändig mit 7. Jänner 1863 bis 10. April 1863 und dann nochmal mit 13. April 1868 datiert. Sein Studium bei Otto Kitzler dauerte bis zum 10. Juni 1863. Diese allein können jedoch den kompositorischen Wandel nicht erklären, den Bruckner in diesem Zeitraum vollzog. Bedenkt man, dass Bruckner sich um Studien beim jüngeren Otto Kitzler bemüht hat, obwohl er bereits ein Zeugnis von seinem durch ihn hoch geschätzten Simon Sechter besaß, ist ein Indiz dafür, dass Bruckner bei sich weiterhin Lücken im kompositorischen Können vermutete und ihm auch bewusst gewesen sein mag, dass Sechters traditionelle Lehre den aktuellen Ist-Stand musikalischen Wirkens keinesfalls vollends abdeckte. Die Konfrontation mit aktuellen sinfonischen Werken unterschiedlicher Komponisten musste bei Bruckner einen grundlegenden Wandel seiner Ansichten angeregt haben, welche Möglichkeiten sich mit der Beschäftigung sinfonischen Schaffens einem Tonkünstler bieten.

6 Nowak, 1973, S. 108.

7 Jung, 2008, S. 252f.

8 Hawkshaw, 1997, S. 96ff.

Bislang war es allgemein üblich, als wichtigsten Grund für diese Stilwende das ›Wagner-Erlebnis‹ anzuführen. Wer die entsprechende Literatur durchsieht, wird für diese Position eine erkleckliche Anzahl von Belegen finden. [...] Richtig ist, daß die unentwegte Beschäftigung Bruckners mit dem damals fortgeschrittensten harmonischen Material, der Enharmonik und Chromatik Wagners, einen gewaltigen katalysatorischen Effekt auf sein Musikdenken gehabt hat. [...] Binnen weniger Jahre behebt er eine Reihe von Ausbildungsmängeln, indem er Kompositionsunterricht bei dem fortgeschrittenen Linzer Kapellmeister Otto Kitzler nimmt, der ihm das klassisch-romantische Répertoire, in erster Linie Opera von Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Berlioz und Wagner, näherbringt. [...] Mit derselben Penibilität und Akkuratess, wie er Sechters Lehre von den Fundamentaltönen studiert hat, analysiert er die Partituren des *Fliegenden Holländers*, des *Tannhäusers* und jene des *Lohengrins*. Und voller innerer Unruhe wohnt er im Jahre 1865 den denkwürdigen Premieren von *Tristan und Isolde* und dem Oratorium *Die Legende der heiligen Elisabeth* von Liszt bei. Noch im selben Jahr hört er die erstmals in Wien aufgeführte ›Légende dramatique‹ *La damnation de Faust* von Berlioz.⁹

Constantin Floros vermutet bei seinen Erläuterungen zu der Frage, »wie Bruckner zur Symphonie kam«, dass der Komponist nicht nur Beethovens Sinfonien fleißig studiert habe, sondern auch die »symphonischen Werke von Robert Schumann und Felix Mendelssohn« und ergänzt: »Nachweisbar ist jedenfalls, daß er von Carl Maria von Webers Freischütz einen nachhaltigen Eindruck empfing«.¹⁰ Bei genauerer Überlegung kristallisieren sich aus den Informationen Naglers nur die Bezüge zum aktuellen Stand der harmonischen Entwicklung und zur dramaturgischen Musiksprache eines romantischen Sinfonieorchesters. Diese übernimmt Bruckner jedoch nicht in sein sinfonisches Schaffen, sondern entwickelt eigene stilistische Wege in diesen Bereichen. Zweifellos ist die initialisierende Bedeutung jener Konfrontationen sehr hoch einzuschätzen, Bruckners Werdegang erklären können sie aber nicht: Unter den aufgeführten Werken ist keine Sinfonie. Von Wagner existiert nur eine frühe Sinfonie sowie eine weitere, nicht vollendete. Beide sind ohne nachhaltige Bedeutung. Liszt sinfonisches Schaffen fördert die Gattung der sinfonischen Dichtung zu Tage. Auch Berlioz Werkverzeichnis führt keine Sinfonie auf, welche der absoluten Musik zugerechnet werden kann. Robert Schumanns Sinfonien werden nicht zur programmatischen Musik gerechnet, können aber außermusikalische Einflüsse auch nicht ausschließen. Im kompositorischen Werk Schumanns nehmen die Sinfonien keine führende Position ein. Die fünf Sinfonien Mendelssohns sind nicht pauschal zu gewichten, da sie – nicht entsprechend ihrer Nummerierung – eine Entwicklung weg von der rein klassischen Sinfonie aufzeigen. Die Beinamen seiner Sinfonien zwei bis fünf deuten darauf hin, dass außermusikalische Aspekte eine Rolle spielen. Beide Komponisten, Mendelssohn und Schumann, sollen mit dem Einzug »außermusikalische[r], programmatische[r] Ideen in ihre Sinfonik an Beethovens

9 Nagler, 1982, S. 105f.

10 Floros, 2004, S. 142.

Pastorale«¹¹ angeknüpft haben. Die Liste an namhaften Komponisten, welche im 19. Jahrhundert Sinfonien im absoluten Sinne erschafft und für Bruckner als Vorbild gedient haben könnten, ist mehr als kurz – Beethoven und Schubert stehen an erster Stelle. Johannes Brahms erste Skizzen zu seiner *Ersten Sinfonie* entstehen 1862 und fallen in dieselbe Zeit, in der Bruckner mit seinen ersten Skizzen beginnen wird. Es gibt keine Anhaltspunkte, dass sich das sinfonische Werken beider Komponisten gegenseitig inspirierte. Gemein haben beide Komponisten lediglich, dass sie es als notwendig erachteten, mit der Komposition von Sinfonien im absoluten Sinne zu beginnen und sich hierbei mit der Beethoven-Frage auseinandersetzen mussten. Dass auch Einflüsse Dritter eine tragende Rolle hierbei gespielt haben können, deutet der zu Beginn angeführte Ausspruch an, Moritz von Mayfeld habe den Komponisten zur Auseinandersetzung mit dieser Gattung gedrängt. Es bleibt die Frage, was Anton Bruckner unter einer Sinfonie verstanden haben mag.

Eine zufriedenstellende Antwort auf diese Frage zu finden, das wird nicht möglich sein – zu gering, zu substanzlos sind die wenigen Aussagen Bruckners hierauf. Ob er seine Sinfonien als seine »Kinder«¹² betrachtete oder in ihnen »Messen für den Konzertsaal«¹³ sah, es gibt keine belastbare Quelle, welche klar Auskunft über den Sachverhalt geben kann. So wird der Komponist gelegentlich »als Sonderling« dargestellt, »der seine Musik nicht gerne erklären oder diskutieren wollte«¹⁴. Auch Laurenz Lütteken erkennt in Bruckner einen Musiker, der wie kaum ein anderer »durch die Rezeptionsgeschichte im 20. Jahrhundert so belastet« ist und von dem es überdies »paradoxiertweise neben den Kompositionen selbst verschwindend wenige Selbstzeugnisse gibt«.¹⁵ Bruckner hat nachweislich seinen Sinfonien Kosenamen zukommen lassen, seinen Studenten wurde jedoch teils dieselbe zweifelhafte Ehre zuteil. Friedrich Eckstein, ein Schüler Bruckners, weiß zu berichten:

Der Meister nahm mich sehr freundlich auf und zeigte mir bald eine herzliche Zuneigung, die sich vor allem dadurch äußerte, daß ich, wie einige andere Mitglieder unseres kleinen Kreises, von ihm einen Spitznamen erhielt, der mir bleiben sollte und bei dem ich nun stets angerufen wurde. Da ich nämlich damals außer einem Vollbart auch eine Mähne langer, struppiger Haare trug, nannte mich der Meister, mit Anspielung auf den Freischütz, stets *Samiel hilf!* oder auch kurzweg *Samiel* und ich besitze noch mancherlei Notizen und Karten von Bruckners Hand, wo ich als »Samiel« erscheine.¹⁶

Einen Spitznamen erhielt unter anderem seine erste Sinfonie, »die er als sein symphonisches Erstlingswerk des sperrigen, selbstbewussten ersten Themas wegen das »kecke

11 Zacharias, 2005, S. 170.

12 Bekh, 2001, S. 254.

13 Nowak, 1962/1985, S. 47.

14 Burrows (Hrsg.), 2005, S. 207.

15 Lütteken, 2006, S. 45.

16 Eckstein, 1923, S. 4.

Beserk nannte.«¹⁷ Jene brucknersche Eigenart ist für das sinfonische Verständnis ohne Gewinn und nur Zeichen einer tieferen Verbundenheit des Komponisten mit seinem Werk oder Personen, welche für den Komponisten keine Autorität darstellten oder welche dieser als Untergebene wahrnahm. Bedeutend wichtiger erschien dem Komponisten, dass in seiner Promotionsurkunde zum Ehrendoktorat »der Ausdruck ›als Symphoniker‹ nicht vergessen werde, weil darin stets mein Lebensberuf bestand«¹⁸, wie er in einem Brief an den Universitäts-Professor Simon Leo Reinisch vom 19. Oktober 1891 anführte. Dass dieses Selbstverständnis Bruckners bereits 1874 bestanden haben kann, zeigt ein entlarvendes Gutachten Eduard Hanslicks für das Unterrichtsministerium als Reaktion auf Bruckners Bemühen um eine Anstellung, indem es heißt:

Man sieht, dass Herr Bruckner über das Fach, das er lehren will, sich selbst nicht ganz klar ist, sondern nur über den Zweck, zu welchem das Ministerium ihm eine Lehrkanzel gründen soll, nämlich damit Herr Bruckner sich ungestört dem Componiren hingeben könne.¹⁹

Manfred Wagner bemerkt zu Bruckners schriftlichem Gesuch, dass dieser gerne »Fachautoritäten wie Wagner und Liszt sowie Wiener Notabilitäten der Tonkunst, nicht zuletzt den Minister selbst, als Zeugen seiner Qualifikation«²⁰ anführt. Auf diese Weise agiert Bruckner auch in Hinblick auf die Bewertung und Beurteilung seiner Werke, wie ein Brief aus dem Jahre 1876 darlegt: »Was meine Compositionen anbelangt, so erlaube ich mich auf die Urtheile Wagners, Liszts, Herbecks, Hellmesbergers etc. zu berufen«.²¹ Sehr gerne wird ein allgemein gehaltener Ausspruch Bruckners in Konzertprogrammen und Begleitheften angeführt, der im Entstehungsjahr seiner *Vierten Sinfonie* 1874 erfolgte: »Weil die gegenwärtige Weltlage geistig gesehen Schwäche ist, flüchte ich zur Stärke und schreibe kraftvolle Musik«.²² Heinze vermutet, Bruckner könne durch diese Ansicht »möglicherweise auch eine selbst als schwach empfundene Persönlichkeit kompensier[en]«²³, was in Zusammenhang mit vorgeschobenen Autoritäten schlüssig erscheint. Äußerungen zur Sinfonik des Komponisten sind häufig organisatorischer, selten programmatischer Natur, zeigen auf skurril bildliche Art inspirative Quellen auf, und in wenigen Fällen versuchen sie, Eignungen auszusprechen oder Sachverhalte ins rechte Licht zu rücken, etwa in einem Brief an Paul Heyse 1890 oder wenig später an August Göllerich 1891:

Porges in München schrieb vor einem Jahre,: [sic] das Finale der romant[ischen] Sinf[onie] sei der bei weitem schwächste Satz; ich hätte die Themen zusammen

17 Steinbeck, 2002, S. 127.

18 Bruckner, 2003, S. 153.

19 Wagner, 1983, S. 114.

20 Ebenda, S. 113.

21 Bruckner, 1998, S. 160.

22 Heinze, 2002, S. 117.

23 Ebenda, S. 117.

verbinden wollen, aber es sei mir nicht gelungen, u d[er]gl[eichen] Geplauche. Ich bitte Dich geißle den traurigen Mann; sage ihm, wie es mit dem Finale gestellt ist u d[a]ß es mir nicht einfiel, alle Themen zu vereinigen. Dieß findet derselbe Gelehrte nur im Finale der Achten.²⁴ [An August Göllerich, Nürnberg, 31. Oktober 1891]

Hans-Joachim Hinrichsen stellt die Vermutung auf, dass »Bruckner selbst [...] seine Person von einem bestimmten Zeitpunkt an konsequent und systematisch gegen jeden Einblick abgeriegelt zu haben«²⁵ scheint. Dies macht jeden Versuch, die Beziehung von Leben und Werk im Sonderfall Bruckner als Basis einer Erklärung seiner sinfonischen Idee heranzuziehen, aufgrund einer nahezu endlosen Fülle an Widersprüchen und einer parteilich geprägten, teils tief zerstrittenen Rezeption unmöglich. So gesehen hat die viel zitierte und negierte Aussage Karl Grebes »Lebe und Werk verraten nichts voneinander«²⁶ hier Recht, wenngleich Grebe die Aussage im Kontext des allgemeinen Umganges mit Komponist und Werk vertritt und damit nicht auf konzeptionelle Quellen sinfonischen Schaffens eingeht. Was dennoch bleibt und lohnt, ist die allgemeine Ausgangssituation des Komponisten zu betrachten. Moritz Csáky sieht im raschen Wandel des städtischen Lebens des 19. Jahrhunderts eine Parallele zu Bruckners musikalischem Schaffen:

Freilich hatten die radikalen Veränderungen eines gewohnten Stadtbildes, an dem man sich nun neu auszurichten hatte, die akzelerierte Vervielfältigung der Warenproduktion, Migrationen und Mobilität, vor allem die großen gesellschaftlichen Transformationen auch noch andere Folgen. Die Konkurrenz von in sich heterogenen sozialen Schichten [...] führte bekanntlich zu innergesellschaftlichen Konflikten, die vor allem im urbanen Raum sichtbar wurden. Die Veränderung der Produktionsweisen, die Umorientierung zu neuen Dienstleistungssektoren ging sehr oft mit einem sozialen Abstieg einher und ließ alte Orientierungsmuster obsolet erscheinen. Das heißt: Innergesellschaftliche Unterschiede, Fremdheit, Alteritäten wurden in der Stadt deutlicher wahrgenommen, die jeweiligen Referenzsysteme, an denen man sich orientierte, wurden komplexer, was dazu führte, daß Identifikatoren, auf die man sich bislang bezogen hatte, bevor man in die Stadt gezogen war, ins Wanken gerieten.²⁷

Csáky stellt die Frage, ob »man Bruckner nicht eine unbewusste Reflexion dieser Situation attestieren« könne, da im »zuweilen konfliktreichen Leben Anton Bruckners, auch in seiner Musik jene Identitätskonflikte« erscheinen, worauf des Öfteren hingewiesen wurde – etwa wenn Hanslick schreibe, dass Bruckner »im Moment des Komponierens zum Anarchisten wird«²⁸. Hieraus kann eine sinfonische Konzeption

24 Bruckner, 2003, S. 155.

25 Hinrichsen (Hrsg.), 2010, S. 3.

26 Grebe, 1972, S. 7.

27 Csáky, 2006, S. 14.

28 Ebenda, S. 25f.

im Falle Bruckners nicht abgeleitet werden, wohl aber der Hinweis folgen, dass diese Umstände eine Bereitschaft erwecken ließen, neue Wege zu gehen und das vermeintlich abgeschlossen Vollkommene neu zu entdecken. Welcher Respekt diese neuen Wege dem Komponisten einflößten, lassen zwei Aussagen Johannes Brahms erahnen: »Gegenüber dem Dirigenten Hermann Levy soll Brahms noch Anfang der 1870er Jahre geäußert haben ›Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört‹.«²⁹ Und Brahms soll konkretisiert haben: »Ach, Gott, wenn man wagt, nach Beethoven noch Symphonien zu schreiben, so müssen sie ganz anders aussehen.«³⁰ Nach Göllerich/Auer soll Bruckner noch um 1887 in Beethoven einen Unerreichbaren gesehen haben:

Eines Abends erzählte man Bruckner, wie Lichtenberg berichtet, daß in Wiener Musikkreisen die Redensart von den drei großen B in der Musik – Beethoven, Brahms, Bruckner – kursierte. Er aber wollte davon nichts wissen und erklärte, mit Beethoven dürfte er nicht in eine Reihe gestellt werden, mit Brahms wolle er es nicht.³¹

2 Vom Kopfsatz zum Finale

Das sich eröffnende Feld der Sinfonie im 19. Jahrhundert mit der Tradition Beethovens ist trotz seiner gigantischen Dimension gut erarbeitet. Zwei Werkreihen seien hier exemplarisch angesprochen: Der MGG-Artikel »Symphonie« von Ludwig Finscher, erschienen in der Prisma-Reihe, und die ersten drei Bände der ungleich umfangreicheren Reihe »Handbuch der musikalischen Gattungen«. Beide Betrachtungen gehen explizit auf die Sinfonik Anton Bruckners ein.

Finscher stellt bei seiner Annäherung an das Zweigestirn Brahms und Bruckner zunächst hervor, dass die »These von Carl Dahlhaus«, die Gattung der Sinfonie sei »um 1850 in eine tiefe Krise« geraten »meist mit negativem Ergebnis diskutiert worden«³² war. Gleichzeitig betrachtet Finscher den langen Zeitraum der Entstehung der ersten Sinfonie Johannes Brahms von 1862 bis 1876 als »Indiz für die Schwierigkeiten, die der extrem geschichts- und gattungsbewußte und ebenso extrem selbstkritische Komponist gerade mit dieser Gattung hatte«³³. Die unausweichliche Beethoven-Nachfolge fordere »die Inszenierung des befreienden Durchbruchs«³⁴. Gleichsam gehe es um »die Entwicklung einer extrem dichten symphonischen Faktur durch fast unablässige thematische Arbeit, und es [gehe] um die Steigerung und maßstabsetzende Formulierung der Tendenzen zur Finale-Symphonie und zur Verwandlung

29 Raab, 1996, S. 50.

30 Ebenda, S. 51.

31 Grasberger, 1996, S. 11, nach: Göll.-A. 4/2, S. 572.

32 Finscher, 2001, S. 90.

33 Ebenda, S. 94.

34 Ebenda, S. 95.

der Mittelsätze in einander ähnliche Intermezzi – in dialektischer Verschränkung also um die Fortführung der Symphonik Beethovens und der Symphonik nach und gegen Beethoven zugleich³⁵. Der »Typus der Finale-Symphonie« offenbart sich laut Finscher etwa in Brahms *Zweiter Sinfonie* »durch die Wiederkehr der Themen der beiden ersten Sätze im Finale«³⁶. Die Verlagerung des Schwerpunktes bei der Sinfonie zum Finale hin wird allgemein bei Beethoven gesehen und bei Mozart vermutet. So wird das Finale der *C-Dur-Sinfonie* Mozarts als dessen »bedeutendste[r] Sinfoniesatz« erachtet, da der Komponist »nichts Geringeres als eine Synthese von Homophonie und Polyphonie, von Sonatensatz und Fuge«³⁷ meistere. Die herausragende Stellung der *Jupiter-Sinfonie* bestätigt auch Matthias Schmidt, der Mozarts letzte Sinfonie als »Inbegriff der ›klassischen Sinfonie«³⁸ bezeichnet und ergänzt:

Darüberhinaus wurde immer wieder betont, daß Mozarts Schlußsatz nicht nur als Summa der Sinfonie KV 551, sondern seines gesamten Instrumentalschaffens gelten müsse, und daß das Finale den Kopfsatz an Bedeutung bei weitem übertreffe.³⁹

Auf die anschließende Erläuterung folgt die Revidierung: »Mozarts sinfonisches Komponieren lässt sich freilich auch anders deuten«⁴⁰. Bei Beethoven hingegen scheint die Ansicht der Satzgewichtung gefestigt:

Paradigmatisch hervorzuheben wäre hier der zielgerichtete Zug der Fünften Symphonie, die in allen ihren (scheinbar auch abweichenden) satzgestalterischen Einzelheiten auf das Finale zielt.⁴¹

In diesem Kontext beschäftigt sich Schmidt explizit mit der Frage nach der Finalität:

Daß, wie Paul Becker [Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, Berlin 1918, S. 13] schrieb, mit dem Problem der Finalgestaltung ›die Frage der sinfonischen Gestaltung überhaupt‹ aufgeworfen werde, läßt sich unschwer nachvollziehen. In ihm treten die Ideen der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der musikalischen Logik und des Charakteristischen und Dramatischen zusammen. Die Satzvielfalt verbindet sich dabei mit der Forderung nach einer allgemeinverbindlich folgerichtigen Disposition des Besonderen: nach einer zyklischen Einheit, die dem Finalsatz eine herausragende Bedeutung zukommen läßt. Es ist die Aufgabe des Schlußsatzes nachzuweisen, daß die vorangegangenen Teile unvertauschbar auf ihn hin angelegt sind, und er verbürgt darin die Identität des Zyklus, des Einzelnen im Gesamten. [...] Dieser Aufbau [der viersätzigen Anlage] läßt den Finalsatz nun zum ebenbürti-

35 Finscher, 2001, S. 95.

36 Ebenda, S. 96.

37 Werner-Jensen, 2001, S. 173.

38 Schmidt, 2006, S. 40.

39 Ebenda, S. 291.

40 Ebenda, S. 292.

41 Ebenda, S. 290.

gen Gegenstück des Kopfsatzes werden und lenkt die Aufmerksamkeit zunehmend auf sein Erscheinen – im Hinblick auf die Mittelsätze durchaus auch in Form einer Lösung von Konflikten, die erst aus einer Gegensatzbildung entstehen. [...] Erst die Dynamik der Gattungsentwicklung zwischen Komponist und Öffentlichkeit führte zu jenen Strategien, die mit dem Begriff der Finalität bezeichnet werden: die motivisch-thematische Verknüpfung vor allem von Kopf- und Schlußsatz; die Auffassung vom Finale als einheitsstiftendem Schwerpunkt; der Entwurf einer formalen Verlaufskurve mit der zusammenhängenden Entfaltung eines sinnhaften Prozesses. [...] Der Zuhörer des späten 18. Jahrhunderts erwartet dabei am Ende einer Sinfonie freilich kein Rondo oder Sonatenrondo, sondern einen Satz, der das Stück angemessen beschließt.⁴²

Hervorzuheben bei dieser gelungenen und im brucknerschen Kontext bedeutenden Ausführung ist die Tatsache, dass der unglückliche Begriff *Finalproblem* nicht auftaucht. Das »Problem der Finalgestaltung« manifestiert sich lediglich in der Frage nach der Funktion des Schlusssatzes – konkret: die Wahl dieser Funktion durch den Komponisten. Die Wahl ist Grundbestandteil einer jeden Schöpfung, und ob ein Komponist bei »der Idee von der Symphonie als einer Welt sui generis oder auch als eines Abbildes der (oder einer) Welt, die auch durch die Rolle der Symphonie als Paradigma absoluter Musik in der romantischen Musikästhetik gestützt wird«⁴³ eine falsche Wahl überhaupt treffen kann, ist mehr als fraglich! Das Gelingen eines Finalsatzes kann ebenso Konzeption sein, wie dessen Scheitern. Der Problembegriff wandelt sich zum Synonym für den Ideenbegriff bei der Gattung *Sinfonie*, »weil sie die einzige Kunstgattung sei, die ohne ›Hülfe einer andern Kunst‹, ohne ›Beimischung‹ von außen nur bei sich selbst sein kann, bedingungslos und frei, allein den eigenen Gesetzen und Regeln folgend«⁴⁴. Beispielhaft erläutert Wolfram Steinbeck anhand des »wohl in jeder Hinsicht rätselhafteste[n] unter den großen Werken der Musikliteratur«⁴⁵ die Ist-Situation im Kontext der Finale-Problematik – der Sinfonie h-Moll von Franz Schubert.

Steinbeck bekräftigt zunächst, dass »die langegehegte Vermutung, daß Schubert eine zweisätzige Sinfonie schreiben wollte«, hinfällig und das Werk somit »ein Torso«⁴⁶ sei. In der Folge führt er bislang aufgestellte und widerlegte Vermutungen auf, weshalb Schubert das Werk nicht vollendet haben soll. Nach Steinbeck hat der Komponist das Werk »aus der Hand« gegeben, weil »er das Interesse daran verloren«⁴⁷ habe. Bekannt ist, dass Skizzen zu einem dritten Satz existieren, zum Finale aber nicht gesagt werden kann, ob eine Arbeit daran überhaupt je stattgefunden hat. Steinbeck schreibt hierzu:

42 Schmidt, 2006, S. 289–291.

43 Finscher, 2001, S. 66.

44 Steinbeck, 2002, S. 13.

45 Steinbeck, 1997, S. 632.

46 Ebenda, S. 632.

47 Ebenda, S. 634.

Als Schubert mit der Partitur der ersten beiden Sätze fertig war, muß es jedenfalls ein fatales Ereignis gegeben haben, das die Fortsetzung aufgrund der vorhandenen Skizzen verhinderte. Die größte Wahrscheinlichkeit hat die kompositorische Einsicht, vielleicht sogar das Erschrecken über das, was da unter der Hand entstanden war. Schubert muß erkannt haben, daß die vollendeten sinfonischen Sätze so anders und einzigartig gegenüber allem bisherigen waren, daß ihm das, was zum dritten Satz dastand, nicht mehr passend erscheinen und ein Finale gar nicht mehr erst einfallen wollte. [...] Und da ihm das Werk als Sinfonie gescheitert erscheinen mußte, mag er das Interesse daran verloren haben und gab es aus der Hand [...]. Daß Schubert jedenfalls an der Sinfonie nicht mehr arbeiten *wollte*, scheint sicher, sonst hätte er das Manuskript aufgehoben [...].⁴⁸

Weshalb Schubert einen *gescheiterten Sinfonie-Torso* weitergegeben hat, dessen Scheitern durch den Komponisten schon festgestellt worden sein soll, bevor ein Finalsatz wenigstens konzipiert wurde, erklärt dies nicht. Steinbeck vermutet, »daß die plausibelste Erklärung für den Abbruch tatsächlich das Finalproblem sein dürfte: Schubert ist kein *entsprechender* Finalsatz eingefallen«⁴⁹. Bedenkt man Schuberts Ideenreichtum und gigantische Werkfülle trotz seines sehr kurzen Lebens, erscheint diese Vermutung ausgesprochen fragwürdig. Um nur eine spekulative Alternative anzuführen: Es ist ebenso denkbar, dass Schubert durch die Arbeit an seiner *Unvollendeten* auf neue Wege sinfonischer Konzeptionen stieß, welche ihn dazu veranlassten, den aktuellen Entwicklungsschritt nicht zu Ende zu führen, sondern zu überspringen. Steinbeck selbst bestätigt, dass die Sinfonie »im wahrsten Sinne des Wortes beispiellos« sei, und dass nichts »auf ihr Kommen«⁵⁰ hingedeutet habe. Schubert bestätigt durch die Weitergabe des Manuskriptes, dass er den Gehalt seiner beiden vollendeten Sätze vollends erkannt hat – musste er doch mit einer Aufführung, einer Veröffentlichung oder Bearbeitung rechnen. Diese Spekulation negiert nebenbei den Begriff des *Scheiterns*, den Steinbeck mehrfach verwendet und der mit dem Werk *Die Unvollendete* so gar nicht einhergehen mag.

Zum Begriff *Finalproblem* schreibt Egon Voss einen beachtenswerten Nebenkommmentar im Kontext der Beethovenschen Sinfonie: »Ein Finalproblem, von dem Musikhistoriker gern reden, [...]«⁵¹. Eine klare Definition des Begriffes ist nicht verfügbar, dessen schriftlicher Gebrauch erscheint daher meist in vagem Kontext. Mal wird die Verlagerung des Schwerpunktes vom Kopfsatz hin an sich als Finalproblem gesehen, mal die dadurch vermeintliche Aufwertung weg vom Kehraus-Finale und hin zum Apotheosen-Satz. In Diskussionen, welche in neuerer Zeit verschriftlicht in Internetforen geführt werden, ist der Begriff mitunter in einem Kontext anzutreffen, der stark subjektiv dahingehend geprägt ist, inwiefern der Schlusssatz die Hörerwartung bezogen auf das individuelle Werk befriedigt. Mitunter wird dem Finale auch die

48 Steinbeck, 1997, S. 634f.

49 Ebenda, S. 642.

50 Ebenda, S. 635.

51 Voss, 1994, S. 52.

Aufgabe zuteil, eine »bewußte Konstruktion der zyklischen Einheit« zu bewerkstelligen, indem es zum »einheitsstiftenden Schwerpunkt des Ganzen«⁵² erhoben wird. Laut Sponheur wird durch »die Überwindung der dem älteren Modell noch anhaftenden Statik und Unverbindlichkeit des Verlaufs [...] ein dynamischer und zugleich gerichteter Prozeß entworfen«, womit »dem Finale eine Funktion aufgebürdet« wird, »wie sie noch für Haydn und Mozart gültig war [...] und die verständlich macht, warum sich so etwas wie ein Finalproblem überhaupt konstituieren konnte. Liegt die Eigentümlichkeit jedes Finales in seiner schließenden Funktion, so gewinnt diese ihre substantielle Verbindlichkeit erst da, wo es sich um den Abschluss wirklich einer Entwicklung handelt, wo es also darum geht, Konsequenzen aus dem Vorhergegangenen zu ziehen und ein Resultat vorzustellen, das der gesteigerten Erwartungsnorm an eine besondere Dignität des Gehalts – wie sie den großen Symphonien seit Beethoven zugemutet wird – das Seine gibt, ohne den Ansprüchen musikalischer Logik das Ihre zu nehmen«⁵³. Ein anonymes Forumsteilnehmer des Capriccio-Kulturforums fasst diesen Sachverhalt lapidar zusammen: »Sprich: Wer sich der harten, auch lohnenden Prüfung einer logischen Finalausrichtung stellen will, kann das tun. Wer nicht, der kann's auch lassen ...«⁵⁴.

Bruckner wird in einer sinfonischen Tradition gesehen, bei der es »um die Inszenierung des befreienden Durchbruchs und um den Schlußjubiläum [...], um die Entwicklung einer extrem dichten symphonischen Faktur durch fast unablässige thematische Arbeit [...], um die Steigerung und maßstabsetzende Formulierung der Tendenzen zur Finale-Symphonie und zur Verwandlung der Mittelsätze in einander ähnliche Intermezzi – in dialektischer Verschränkung nach und gegen Beethoven zugleich«⁵⁵ geht. Steinbeck betont »ferner die Einhaltung bestimmter symphonischer Normen« bei Bruckner, welche er als »konservativ« erfüllt erachtet und stellt klar: »Man erwartete von einer Symphonie, daß sie dem klassischen Vorbild folgte«⁵⁶. Gleichzeitig zeigt die Rezeptionsgeschichte durch ihr Abdecken des vollen Spektrums beider Pole, wie komplex und subjektiv sich die Urteilsfindung, und wie problematisch sich deren Umgang im Falle Bruckner gestaltet. So führt Steinbeck vor diesem Hintergrund Franz Schalks viel zitierte Aussage über die Form des Komponisten an: »Nach Fr. Schalks Diktum, das die einschlägige Bruckner-Literatur bis weit in die 1960er Jahre hinein nachhaltig bestimmt hat, gibt es »nichts Primitiveres als die brucknersche Form«. Bruckner habe »sich ein sehr einfaches Schema für seine Sätze zurecht gelegt [...] und in all seinen Sinfonien ganz gleichmäßig festgehalten«⁵⁷. Bereits zehn Jahre vor dieser Publikation kommt der Musikwissenschaftler Hugo Leichtentritt bei seiner auf die Form gerichtete Analyse der *Achten Sinfonie* Bruckners zu einem völlig anderen Schluss: »Die hier dargebotene Analyse der achten Sinfonie wird, wie ich zuversichtlich hoffe, den strikten Beweis erbringen, wieviel eigenartige, neue Probleme

52 Sponheur, 1987, S. 38.

53 Ebenda, S. 42f.

54 Kulturforum (Internet).

55 Finscher, 2001, S. 95.

56 Steinbeck, 2006, S. 29.

57 Steinbeck, 2002, S. 173, nach: Fr. Schalk 132, Betrachtungen und Erinnerungen, 1921, S. 882.

die brucknersche Kunst enthält, daß insbesondere der Formenkünstler Bruckner der ernstesten Betrachtung wert ist, und daß seine Partituren gerade zum Problem der Form die wertvollsten neuen Erkenntnisse vermitteln können«⁵⁸. Finscher eröffnet seine Erläuterungen zur Sinfonik Anton Bruckners mit der Aussage, dessen »Form und Idee der Symphonie« habe kein »Komponist zwischen Beethoven und Mahler [...] so nachhaltig verändert«⁵⁹ wie er. Es folgt Beschreibung seiner Sinfonik, teils vergleichend mit vorangehenden Komponisten, wie sie in zahlreichen Publikationen mehr oder minder deckend vorzufinden sind. Ein Auszug zeigt, dass auf die »nachhaltigen« Änderungen gar nicht eingegangen wird und die brucknerschen Eigenarten seiner Sinfonik mit denselben Strukturen beschreibend aufgezeigt werden, wie sie auch von zeitgenössischen Rezensenten verwendet und geprägt wurden:

Was Bruckner von dieser Position aus entwickelte, war eine einzigartige symphonische Form, die das traditionelle Gattungskonzept geradezu umkehrte und die am ehesten bei Schubert ihren Vorschein hatte: die vier traditionellen Sätze (mit variabler Stellung des Scherzos) als Rahmen und die Sonatensatzform als dominierendes Form-Muster, aber der Aufbau der Formen aus parataktisch gereihten großen Teilen, die in sich dynamisch auf einen Höhepunkt zustreben, insgesamt aber eigentümlich statisch und zeitlos wirken; die Trennung der Teile durch Generalpausen, das Abbrechen vor dem Höhepunkt, so daß der Moment, an dem der Höhepunkt dann doch eintritt, als überwältigender Durchbruch wirkt; der Verzicht auf traditionelle, thematische Arbeit, die ja der hier aufgegebenen dynamischen Formidee korreliert, und ihre Ersetzung durch Kontrapunkt und Themenkombinatorik, welche letztere der Bildung von Höhepunkten an Satzschlüssen (gern mit Reduktion der Themen zu rhythmisch-melodischen Elementarmotiven) und der zyklischen thematischen Vereinheitlichung dient; die – wahrscheinlich von Schubert herkommende – Gliederung von Sonatensatz-Expositionen und –Reprisen in drei große thematische Felder; schließlich und vor allem die Entwicklung einer offenkundig religiös gemeinten Semantik, die mit Rückgriffen auf die eigene Kirchenmusik beginnt und in der Erfindung imaginärer Choräle gipfelt.⁶⁰

Der Versuch, das brucknersche Sinfoniekonzept in einen Absatz zu zwängen, kann natürlich nur oberflächlich und beschreibend ausfallen. Finschers Aussagen sind nur in Teilen richtig oder mitunter gar schlicht falsch: Die Generalpausen haben häufig keine formgliedernde Funktion, sondern wirken oft dynamisch oder räumlich dimensional! Bruckner verzichtet nicht auf eine »traditionelle, thematische Arbeit«, sie ist sehr wohl allorts anzutreffen. Das Themenfeld der »religiösen Semantik« in den Sinfonien Bruckners wurde und wird kontrovers diskutiert, obwohl es nur ein Baustein der Sinfoniekonzeption unter vielen ist. Auch der vermeintliche *Rückgriff* auf die eigenen Kirchenkompositionen ist weder Merkmal, noch Konzeption. Finscher

58 Leichtentritt, 1911, S. 385.

59 Finscher, 2001, S. 99.

60 Ebenda, S. 99f.

zielt damit auf das *Te-Deum*-Zitat »non confundar in aeternum« im Adagio der zeitgleich entstandenen *VII. Sinfonie* – ein seltenes Ereignis in der Sinfonik Bruckners. Das Achtel-Konstrukt aus Quint-Oktav-Brechungen, welches das *Te-Deum* eröffnet, ist eine Variante des Themenkopfes des Kopfsatz-Hautthemas der *Dritten Sinfonie* und erscheint auch in abgewandelten Formen in weiteren Sinfonien, welche vor dem *Te-Deum* entstanden sind, etwa in seiner annullierten d-Moll-Sinfonie von 1869. Hier differenziert Wolfram Steinbeck zu allen Bruckner nachgesagten Zitaten in seiner Sinfonik:

Schon der flüchtige Blick aber zeigt, dass alle diese sog. Zitate (auch die in der Dritten) stets Resultat des musikalischen Prozesses sind bzw. aus dem thematischen Kontext des Werkes selbst stammen oder zum ohnehin materialen Bestand Brucknerscher Tonfiguren gehören. So ist meist kaum zu entscheiden, ob eine (auch nur scheinbar) aus dem Kontext fallende Stelle als Zitat gemeint ist (und welche Bedeutung sie haben könnte) oder ob es sich lediglich um eine Erfindung des Rezipienten handelt.⁶¹

Steinbeck geht bereits in seiner Analyse der *Neunten Sinfonie* von 1993 umfassend auf das kompositorische Konzept Anton Bruckners ein. Er erläutert detailliert Satzprinzipien und die Schemata der Sätze. Wichtig ist zunächst die von ihm vorgenommene Einordnung der Sinfonien:

Am ersten d-Moll-Werk muss Bruckner erkannt haben, daß dies nicht sein symphonischer Weg war. Er schied es aus, als er für das zweite d-Moll-Werk endgültig ein neues, sein Konzept gefunden hatte, das auch für die folgenden Symphonien gültig blieb. Mit dem letzten d-Moll-Werk aber überwand er jenes Konzept schließlich durch Aufhebung: Er setzte alles außer Kraft, bewahrte es darin zugleich und setzte es damit auf eine höhere Stufe.⁶²

Jene Gliederung erinnert an Ernst Kurth, der nicht die *Dritte Sinfonie* wie Steinbeck, sondern die *Vierte Sinfonie* zusammen mit der *Neunten Sinfonie* als »Entwicklungspole«⁶³ betrachtet – zusammen mit der Feststellung, dass es »mehrere Gründe [gäbe], [...] die Symphonien nicht ihrer Reihenfolge nach zu besprechen«⁶⁴. Die Begründung, welche Kurth für seine These liefert, erscheint oberflächlich und ignoriert das der *Vierten Sinfonie* zugrundeliegende Konzept. Er betrachtet alle Sinfonien als »Weltgebäude«, wobei in der *Vierten Sinfonie* Bruckner »seine stärkste Hinwendung an strahlende, naturhafte Lebensbetonung, in der anderen [IX.] dann die stärkste Lebensabwendung«⁶⁵ präsentiere. Tatsächlich ist Bruckners Chronologie seines sinfonischen Schaffens umfassend erforscht. Ursachen, Auswirkungen und

61 Steinbeck, 2002, S. 181.

62 Steinbeck, 1993, S. 15.

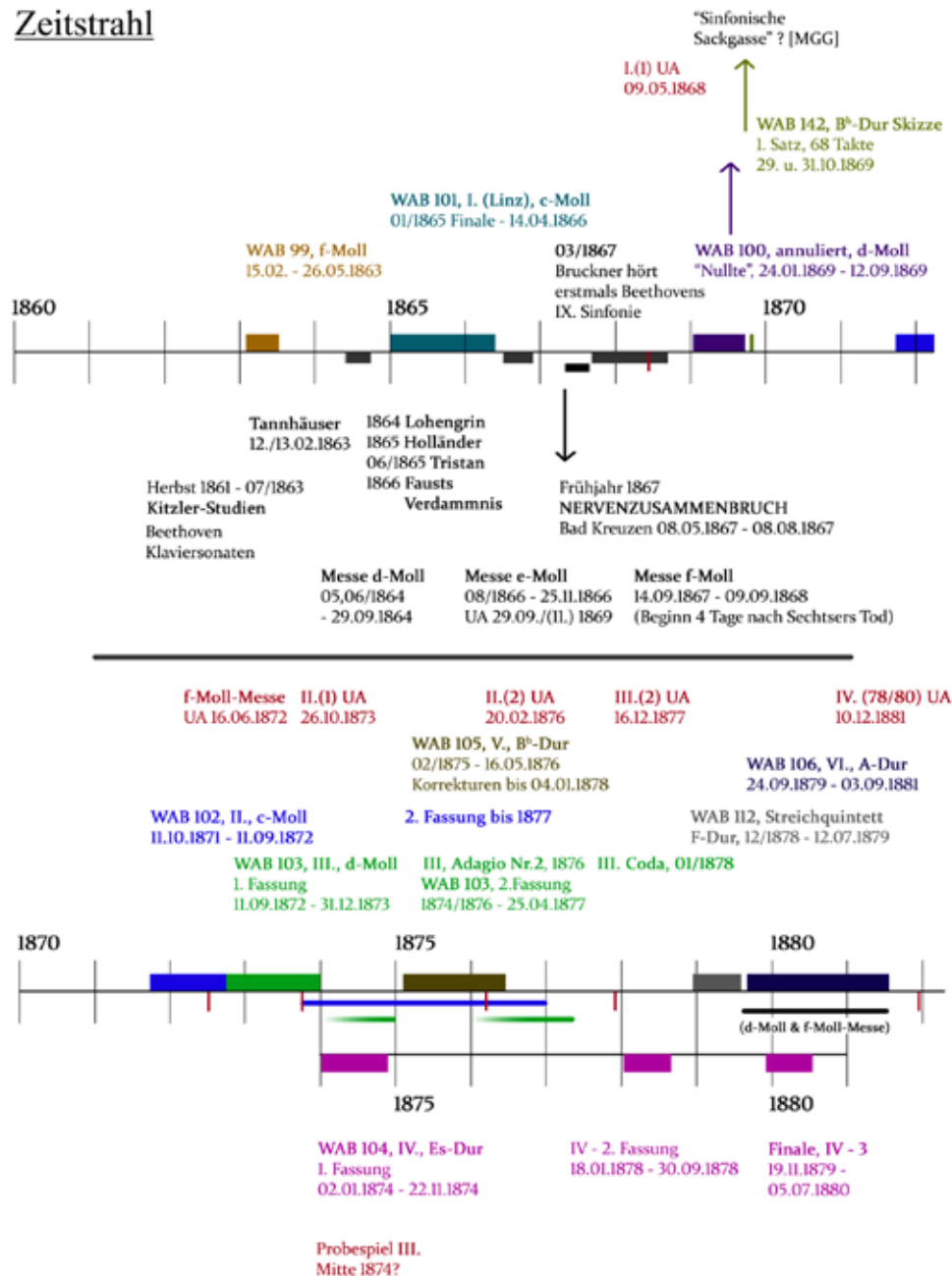
63 Kurth, 1925, S. 599f., Band II.

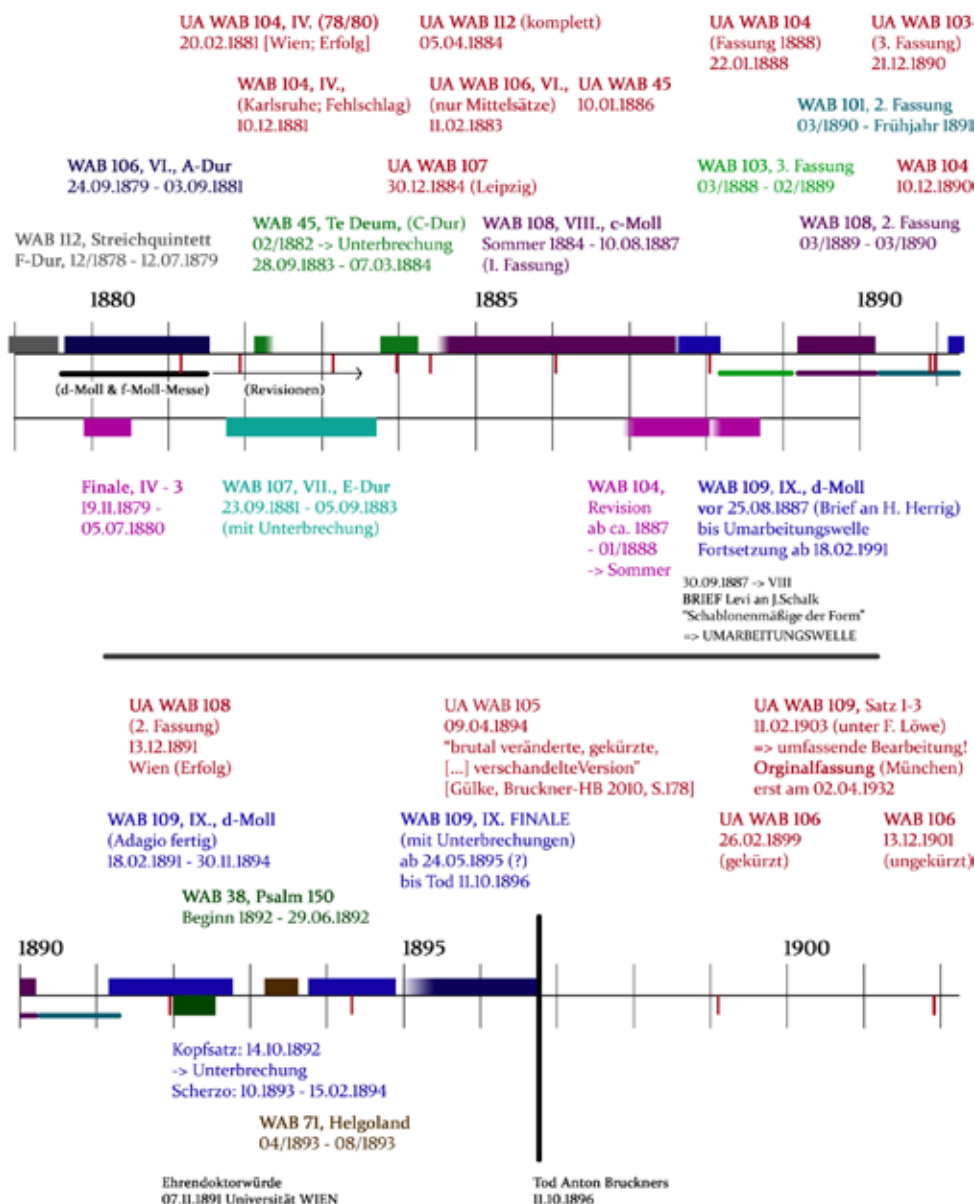
64 Ebenda, S. 599.

65 Ebenda, S. 599f.

Wechselwirkungen der Ereignisse sind, was das sinfonische Konzept anbelangt, jedoch noch nicht ausreichend reflektiert.

Zeitstrahl





3 Sinfonische Anfänge

Die Informationen zu den Entstehungs- und Bearbeitungszeiträumen kann man primär den Autographen entnehmen, da Bruckner jene mit Datum versehen hat. Weitere Quellen sind Briefe Bruckners zur Eingrenzung zeitlicher Abschnitte, seine Taschenkalender und für die *Sinfonie f-Moll* WAB 99 das Kitzler-Studienbuch. Zur *f-Moll-Sinfonie* und den ersten Sinfonien Bruckners schreibt Jung:

Bruckner setzte das erworbene kompositorische Rüstzeug nicht dazu ein, in historisierender Weise dem klassischen Symphonie-Ideal nachzueifern. Im Gegenteil: Er schien nach Abschluss der Studienjahre seinen ganzen Ehrgeiz darauf zu verwenden, auf dem Weg zur ›großen‹ Symphonie seine Vorgänger zu übertreffen und dabei zugleich Gattungsnormen zu durchbrechen.⁶⁶

Nicht nur Otto Kitzler, sondern auch später Bruckner selbst haben die *f-Moll-Sinfonie* als reine Schularbeit gewertet und nicht als vollwertige Komposition. Der Komponist hat Zeit seines Lebens die klare Trennung von schulischem und künstlerischem Arbeiten als grundlegend wichtig erachtet: »Erst die Regel, dann das freie Schaffen«.⁶⁷ Wie beschwerlich der Weg zur Sinfonie für Bruckner gewesen sein muss, zeigt auch das Schicksal seiner d-Moll-Sinfonie aus dem Jahre 1869, welche über Jahrzehnte hinweg für Irritationen in der Brucknerforschung sorgte, da man von einer falschen Chronologie ausging. Irrtümlich wurde diese d-Moll-Sinfonie WAB 100, welche auch als »Nullte« bezeichnet wird, in ihrer Entstehung vor der *Ersten Sinfonie c-Moll* gesehen, was erst in den späten 1980er-Jahren geklärt werden konnte und Wolfgang Steinbeck wie folgt schildert:

Vor allem um dieses Werk [»Nullte«] gab es bis in die 1980er Jahre in der Bruckner-Literatur die irrige Vorstellung, Bruckner habe daran schon in der Zeit von ›Oktober 1863 – Mai 1864‹ gearbeitet, 1869 eine ›Umarbeitung‹ vorgenommen und im selben Jahr eine ›2. Fassung [...] vollendet‹ (so noch im WAB, 109). Ludwig Finscher und Bo Marschner haben unabhängig voneinander erstmals 1988 nachweisen können [...], dass man die Quellen bis dahin falsch interpretiert hatte. Eine erste Fassung der ersten d-Moll-Sinfonie gibt es nicht.⁶⁸

Bruckners Konfrontation mit Richard Wagner ist in jener Zeit augenscheinlich, schließt der Beginn der Arbeit an der *f-Moll-Sinfonie* doch unmittelbar an das *Tannhäuser*-Erlebnis an. Als erstes großes und vollgültiges Werk präsentiert sich die *Messe d-Moll* WAB 26, wobei die Entstehung des zu Lebzeiten Bruckners erfolgreichen *Germanenzugs* WAB 70 in den Sommer 1863 fällt (Juli/August) und als Brücke zwischen der *f-Moll-Sinfonie* und der *d-Moll-Messe* gesehen werden kann. In den Entstehungszeitraum der *Ersten Sinfonie* WAB 101 fallen mehrere Wagner-Erlebnisse,

66 Jung, 2008, S. 254f.

67 Steinbeck, 2002, S. 170.

68 Steinbeck, 2010, S. 122.

anschließend lernt Bruckner weitere Werke von Liszt und Berlioz kennen. Seine eigene kompositorische Arbeit geht von der *Ersten Sinfonie* in die *Messe e-Moll WAB 27* über.

Die eingesetzte Entwicklung bricht daraufhin ab. Bruckner muss aufgrund eines Nervenzusammenbruches für drei Monate in die Kaltwasserheilanstalt Bad Kreuzen. Als Grund hierfür darf ein Konglomerat von Ereignissen und Gegebenheiten gesehen werden: gescheiterte Heiratsbestrebungen, ein beruflicher und auch künstlerisch unsicherer Werdegang, Selbstzweifel in Kombination mit überhöhten Vorbildern, neurotische Veranlagungen, ländliche Prägung und die mangelnde Kompetenz, sich urbanen Gegebenheiten zeitnah anzupassen. Das Hörerlebnis mit Beethovens *Neunter Sinfonie* am 22. März 1867 unter Herbecks Leitung⁶⁹ ist zeitlich markant platziert, wird aber auf den gesundheitlichen Zustand Bruckners keinen Einfluss genommen haben. Ob Bruckner die Sinfonie bereits im Konzert der Wiener Philharmoniker am 26. 12. 1864 hören konnte, ist unwahrscheinlich, da er in einem Brief an Rudolf Weinwurm vom Tag der Aufführung schreibt, »ich will zur 9. Symphonie u. zum Konzert der Philharmoniker hinabreisen. Weiß nicht wann sie sein wird.«⁷⁰ Möglich ist auch, dass Bruckner die Sinfonie bereits am 24. Februar 1867 in Wien hörte: »Jedenfalls will ich auch zur 9. Symphonie Beethovens hinunter, selbst wenn ich zweimal reisen muß.«⁷¹ Ein für Bruckner prägendes Ereignis wird das erste Hören dieses Beethoven-Werkes allemal gewesen sein. Obwohl die Uraufführung seiner *Ersten Sinfonie* rund ein Jahr später am 09.05.1868 mit Wohlwollen aufgefasst wird, setzt sich Bruckner an die Komposition der *Messe f-Moll WAB 28* – ein Auftragswerk, wie auch die vorangegangene *e-Moll-Messe*. Der Wiederaufgriff einer Sinfoniekonzeption scheint 1868 dem Komponisten größere Probleme bereitet zu haben. Die *d-Moll-Sinfonie WAB 100* hat Bruckner eindeutig annulliert und nie revidiert, dennoch zeitlebens aufbewahrt und sie dem Oberösterreichischen Landesmuseum vermacht. Steinbeck macht hierzu eine wichtige Bemerkung: »Die *Annullierte* war nicht revidierbar, weil sie offensichtlich ein anderes Konzept erprobt als die *Erste*, ein Konzept, das auch in den nachfolgenden Werken nicht wieder aufgegriffen wird.«⁷² Den Hauptgrund für die Annullierung sieht Steinbeck im Finale:

Vielleicht macht das Finale am deutlichsten, warum Bruckner das Werk später annullierte. Das Ziel des Satzes besteht nicht im Durchbruch zum Hauptthema, wie das schon in der *Linzer Fassung* der *Ersten* angelegt war, in der *Wiener Fassung* herausgearbeitet ist und in der Sinfonie ab der *Dritten* zum zentralen Gedanken wird; das Ziel liegt vielmehr in der kontrapunktisch höchst ambitionierten Vereinigung aller Themen des Satzes als finalem Höhepunkt.⁷³

69 Bruckner, 1998, S. 54f.

70 Ebenda, S. 48.

71 Ebenda, S. 63f.

72 Steinbeck, 2010, S. 133.

73 Ebenda, S. 137.

Diese Betrachtung setzt den »Durchbruch zum Hauptthema« im Finale als Sinfoniekonzeption voraus. Möglich ist aber auch, dass dieses Merkmal in späteren Sinfonien Wirkung einer anderen Ursache in Gestalt einer grundlegenden Sinfoniekonzeption ist. Dass Bruckner auf der Suche nach solch einer eigenen Konzeption ist, zeigt der *B^b-Dur-Versuch* im Oktober 1869 – der erste Werkversuch in einer DUR-Grundtonart! Bruckner kommt nicht über gute zwei Seiten Skizzen hinaus und wird sich bei den anschließenden zwei Sinfonien bis zum Jahresende 1873 wieder der Moll-Tonart widmen – warum?

Bruckner schreibt in Folge vier Sinfonien in einer Dur-Grundtonart ab der *Vierten Sinfonie*. Die Arbeit an dieser Sinfonie beginnt am 02. Januar 1874 – keine drei Wochen nach der desaströsen Aufführung der zweiten Fassung der *Dritten Sinfonie*. Die Bruckner-Literatur arbeitet gerne heraus, wie schwer verständlich es sei, nach diesem schicksalhaften Ereignis, welches Bruckner aufgrund des unvorhersehbaren Todes Johann Herbecks (1831–1877) selbst leiten musste, die Arbeit an einer solch positiv gestimmten Sinfonie aufzugreifen, zumal auch Bruckners Lebensumstände in dieser Zeit alles andere als glücklich waren. In Relation zum Oktoberende des Jahres 1869 muss dem Komponisten nun eine Idee gekommen sein, welche er dort, gut vier Jahre zuvor, noch nicht gehabt hatte – eine Idee, die es wert und geeignet erscheinen ließ, einen neuerlichen Versuch mit der Komposition einer Sinfonie in Dur zu starten. Diese Idee musste in der Lage sein, ein großes Werk zusammenhängend stimmig zu konzipieren. Man muss bedenken, dass die *f-Moll-Sinfonie* und auch die annullierte *d-Moll-Sinfonie* eine Spielzeit von rund 45 Minuten aufweisen. Wodurch sollte Bruckner deren Zusammenhalt als logisch Ganzes sicherstellen können? Bei den ersten drei Sinfonien, welche Bruckner als gültig betrachtete, musste ihm dies seiner Meinung nach zumindest in Teilen nach gelungen sein – er überarbeitet die *Erste Sinfonie*, die *Zweite Sinfonie* und die *Dritte Sinfonie* gleich dreimal! Doch alle stehen sie in einer Moll-Tonart.

Die Einheit solch großer Musikwerke festigte der Komponist zunächst durch eine strenge Periodisierung. Das Ziel, ein Hauptthema in apotheotischem Sinne durchbrechen zu lassen, ist mit der sinfonischen Moll-Sphäre spätestens seit Beethovens *Fünfter Sinfonie* verknüpft. Gerne wird auch Bruckners Bezug zu Wagners Harmonik in all seinen Sinfonien angeführt – mit Betonung der frühen Sinfonien, den Beleg bleiben viele schuldig. Bruckner konzentriert sich zunächst auf markante Themenarbeit in Kombination mit einer gewagten Harmonik und findet in der Moll-Sphäre durch den erweiterten Tonvorrat und die tongeschlechtlichen Varianten hierfür deutlich weitreichendere Möglichkeiten. Vor allem der von vorneherein gegebene »Griff nach den Sternen«⁷⁴ über den so gerne zitierten Weg »per aspera ad astra«⁷⁵ – durch *Nacht zum Licht*, kommt Bruckners anfänglichem Konzept, welches Steinbeck anführt, entgegen und rückt automatisch den Finalsatz ins bedeutungsvolle Rampenlicht. Bruckner erhält dadurch einerseits viel Raum, mit thematischem Material frei zu arbeiten und neue, gewagte harmonische Strukturen zu entwerfen.

74 Steinbeck, 2002, S. 23.

75 Schmidt, 2006, S. 291.

Andererseits muss er aber dem Beethoven-Vorbild gerecht werden, ohne dieses zu kopieren. Als viel grundlegenderes Problem muss sich die Tatsache entpuppt haben, dass für sinfonische Werke dieser Größe nach Beethoven jenes Sinfoniekonzept nicht ausreicht, unabhängig und zugleich neuartige Schöpfungen hervor zu bringen:

Hieraus erwächst ein schwer lösbares Dilemma. Beethovens neun verschiedene Problemlösungen galten als Inbegriff dessen, was man von der Gattung erwartete, und schienen zugleich in ihrer Einzigartigkeit unnachahmlich und unübertrefflich. Schließlich hatte Beethoven selbst stets neue Konzepte realisiert und es sorgfältig vermieden, schon gefundene Lösungen durch Wiederholung oder gar Überbietung nachträglich in Frage zu stellen.⁷⁶

Bei seinen erfolgreichen Messe-Kompositionen in den 1860er Jahren musste sich Bruckner diesem Problem nicht stellen. Trotz der Bekanntschaft mit dem Werk Richard Wagners und der größten Bewunderung hierfür gelangte der Komponist aber zur Sinfonie und nicht auf das Feld der Oper oder gar des Musikdramas. Bruckners Interesse an Literatur, Politik und Soziologie war nur punktuell, die komplex verwobenen Beziehungen verschiedenster Menschen untereinander, welche in Wagners bevorzugten Gattungen grundlegend sind, waren für ihn in seinem realen Alltag wohl häufig kaum durchschaubar. Auch wenn er sich in seinen letzten Lebensjahren die Komposition einer Oper vorstellen konnte, wovon ein Briefwechsel mit Gertrude Bollé-Hellmund im Jahr 1895 zeugt, hat er doch das rhetorische oder dramaturgische Konzept dieser Gattungen vorab nicht auf seine Sinfonien übertragen. Einen Anhaltspunkt hierfür liefert bereits die Tatsache, dass Bruckner Wagners *Tristan* mit einem Klavierauszug ohne Gesang studierte und das Werk auch als »reine[s] Orchesterstück[...], unabhängig vom poetischen oder dramatischen Zusammenhang«⁷⁷ auffasste, wenngleich es gegenteilige Überlieferungen gibt, die besagen, dass Bruckner sehr wohl dem Handlungsverlauf bei besuchten Aufführungen folgte. In Wien soll Bruckner Wagner-Aufführungen »in der Hofoper [besucht haben], meist auf der vierten Galerie und ohne [!] Blickkontakt zur Bühne«⁷⁸. Als gesichert kann daher gelten, dass für Bruckner die Musik Richard Wagners zumindest im vordergründigen Interesse stand.

Die *Dritte Sinfonie d-Moll* WAB 103, welche Bruckner am 11. November 1872 in Angriff nahm, ist für Steinbeck »Bruckners symphonische Erfüllung«.⁷⁹ Er geht bei seinen umfassenden Erläuterungen zu dessen Sinfonik von diesem Werk aus, da der Komponist hier »zu seinem Konzept [...] finden [sollte], das er in den folgenden Werken nicht wieder verlassen«⁸⁰ würde. Dabei reihen sich markante Schlagwörter und Formulierungen, wie sich auch in vergleichbaren Betrachtungen anzutreffen

76 Steinbeck, 2002, S. 22f.

77 Winkler, 2010 S. 59.

78 Harrandt, 1996, S. 473.

79 Steinbeck, 2002, S. 205ff.

80 Ebenda, S. 206.

sind: »fundamentale Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem«⁸¹, »»globale« symphonische Idee«, »Formprozeß«, »Symphonie-Ideal«, »Monumentalität« und »Superkonzept«⁸², »Erfüllungsidee«⁸³, »Durchbruch des Hauptthemas«⁸⁴, »architektonischer Formzusammenhang«⁸⁵, »Finalidee«, »immer wieder neue Lösungen der Finalanlage« und Integration der »Finalidee in den Gesamtplan [auf] höhere[m] Aktionsniveau«⁸⁶, »Höhepunkt- und Durchbruchprinzip«⁸⁷, »»endgültige« Erfüllung des symphonischen Finalprozesses«⁸⁸, »gesamtsymphonisches Konzept [...] in ihrer individuellen Lösung«⁸⁹, »Inbegriff triumphaler Befreiung«⁹⁰, »finale Steigerungsbewegung«⁹¹ und »Idee der Erfüllung«⁹². Ludwig Finscher ergänzt zur sinfonischen Idee Anton Bruckners »Finale-Symphonie«⁹³, »Aufbau von Klangflächen«⁹⁴, »dynamische Formidee«⁹⁵ und »Weltmodell als coincidentia oppositorum [Zusammenfall der Gegensätze]«.⁹⁶ Das Dilemma dieser schriftlichen Darlegung liegt in ihrer Austauschbarkeit. Der Name Bruckner kann hierbei durch Namen anderer großer Sinfonie-Komponisten im Detail, und durch de facto jeden Komponisten im Allgemeinen ersetzt werden. Man denke nur an das sinfonische Vorbild Beethoven! Natürlich sind die Erläuterungen Steinbecks, Finschers, Manfred Wagners, Constantin Floros' in neuerer Zeit ebenso treffend wie frühere Untersuchungen August Halms oder Ernst Kurths. Das Essenzielle der brucknerschen Sinfonie aber benennen sie häufig nicht, bleiben allgemein oder vage. Frühere Untersuchungen hatten zudem mit der Problematik zu kämpfen, dass der Zugang zu einem authentischen Notentext bis zu Beginn der 1930er Jahre bei vielen Sinfonien Bruckners kaum möglich war.

Das Herunterbrechen auf die Gattung *Sinfonie* an sich ist ebenfalls wenig ergiebig. Steinbeck schreibt hier richtig: »Man erwartete von einer Symphonie, daß sie dem klassischen Vorbild folge: 4-sätzig mit raschen Ecksätzen, Kopfsatz in Sonatensatzform; zwei unterschiedliche Mittelsätze, der eine tänzerisch und schnell(er), der andere langsam(er), sanglich und innig«.⁹⁷ Eine kritische Anmerkung zum Themenfeld der Gattungstheorie liefert Carl Dahlhaus:

-
- 81 Steinbeck, 2002, S. 207.
 - 82 Ebenda, S. 207.
 - 83 Ebenda, S. 208.
 - 84 Ebenda, S. 213.
 - 85 Ebenda, S. 216.
 - 86 Ebenda, S. 217.
 - 87 Ebenda, S. 218.
 - 88 Ebenda, S. 219.
 - 89 Ebenda, S. 221.
 - 90 Ebenda, S. 222.
 - 91 Ebenda, S. 225.
 - 92 Ebenda, S. 226.
 - 93 Finscher, 2001, S. 95ff.
 - 94 Ebenda, S. 99.
 - 95 Ebenda, S. 100.
 - 96 Ebenda, S. 101.
 - 97 Steinbeck, 2006, S. 29.

Aus der Überzeugung oder dem Vorurteil, daß ein musikalisches Werk, um überhaupt existieren zu können, einer Gattung angehören müsse, resultierte in der Musiktheorie der Zwang, den Begriff der Gattung so vage und weitgespannt zu bestimmen, daß er alles zu umfassen vermag und darum wenig oder nahezu nichts besagt.⁹⁸

Dahlhaus verknüpft den Gattungsbegriff mit der Funktion der jeweiligen Musik oder spricht von »Gattungen als Besetzungstypen«⁹⁹ und stellt zur Historie fest:

Die geschichtlichen Veränderungen, denen musikalische Gattungen unterworfen sind, greifen manchmal so tief in deren Substanz ein, daß man zweifeln kann, ob es sich am Ende einer Entwicklung überhaupt noch um dieselbe Gattung oder lediglich um die blinde Tradierung eines Namens handelt.¹⁰⁰

Bei der Hinwendung zum Sinfonie-Begriff nähert sich Dahlhaus Steinbecks Aussage an:

Symphonie, Streichquartett und lyrisches Klavierstück sind als Gattungen dadurch konstituiert, daß zwischen einem Formmodell und einem Besetzungstypus ein fester Zusammenhang besteht. Und den Gattungsnormen entsprechen Hörerwartungen, deren Enttäuschung Unbehagen hervorruft: Ein Einfall, ein lyrisches Stück geringen Umfangs mit einem Streichquartett zu besetzen, hätte im 19. Jahrhundert das ästhetische Taktgefühl, den Sinn für das musikalisch Angemessene verletzt.¹⁰¹

Das »Superkonzept«¹⁰² in einer *Sinfonie* Anton Bruckners wird demnach nur im konkreten Fall und im Notentext herauszuarbeiten sein. Die vielfach in der Brucknerforschung geschilderten Eigenarten und Charakteristika seiner Sinfonien sind Indizien, welche mehr Auswirkung als Ursache darstellen. Die *Vierte Sinfonie Es-Dur* WAB 104 spielt in der Rolle des ersten *Entwicklungspoles* hierbei eine zentrale Rolle als erste Sinfonie in einer Dur-Tonart, welche zu einem Zeitpunkt entsteht, wo sie aufgrund ihrer Musiksprache und ihrem programmatischen Aspekt nicht erwartet werden kann. Neben der *Dritten Sinfonie* wurde keine von Bruckner so häufig bearbeitet wie die *Romantische*. Alle anschließenden Dur-Sinfonien liegen – aus unterschiedlichen Gründen – in nur einer Fassung vor. Ausgerechnet bei der Rückkehr zur Moll-Sphäre in der *Achten Sinfonie* aber kehrt die Fassungs-Problematik mit voller Wucht zurück und es wird die Frage, ob auch die *Neunte* eine Überarbeitung erfahren hätte – vor allem im Hinblick auf deren Finale – leider niemals mehr geklärt werden können. Der Bearbeitungszeitraum der *Vierten Sinfonie* erstreckt sich bis in die Entstehungszeit

98 Dahlhaus, 2005, S. 86.

99 Ebenda, S. 87.

100 Ebenda, S. 88.

101 Ebenda, S. 235f.

102 Steinbeck, 2002, S. 208.

der letzten Sinfonie Bruckners und begleitet dadurch das gesamte zentralsinfonische Schaffen des Komponisten. Die *Dritte Sinfonie* begleitet diese Umarbeitungswellen versetzt, denkbar als Reaktion auf die Arbeiten an der *Vierten Sinfonie*. Die *Dritte* weist im Vergleich zu ihrer Nachfolgerin eine freiere und monumentalere Anlage auf und ähnelt damit nicht nur in der Tonart mehr der *Neunten Sinfonie* als die *Romantische*. Bruckner wird vermutlich die *Dritte* mehr geschätzt haben als die *Vierte* – nicht wegen der Widmung Richard Wagners oder der Tonart d-Moll als seine bevorzugte Grundtonart, sondern weil sie mehr seiner persönlichen Ausdrucksart entsprach. Die *Zweite Sinfonie* in c-Moll bezeichnete er in einem Brief vom 3. Januar 1887 an Hermann Levi als seine »Einfachste«. Die *Romantische* in der Paralleltonart Es-Dur sollte wohl auch dank eines übersichtlichen Programmes, wie Bruckner es Paul Heyse in einem Brief vom 22. Dezember 1890 schildert, dem Publikum zu seiner Musik einen einfachen Zugang ermöglichen. Zwei Briefstellen zeugen von Bruckners Ansichten:

Wird die siebente Sinfonie als Einführungswerk, namentlich das Adagio nicht zu schwer zum Auffassen sein fürs große Publicum? (die 4(romant.) wäre wohl fürs erste Anhören verständlicher gewesen.)¹⁰³ [An Arthur Nikisch, Leipzig, 05. November 1884]

Ich habe noch zwei faßliche Sinfonien; die zweite in C-Moll (Herbecks Liebling) und die Romantische vierte in Es, die Richter mit Riesenerfolg aufgeführt hat. Der 1. und 3. Satz sind besonders zu empfehlen. Im 1. Satz wird bei vollständiger Nachtruhe der Tag durchs Horn signalisiert, 2. Satz Lied, 3. Satz Jagdtrio, Tafelmusik der Jäger im Walde.¹⁰⁴ [An Hermann Levi, München, 08. Dezember 1884]

Bruckner zielt auf die gelungen Uraufführung der *Vierten Sinfonie* am 20. Februar 1881 in Wien, eine weitere Aufführung am 10. Dezember desselben Jahres in Karlsruhe war hingegen nicht erfolgreich. Zu diesem Zeitpunkt war die *Siebte* in Arbeit. Bruckner wird sich bei Felix Mottl viereinhalb Jahre später über diese »Calamität« beschweren mit der verbundenen Bitte, »jede Aufführung besser unterlassen zu wollen!!!«¹⁰⁵. Hier wird noch kein Grund gelegen haben, seine *Vierte Sinfonie* zu überarbeiten, da er den Fehlschlag nicht seiner Komposition zurechnete. Wichtig ist in diesem Zusammenhang ein Brief an den Verlag Schott in Mainz vom 03. Juli 1886:

In Folge Aufforderung durch Hofkapellm. Levi bin ich so frei, hiermit die noch vielfach verbesserte Partitur meiner 4. romant. Sinfonie zur Einsicht zu übersenden, mit dem Wunsche, Euer Hochwohlgeboren mögen sich geneigt finden lassen, dieß Werk in Druck u Verlag zu nehmen. Es ist das faßlichste u populärste meiner Werke und hatte bei der Aufführung in Wien kolossalen Erfolg.¹⁰⁶

103 Bruckner, 1998, S. 225.

104 Ebenda, S. 228.

105 Ebenda, S. 303.

106 Ebenda, S. 305.

Die Revision des Werkes zur Fassung von 1888, teils auch 1887/89 genannt, war hier noch nicht begonnen. Das Vorwort zur Studienpartitur der Gesamtausgabe dieser Fassung stellt fest: »Die Symphonie in der Fassung von 1888 hat eine komplizierte Geschichte«.¹⁰⁷ In der Folge wird eine Briefstelle Bruckners angeführt, die die Veränderungen zu legitimieren scheinen.

Ich bin so frei, hiermit die Partitur von der romant. Sinfonie zu senden. Selbe ist neu instrumentiert u[nd] zusammengezogen. Der Erfolg in Wien ist mir unvergeßlich. Seitdem habe ich aus eigenem Antriebe noch Veränderungen gemacht, die nur in der Partitur stehen; bitte daher um Nachsicht! Die beiliegenden Zettel zeigen die Seiten und die Instrumente an, die seither neu sind.¹⁰⁸ [An Hermann Levi, München, 27. Februar 1888]

Was Korstvedt verschweigt, ist die Tatsache, dass es sich hierbei um denselben Brief handelt, indem Bruckner auf die Ablehnung seiner Achten Sinfonie Stellung bezieht: »Freilich habe ich Ursache mich zu schämen – wenigstens für dießmal – wegen der 8. Ich Esel!!! Jetzt sieht sie schon anders aus.« Ob Bruckner hier aus ehrlichem Herzen sprach oder den Adressat nach Canossa-Manier milde und wohlgesonnen stimmen wollte, lässt sich schwer einschätzen. Es ist zumindest denkbar, dass der Komponist in manipulativer Absicht ein überzogenes Selbstbild gezeichnet hat, um die herausragend wichtige Beziehung zu Levi nicht zu gefährden. Als gesichert kann gelten, dass die Ablehnung seines Werkes, bei dem er sein sinfonisches Konzept als bewährt beurteilte, Bruckner in erhebliche Selbstzweifel stürzte und die zweite Umarbeitungswelle mit initiierte. Der Notentext der Zweitfassung der *Achten Sinfonie* ist aber mit der *Vierten* von 1888 nicht korrelant und auch die *Neunte* übernimmt die zahlreichen Eigenarten der 1888er-Fassung nicht. Betrachtet man den Notentext der Fassung von 1888, fragt man sich ferner, wie viele »Zettel« Bruckner den Noten und dem Begleitbrief beigelegt haben mag. Die »Veränderungen aus eigenem Antriebe« können ebenfalls Rückkorrekturen gewesen sein, da eine Briefstelle Josef Schalks weitere Fragen aufwirft:

Freund Löwe [...] hat die Romantische in vielen theilen, sehr vortheilhaft und mit Bruckner's Zustimmung uminstrumentiert. Die immerfort peinliche Genauigkeit um nicht zu sagen Pedanterie hat ihn aber die Arbeit sehr verzögern lassen, so daß erst vor einigen Tagen Gutmann, der sie verlegt, den ersten Satz bekam.¹⁰⁹ [An Franz Schalk, 09. Mai 1887]

Wie umfassend war die Beteiligung Bruckners an der Revision, von wessen Pedanterie ist die Rede und von wem kamen die Impulse? Ein weiterer Brief Josef Schalks an seinen Bruder gut zwei Jahre später deutet eine Tendenz an:

107 Korstvedt, 2003, S. VII.

108 Bruckner, 2003, S. 34.

109 Ebenda, S. 12.

Bruckner hat aufgrund deiner Beurteilung eine Menge Stellen noch geändert, ja ganz neue hinein komponiert, wie du ja sehen wirst. Schreibe mir ausführlich dein Urtheil darüber. Besonders auch wegen der Geigenstelle Seite 152–53, die jedenfalls sehr gewagt ist u[nd] von der wir, d. h. ich u. Löwe einen greulichen Effekt erwarten.¹¹⁰

Ausgangspunkt für die Revision waren Löwes Ansichten, der auch der Ausführende war! Wenn Bruckner als Reaktion hierauf aus eigenem Antriebe Stellen abänderte und gar neu komponierte, so konnte dies auch sehr wohl aus der Absicht heraus folgen, Brüche oder logische Fortschreitungsfehler zu kompensieren. Ferner zeigt die briefliche Korrespondenz, dass Absprachen außerhalb der Wahrnehmung Bruckners erfolgten, welche konkrete Auswirkungen auf die Werkbearbeitungen nach sich zogen. Die Revision wurde von Problemen mit dem Verleger Albert Gutmann flankiert, nachdem dessen »Interesse [...] an einer Drucklegung [...] die letzte Phase der Evolution dieser Sinfonie in Gang«¹¹¹ setzte. Andrea Harrandt hat die Korrespondenz mit und um den Verleger Gutmann kommentiert zusammengefasst und den Werdegang vom *Streichquintett* über die *Siebte Sinfonie* bis hin zur *Vierten Sinfonie* nachgezeichnet, wobei ersichtlich wird, in welchem Maße Dritte bei den Verhandlungen beteiligt waren und welche Standpunkte hier vertreten wurden. Bei der *Vierten Sinfonie* schien Bruckner bis zum Oktober 1886 »jedoch nicht informiert gewesen zu sein«.¹¹² Im ausführlichen Vorwort zur Fassung von 1888 der Gesamtausgabe datiert Korstvedt den Beginn der Revision »zu Ende 1886 oder zu Beginn des Jahres 1887«¹¹³ und wenig später schreibt er: »dem Beginn der Anfertigung der dritten Fassung folgte knapp darauf ein Vertrag mit Gutmann im Winter 1886/87«.¹¹⁴ Die Verhandlungen um die Drucklegungen begannen, noch bevor Bruckner mit der Revision startete. Korstvedt gesteht:

Wir besitzen weder eindeutige Nachweise der genauen Umstände, unter denen der ursprüngliche Text der Stichvorlage angefertigt wurde, noch wissen wir, welche Änderung direkt von Bruckner herstammen und welche von Löwe und anderen vorgeschlagen und eingeführt sein könnten.¹¹⁵

Der Dirigent Hermann Levi drängte Gutmann auf eine rasche Umsetzung des Druckes, da er die Sinfonie aufzuführen gedachte und hierfür auch Stimmmaterial benötigte. Die erste Auflage der Partitur 1889 wurde aufgrund von Druckfehlern von Gutmann, wohl unter anderem auch wegen des Protests Josef Schalks, zurückgenommen und eine bereinigte zweite Auflage hergestellt. Für die Proben und eine Aufführung am 10. Dezember 1890 stand jedoch kein sauber gedruckter Stimmensatz zur Verfügung.

110 Bruckner, 2003, S. 60f.

111 Röder, 2010, S. 166.

112 Harrandt, 2009, S. 101.

113 Korstvedt, 2003, S. VII.

114 Ebenda, S. X.

115 Ebenda, S. VIII.

Stattdessen kam ein »in größter Eile aus der Partitur herausgeschrieben[er]«¹¹⁶ Stimm-satz mit zahlreichen Fehlern zur Anwendung, wofür der Verleger sich öffentlich zu rechtfertigen genötigt sah. Doch auch die Neuauflage brachte keine Besserung, wie ein Brief des Dirigenten Felix Mottl vom 07. November 1902 an den Verleger Gutmann zeugt:

Wer hat, um Gotteswillen, die Correctur der Partitur u. Stimmen besorgt? Da wimmelt es von haarsträubenden Fehlern. Das ist sehr bedenklich, denn viele werden ganz gutmüthig die Fehler spielen lassen, ohne sie zu verbessern, (was übrigens eine Heidenarbeit und nicht immer leicht ist!) – und das ist von grossem Übel! [...] Es ist ganz entsetzlich wie fehlerhaft die Noten sind!¹¹⁷

Die Analyse wird zeigen, dass die Ansicht, die *Vierte* habe in dieser Fassung ihr finales Stadium erreicht, nicht haltbar sein wird. Vielmehr deuten ihre Gestalt und ihr Entstehungsprozess darauf hin, dass Bruckner diese Sinfonie zu Gunsten seines sinfonischen Folgeschaffens in nicht unerheblichem Maße Kompromissen und Eingriffen durch Dritter opferte. Bereits 1953 verwies Nowak auf das Fehlen des vollen Namenszuges oder den Initialen bei der »Durchsicht der Stichvorlage [...], wie er es sonst bei viel weniger wichtigen Anlässen stets zu tun pflegte«¹¹⁸, und das, obwohl Bruckner nach Korstvedt »den Notentext sorgfältig nach der Aufführung revidierte« und eine »sorgfältige Überarbeitung der Instrumentation einiger Passagen«¹¹⁹ machte. Bruckner mochten zu diesem Zeitpunkt andere Sorgen geplagt haben: die Arbeiten an der *Neunten Sinfonie* hatten begonnen und die Überarbeitung der *Achten Sinfonie* war vorrangig. Zudem erfolgten Arbeiten an der *Ersten* und *Dritten Sinfonie*.

Bruckner hat nicht nur an Beethovens *Dritter* und *Neunter Sinfonie*, sondern auch parallel an seiner eigenen *Vierten* metrische Studien betrieben und dies in einem »*Volks- und Wirthschafts-Kalender 1876*« auf den Seiten Juni bis Oktober festgehalten. Einen Faksimileabdruck mit Transkription hat Elisabeth Maier publiziert.¹²⁰ Thomas Röder vermutet eine zeitlich davor liegende Auseinandersetzung Bruckners »mit dieser Problematik« im Kontext einer sinfonischen »Neukonzeption«.¹²¹ Auch Leopold Nowak hat sich in einem 1970 erschienenen Aufsatz eingehend mit diesem seltenen Fall, dass Bruckner ein eigenes Werk analytisch betrachtet, beschäftigt. Die aus den Aufzeichnungen Bruckners zu gewinnenden Erkenntnisse sind mehr als mager. Nowak kommt lediglich zu dem Schluss, dass der Komponist »Beethovens Form ›erkannt‹ hat« und »er sich aus Beethovens Werken Vergleiche holte«.¹²² Fünfzehn Jahre später geht Nowak erneut auf die Aufzeichnungen Bruckners in Hinblick auf Beethovens *Eroica* im Detail ein und resümiert, Bruckner habe treffend und

116 Harrandt, 2009, S. 106.

117 Ebenda, S. 107.

118 Nowak, 1954/1995, S. II.

119 Korstvedt, 2003, S. VIII.

120 Maier, 2001, Bd.I: S. 24ff.; Bd.II: S. 31ff.

121 Röder, 1987, S. 100.

122 Nowak, 1970/1985, S. 110, 114f.

kritisch die »musikalischen Bewegungen innerhalb des Satzes und der Instrumente« herausgearbeitet und dabei »die klanglichen Verstärkungen im melodischen Fluß der Symphonie«¹²³ aufgedeckt. Hieraus lässt sich folgern, dass es dem Komponisten bei seinen Untersuchungen nicht um die Sinfoniekonzeption an sich, sondern um architektonische Kenntnisse im vertikalen Gefüge der Instrumentation ebenso, wie im horizontalen Gefüge der klanglichen Entwicklung ging – ein Indiz dafür, dass Bruckner sein Konzept bei seiner *Romantischen* als gefestigt erachtete und es allenfalls einer Gegenprüfung unterzog.

Wilhelm Seidel geht bei Bruckners Taktgestaltung davon aus, sie basiere »wohl auf einer Idee, die Simon Sechter schon 1854 ins Auge gefasst [habe]«, da »Taktbewegungen [...] in ähnlicher Weise wie Harmonien gemischt werden«¹²⁴ könnten. Bruckners Rhythmik wird von Seidel als »einfach, ja einförmig« erachtet, welche »Ruhe, Simplität und Einförmigkeit« hervorruft und damit maßgeblich ist für den »hohen, erhabenen Stil, der Bruckners Symphonien auszeichnet«¹²⁵. Der häufig zu lesende Begriff »Bruckner-Rhythmus« verwendet Seidel nicht, sondern ersetzt ihn mit der Formulierung »Bruckners Stil«, welcher »Ausdruck einer innerlich sich beschleunigenden dynamischen Taktbewegung«¹²⁶ sei. Rhythmus ist identitätsstiftend, für Motive wie auch für Themen. Seidel zählt zu den wenigen, die in der rhythmischen Anlage *zwei gegen drei* nicht nur eine Vorliebe des Komponisten, sondern eine Funktion darin erkennen. Die Beschleunigung als auskomponiertes *accelerando* mag an manchen Stellen der Sinfonie im Kontext der brucknerschen Steigerungs- und Verdichtungsprozesse sicherlich zutreffen, doch es steckt mehr dahinter.

4 Sinfonische Problemstellungen bei Bruckner

Anton Bruckner etabliert mit seiner *Vierten Sinfonie* eine neue Form von Problemstellungs- und Problemlöseprozessen, welche das Feld der Rhythmik ebenso betreffen, wie das Feld des Tonraumes und der damit verbundenen Dur-Moll-Sphäre. Die rhythmische Problemstellung und deren Lösung beherrscht vornehmlich das Dreigespann der mittleren Dur-Sinfonien Vier bis Sechs und kommt mit der *Sechsten Sinfonie* zu einem vorläufigen Endergebnis. Im Trias der letzten Sinfonien tritt die rhythmische Komponente in den Hintergrund, jedoch ohne zu verschwinden. Mit den drei mittleren Sinfonien reizt Bruckner diese Problemstellung vollends aus, so dass die zur Rhythmik parallel laufenden Problemstellungen ab der *Siebten Sinfonie* vermehrt in den Vordergrund treten und weitere Faktoren den Rückgang der Rhythmik kompensieren.

Die rhythmische Problemstellung setzt auf einen metrisch unvereinbaren diametral gesetzten Kontrast, bei dem der als typisch angesehene Bruckner-Rhythmus

123 Nowak, 1985, S. 263.

124 Seidel, 1996, S. 336.

125 Ebenda, S. 336.

126 Ebenda, S. 336.

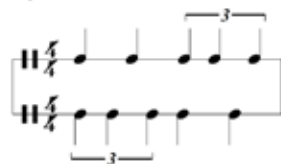
nur ein Teil ausmacht. Von eigentlicher Bedeutung ist die Viertel-Triole, welche verglichen mit voranliegenden oder nachfolgenden Viertelnoten im Metrum nicht aufzugehen vermag. Der Konflikt, der hier begründet liegt, wird sofort ersichtlich, wenn dieses rhythmische Motiv mit sich im Krebs erscheint. Der eigentliche Kontrast entsteht aber durch ein paralleles rhythmisches Motiv, welches gegensätzlicher nicht sein kann. Hierfür kreiert Bruckner auf einer betonten Zählzeit eine doppelte oder gar dreifache Punktierung, welche mit einem entsprechend kurzen Notenwert ergänzt werden muss, der das Motiv aber nicht beenden kann, sondern auftaktig zu einem in der Folge gewichtigeren Notenwert wirkt. Diese mehrfache Punktierung kann auch eine Pause sein, was den Gestus des Auftaktes forciert. Die Kollision des Triolenmotivs mit einem Doppelpunktierungsmotiv erzeugt extreme rhythmische Verflechtungen, welche zusätzlich durch Diminution, Augmentation, Engführung und Spiegelung der Motive zahlreiche Konstellationen kreieren, was dem rhythmischen Problemlöseprozess entspricht. Dessen Lösung kann eine friedliche Co-Existenz rhythmischer Modelle sein, aber auch die Negation des Konfliktes, etwa durch dessen Omnipräsenz, was dazu führt, dass der Konflikt als solcher nicht mehr wahrgenommen, sondern als natürlicher Ist-Zustand akzeptiert wird. Die Idee hierzu mag Bruckner bei der Arbeit an der *Dritten Sinfonie* gekommen sein, da im Hauptsatzes die Anlage in abgeschwächter Form anzutreffen ist, ein Problemlöseprozess aber nur punktuell im Verlauf der Sinfonie auftaucht. Unter dem Gesichtspunkt einer rhythmischen Problemstellung erhält auch das Tremolo, welches in Bruckners Sinfonik auffallend Verwendung findet, ein neues Gesicht.

Die rhythmische Problemstellung:

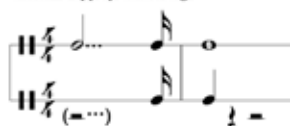
Motiv "Bruckner-Rhythmus"



Eigenkonflikt



Motiv "Doppelpunktierung"



Konflikt / Problemlöseprozess



Die zentrale Problemstellung aber betrifft den Tonraum. Leopold Nowak zeigt in seinem 1971 erschienenen Aufsatz »Der Begriff der ›Weite‹ in Anton Bruckners Musik«, dass im Schrifttum über Bruckner durchgehend dessen Jugend im Augustiner Chorherrenstift St. Florian mit dem dimensional erfahren und Erleben in seiner Musik in Verbindung gebracht wurde. Nowak betont die Wahl des Begriffes »Weite« anstelle von »Größe«, mit dem er »hier nun tatsächlich jene Erscheinungsweise verstanden« wissen will, »mit der der Mensch etwas bezeichnet, was nicht ›eng‹ ist, sondern, im Gegenteil, an sich eine entsprechend große räumliche Ausdehnung erkennen lässt«¹²⁷. Neben den Schilderungen zu Bruckners Jugend und dem Eindruck, den Bruckner

127 Nowak, 1971, S. 126.

erfahren haben musste, geht Nowak auf eine Reihe von Musikbeispielen ein, welche den Tonraum mit dem Weite-Begriff horizontal wie auch vertikal in Verbindung bringen. Neben dem Hauptthema der *Siebten Sinfonie* verweist er auch auf Stellen seiner frühesten Sinfonie und erkennt dabei Beethovens *Neunte* als Vorbild. Bruckner, der »innerlich dazu disponiert« gewesen sei, »Raumerlebnisse [...] zu empfangen und in seiner Musik wiederzugeben«, habe sich »diese Art ›Raum-Komposition‹«¹²⁸ zu eigen gemacht. Ferner erwähnt er unter Hinweis auf das *Te Deum* die Tonleiter und auch die »Tonspaltung [als] ein für Bruckner kennzeichnendes Kompositionsmerkmal«.¹²⁹ Was Nowak leider nicht erkennt, ist der dahinter stehende Prozess von der Initialisierung über die Bearbeitung bis zur Erfüllung. Manfred Wagner referierte 1995 über die »Themenbildung bei Anton Bruckner«¹³⁰ und liefert interessante Gedanken, die zum Feld der Tonraumproblematik zu zählen sind. Er benennt die Themen als »Grundmuster« sowie »Substanzgemeinschaft [...] als Regelfall des brucknerschen Zyklusdenkens«, woraus für jede seiner Sinfonien »eine eigene thematische Aufgabenstellung formuliert«¹³¹ werden würde. Zudem benennt er eine generelle »Quint-Problematik« und bezeichnet die *Erste*, *Zweite* und *Achte* als »»sekundthematische« Symphonien«, bei denen »Bruckner die kleine Sekunde als chromatischer Nebenton im Sinne der oszillierenden Reibung verstanden haben könnte, also bezogen auf ein vorherlaufendes oder nachkommendes Zentrum, oder als kleinteilige Ausfüllungsmaschinerie jener großen Standpunkte, die von den Intervallsprüngen, und dort wieder vornehmlich Quint und Oktave und als ihr Summationskriterium die Quarte, gekennzeichnet werden«¹³². Dabei erkennt er in der »Schärfung durch die kleine Sext« bei der *Vierten* eine Analogie »zur kleinen Sekund der *Zweiten*«.¹³³ Als Folge, so Wagner, würde Bruckner »Themen weniger auf die symphonische Verwertbarkeit innerhalb der Durchführung« konzipieren, »sondern als formulierte Ecksteine von Musikdenkprozessen«¹³⁴ entwickeln.

Auf die kleine Sexte am Beginn der *Vierten Sinfonie* wird in der Brucknerforschung mehrfach verwiesen. Julian Horton erkennt darin die »Existenz eines vordergründig linearen Prozesses, welcher ebenso in tieferen Strukturschichten hervortritt«.¹³⁵ Horton zeigt auf, dass die kleine Sexte im Verlauf des Satzes Auswirkungen auf die Motivik und die Harmonik hat und dadurch formbildend wirkt:

In this way, C flat is not influential by itself, but as the centre of a network of tonal relationships collectively opposing the tonic and its relations. It is precisely this property that impedes the establishment of an *Ursatz*: because tonal structure is driven by the competition between chromatically related tonal polarities, rather

128 Nowak, 1971, S. 128.

129 Ebenda, S. 130.

130 Wagner, 1997, S. 67f.

131 Ebenda, S. 69.

132 Ebenda, S. 70.

133 Ebenda, S. 70.

134 Ebenda, S. 71.

135 Horton, 2004, S. 93 (Übersetzt aus dem Englischen).

than the simple prolongation in time of a cadential formula, the task of the closing cadence is not to confirm the structural force of the dominant, but to subsume elements of the counter-structure into the tonic *Klang*.¹³⁶

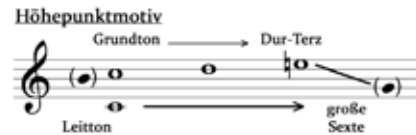
Nach Horton kreiert die erniedrigte Sexte einen Schwerpunkt in der Harmonik. Hierdurch entstehe ein Kontrast zwischen der chromatischen Einheit und dem tonalen Zentrum, der dazu führe, dass beide Elemente in Konkurrenz zueinander treten. Damit nimmt er eine mit Manfred Wagner vergleichbare Position ein. Die Bedeutung dieser kleinen Sexte und später der kleinen Sekunde aber ist eine andere.

Bruckners Ziel ist es, den Tonraum sukzessive zu erobern und als der Musik zugehörig bezeichnen zu können. Hierzu definiert Bruckner über den tonalen Ambitus eines Motivs oder Themas einen Ausschnitt des Tonraumes. Diesen vordefinierten Raum gilt es zu weiten, was durch das kleinstmögliche Intervall – eine kleine Sekunde – initialisiert wird. Damit eine Entwicklung angeregt wird, muss diese Erweiterung in Form eines katalysatorischen Fremdkörpers implementiert werden, um die nötigen Spannungen zu generieren. Bruckners Vorliebe für Elementarintervalle, welche tongeschlechtlich neutral sind, entsprechen einer Tonraumdefinition, wobei der Oktave naturgemäß ein höheres Niveau zukommt als der Quinte und Letztere sich in der Dur-Sphäre einfacher durch eine kleine Sekunde weiten lässt. Daher wird in den drei mittleren Sinfonien im Hauptthema des Kopfsatzes immer die Quinte durch eine hinzukommende kleine Sexte vom Grundton aus die Tonraumerweiterung erfahren. Sie ist im Dur-Tonraum nicht leitereigen und daher ein Fremdkörper, der harmonische Spannungen erzeugen muss. Sie lässt sich aber mollsubdominantisch deuten und verknüpft dadurch die Dur-Sphäre mit der Moll-Sphäre, worin ein eigentlicher Kunstgriff Bruckners liegt. Die Tonraumerweiterung assimiliert dadurch den Konflikt des Tongeschlechts. Ein Ziel wird sein, aus der kleinen Terz dieser Mollsubdominante eine große Terz zu machen und im weiteren Verlauf diese Dur-Terz auf die Tonika zu übertragen, wofür Bruckner ein eigenes Motiv generiert, welches sinfonieübergreifend auftaucht: das Höhepunktmotiv.

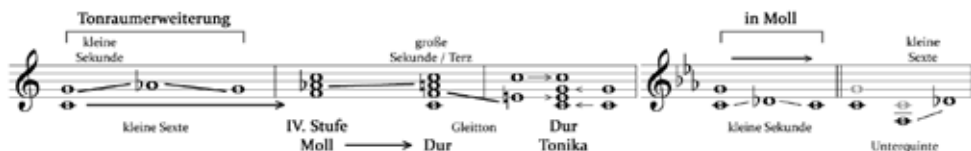
Dieses geht in Tonschritten vom Grundton zur Dur-Terz und wird gelegentlich durch einen voranliegenden Leitton und mit einem anschließenden großen Sext-Fall ausgebaut. Es definiert, auf dynamisch unterschiedlichem Niveau, Stadien der Tonraumerweiterung und Entwicklungen der Dur-Moll-Sphäre. Damit wird auch klar, warum Bruckner mit der Implementierung dieser Problemstellung zunächst nur Sinfonien in Dur komponierte, denn die kleine Sexte ist in äolischem Moll leitereigen. In den beiden letzten Sinfonien wird dieses Intervall präsent bleiben. Wegen ihrer geschwächten harmonischen Position aber wird die kleine Sekunde vom Grundton oder der Oktave ausgehend ihre Funktion übernehmen. Die Weitung des Tonraumes einer Quinte oder einer Oktave um eine kleine Sekunde lässt sich beliebig fortspinnen, was die vielgenannten Steigerungs- und Verdichtungswellen ebenso erklärt, wie der anhaltende Drang nach permanenter Überhöhung. Die kompositorische Herausforderung für Bruckner lag darin, mit der motivisch-thematischen Substanz ein

136 Horton, 2004, S. 125.

möglichst hohes Aktionsniveau zu etablieren und hieraus Wege zu finden, wie das Aktionsniveau weiter intensiviert werden kann. Als Beleg dieses Gelingens etabliert Bruckner im Trias der mittleren Sinfonien die Tonleiter, da sie steigend wie fallend den Tonraum durchschreitet und damit ausfüllt. Betrachtet man die Entwicklung der motivisch-thematischen Gestalten ab der *Vierten Sinfonie*, erkennt man rasch, dass am Beginn lediglich zwei Motive mit je zwei Takten Länge stehen, bei der *Siebten Sinfonie* aber ein Hauptthema erscheint, welches »nicht nur eines der längsten Themen der Symphonie-Literatur, eine Periode von 22 Takten [...], sondern auch eines der umfangreichsten«¹³⁷ ist. Mit dieser Sinfonie tritt endgültig die Tonraumerweiterung in Verbindung mit der motivisch-thematischen Substanz in den Vordergrund auf Kosten der rhythmischen Problemstellung. Die Übertragung auf die Moll-Sphäre bei der *Achten Sinfonie* präsentiert sich dabei als neuerliche Herausforderung, wobei bis zur *Neunten Sinfonie* die motivisch-thematische Gestalt weiter ausgebaut wird. Die schrittweise Assimilation der Tonraumerweiterung durch die komplexer werdenden Themenkonstruktionen führt dazu, dass die Erweiterung als harmonische Spannung unerwartete Wendungen hervorbringt, welche den harmonisch-thematischen Verlauf unberechenbar machen. Hier wird das *Nach-Hause-finden* zum fortgeschrittenen Problemlöseprozess, das finale Erreichen des Tonika-Tonraumes als Ziel und Problemlösung implementiert und die zyklische Anlage, welche die Tonraumerweiterung durch ihr nie enden wollendes Prinzip mit etabliert, weiter gefestigt.



Die Problemstellung der Tonraumerweiterung



Bruckner löst diese Problemstellungen auf unterschiedliche Weise, da diese an sich bei jeder Sinfonie ab der *Romantischen* individuell durch die Wahl und Festlegung der motivisch-thematischen Substanz angelegt sind. Es erscheint einleuchtend, dass bei solch einer Sinfoniekonzeption, welche durch den Prozess an sich entsteht, der Schwerpunkt und die Zielsetzung auf dem Finalsatz liegen werden, wobei Zwischenstadien in allen Sätzen anzutreffen sind. Aus den Problemstellungen resultieren die Themenverwandtschaften innerhalb einer Sinfonie ebenso, wie die individuell unterschiedlichen Finale-Lösungen, welche in Bruckners sinfonischem Schaffen dargelegt werden. Bekannt ist Friedrich Blumes Schilderung:

137 Nowak, 1971, S. 127.

Bruckners Sinfonien [...] wirken wie neun von Stufe zu Stufe immer weiter ausgreifende, kraftvollere, überzeugendere, immer eindringlicher und packender werdende Lösungen eines einmal gestellten Problems.¹³⁸

Dies deckt sich mit dem Typus der »großen Symphonie neuen Typs«:

Zur großen Symphonie neuen Typs gehört ihre die Viersätzigkeit durchziehende finale Anlage, die in besonderer Weise wiederum auf Beethovens Werke rekurriert. Als musikalisch-instrumentales Drama verstanden, zielt ihre ›Handlung‹ auf den Schluß als den finalen Höhepunkt. In welcher Weise auch immer dieser Höhepunkt, dieses Ziel des symphonischen Prozesses gestaltet ist – oft sind es unverhüllt Choräle oder choralhafte Sätze verschiedener Ausprägungen, festlicher Aufmarsch oder siegverkündende Töne, mit denen sich eine Gemeinschaft zu erhabener Andacht oder jubelnder Feier versammelt, oder allgemein formuliert: oft ist es die ›Lösung eines Ideenkonflikts durch einen auf ein befreiendes Ende hingerichteten Formprozess des Werkes‹ –, das Finale wird zum gewichtigsten Satz des symphonischen Zyklus, in dem, mit den Worten der Zeitgenossen, ›alle Strahlen‹ zusammenlaufen ›wie in einem Brennpunkte‹, in dem das ›schon dagewesene Einzelne noch einmal in concentrirter Kraft‹ zusammenfließt, um ›einen Totaleindruck des Ganzen‹ zu bewirken, der ›mächtiger, tiefer, bleibender und wirksamer‹ ist als die ›früheren Einzelheiten‹ und das ›bereits erregte Gefühl des Hörers bis auf den möglichsten höchsten Grad steigern‹ soll.¹³⁹

Auch wenn diese Erläuterung den Kern der Sache vollends darzulegen scheint, fehlen doch zentrale Aussagen, wie solch ein Prozess denn eigentlich konstituiert ist und sich im Laufe des Geschehens entwickelt. Dies wird sich nur individuell aufzeigen lassen, was eine analytische Herangehensweise fordert. Von Interesse ist in diesem Auszug ferner die Art des Bezuges zur Dramaturgie, welcher den Absolutheitsanspruch nicht aufgibt, sondern die musikalischen Prozesse als Handlung im innermusikalischen Kontext auffasst. Dies hat eben nicht zur Folge, eine Sinfonie als instrumentale Oper oder instrumentales Drama, wie es etwa bei der programmatischen Sinfonik von Hector Berlioz gerne gemacht wird, aufzufassen, da selbst erfahrenen Hörern die eigentliche Handlung in Form der gestellten und ablaufenden Prozesse oft verschlossen bleibt, weil der globale Prozess der Ästhetik, seine Genese und Entwicklung, in Form, Instrumentation, Intensität und Erlebnis die volle Aufmerksamkeit auf sich zieht.

138 Blume, 1952, 1989, Sp. 368f.

139 Steinbeck, 2002, S. 35f.

Problemstellungen der IV. Sinfonie vom Kopfsatz zum Finale

Homömetrie:
¹ Leere Quinte mit Tonraumweiterung zur kleinen Sexte.
² Scharfe Doppelpunktionierung über Tremolo
³ Neutrales Tongeschlecht

Tonraumweiterung: b - es - b - C - es - es - b

Rhythmischer Konflikt
Homömetrie
Komplementärmotiv

metrischer Konflikt:
¹ motivischer Konflikt
² Trivie gegen Punktierung
³ Denotation & Krübe
⁴ Sonderrolle: Tremolo

Andante
Entschärfung

Scherzo 1878
¹ Synthese

Tonraumentwicklung Fl. (Cb), Klar. F#

Tonraumweiterung: Quinte 13/14 Aufbrechen des Tonraums

Finale 1880: CODA

Finale 1880: Hauptthema

segmentierter Rhythmus
Komplementärmotiv

¹ Tonvorzeichen C# Dur → physisch Es
² Durch Unisono-Struktur → Es-Moll-Farbe
³ Acht Takte (Thema vs. Motiv)
⁴ Ambizios: große Dezime
⁵ Oktave, kl. Sexte und reine Quinte

es - C# - es - b - es

Homömetrie original

Homömetrie mit DUR-Sexte

Der folgende Überblick der Problemstellungen und Lösungsprozesse in der Sinfonik Anton Bruckners wird in der Übersicht punktuell erfolgen und zeigen, wie die oben vorgestellten Konzepte in den einzelnen Sinfonien individuell etabliert sind und bearbeitet werden. Um diese Prozesse aber als grundlegende Konzeption belegen zu können, bedarf es einer vollständigen und linear voranschreitenden Analyse, welche die Prozesse nachzeichnend hervorhebt. Die *Vierte Sinfonie* kann ohne Wertung als Prototyp dieser Konzeption verstanden werden. Ihre lange Bearbeitungs- und Umarbeitungsphase deckt dabei einen gewichtigen Abschnitt des Schaffensprozesses ab, was ferner die detaillierte Untersuchung der Fassungsproblematik im Kontext einer potentiellen Profilierung der gewonnenen Erkenntnisse aus dem Prototyp-Stadium der Sinfonie heraus erlaubt.

5 IV. Sinfonie in Es-Dur

Im Kopfsatz werden in der ersten Themengruppe die Problemstellungen durch die beiden Motive definiert, wobei das zweite Motiv bei Studierzeichen A Takt 51 durch sein Rahmenintervall einer Oktave ein höheres Aktionspotential aufweist. Das erste Motiv liefert in Relation hierzu das Problem der Tonraumerweiterung sowie den Konflikt des Tongeschlechts. Das Motiv der zweiten Themengruppe bei Studierzeichen B Takt 75 bringt mit der großen Sexte den Bezugspunkt der Bestrebung der Konflikte: Dur mit großer Sexte und damit erweitertem Tonraum. Die dritte Themengruppe hat bereits durchführungsartigen Charakter, der Wandel von Moll nach Dur wird

mit dem ersten Erscheinen des Höhepunktmotives markiert. Das Höhepunktmotiv, welches von Grundton in metrischen Schritten zur Dur-Terz aufsteigt, erscheint teils leicht variiert in allen Sätzen mehrfach. Im Scherzo von 1874 findet man das Motiv stark abgewandelt ab Takt 79 in der lyrischen Linie der Holzbläser. Der Ausgang erfolgt nicht vom Grundton, sondern von der Quinte, aus der wiederum in Relation zum Orgelpunkt eine große Sexte wird. Das Höhepunktmotiv ist mit dem Motiv der Duole verwoben, im Hauptthema erscheint hingegen in der Duole die Tonraumerweiterung, welche in dem lyrischen Gedanken die kleine Sexte imaginär zu überwinden scheint. Im Scherzo von 1878, welches in programmatischem Kontext gedeutet werden kann, erscheint das Höhepunktmotiv lediglich im lyrischen Gedanken des Trios. In den Ecksätzen ist es markant in den Durchführungen anzutreffen und markiert dort Errungenschaften der laufenden Problemlöseprozesse.

Die Erweiterung des Tonraumes ist omnipräsent. Ihre Wirkung entfaltet sich vollends in der Coda des Finales mit einem kreierte Tonraum von großen *Es* bis zum *ces*““. Die gefestigte Entwicklung wird durch harmonische Halbton-Rückungen markiert, welche nicht mehr relativiert – sprich rückgängig gemacht werden. Der zweite Satz widmet sich vorrangig der Tonraumproblematik und der damit verbundenen Frage nach dem Tongeschlecht. Das Scherzo befasst sich hingegen vorrangig mit der rhythmischen Problemstellung. Im Finale werden Teilerrungenschaften der ersten drei Sätze auf erhöhtem Aktionsniveau aufgegriffen und weiter forciert, entwickelt und mit erweiterter thematischer Gestalt präsentiert. Dabei wird die harmonische Rückung der kleinen Sekunde analog zur Tonraumerweiterung zunehmend nicht ausgeglichen, wie das noch bei der ersten Themengruppe des Kopfsatzes eindeutig durch den Wiederaufgriff des originalen Hornmotivs der Fall ist. In der Finalcoda initialisiert diese Rückung den umfassendsten Wandel zweier markanter Pole dieser Sinfonie. Davor erklingt ein fortwährendes Pendel der Tonraumerweiterung, eingewoben in einem melancholischen Choral, bevor eine zaghafte Fanfare zur harmonischen Rückung führt. Eine einsetzende Reise durch die Harmonik erklimmt den vollen Tonraum, der bis zu jenem Zeitpunkt von einem Orchester in der Tonart Es-Dur regelmäßig umspannt werden konnte – unter Verzicht auf einen Kontrabass mit fünf Saiten. Aus dem geschlechtslosen Hornmotiv mit kleiner Sexte als Tonraumerweiterung wird ein Dur-Motiv mit großer Sexte, die scharfe Doppelpunktierung läuft parallel zu den durchlaufenden Triolen des zweiten Motivs – und trotz des enormen Tonumfanges strebt die Tonraumerweiterung in den hohen Streichern sprichwörtlich weiter nach Höherem.

6 V. Sinfonie in Bb-Dur

Zwischen der ersten und der zweiten Fassung der *Romantischen* entstand die *Fünfte Sinfonie* und es erfolgten in diesem Zeitraum Arbeiten an der *Zweiten* und *Dritten*. Bruckner hat seine *Fünfte Sinfonie* nie in ihrer originalen Gestalt gehört, obwohl sie zu seinen Lebzeiten, am 09. April 1894 unter der Leitung von Franz Schalk in Graz, aufgeführt wurde. Krankheitsbedingt entging dem Komponisten eine »nach

IV. Sinfonie E^b-Dur, Romantische, WAB 104

1. Satz (Fassung 1878)

Motiv A (Hornmotiv)

TONRAUMERWEITERUNG

Scharfe Doppelpunktierung mit schneidend aggressivem Aufhalt
Motiv ohne Tongeschlecht, Erweiterung des Tonraums um eine kl. Sekunde auf eine kl. Sexte (Subdominante MOLL)

Motiv B (Komplementärmotiv)

Rhythmik 2 gegen 3 -> metrischer Konflikt
Aufspaltung des Tonraums
Kontrast zu Motiv A

Motiv "Ziipece" (Gesangsperiode)

gr. Sexte fallend und steigend
-> klarer DUR-Bezug
Rhythmik: kein Konfliktpotential
vielschichtig polyphone Anlage

3. Themengruppe

HÖHEPUNKTMOTIV

durchführungsartig
Motiv B mit einfacher Punktierung
erweitert
erstes Erscheinen des Höhepunktmotivs

Durchführung:
Kollision der Motive
Dominanz der DUR-Sphäre

2. Satz (Fassung 1878)

Hauptthema

kleiner Höhepunkt
C-Dur

HÖHEPUNKTMOTIV: c[♯]-d[♯]-e[♯]

Höhepunkt im Choral
Motiv A in DUR und MOLL
mit Ausgang nach DUR
hohe Tremolo-Klangfläche

Moll; Quint-Pendel mit anschließend kl. Sexte und kl. Septime
einfache Punktierung -> kein rhythmischer Konflikt (Entschärfung)
Wandel von c-Moll nach C-Dur, markiert mit Höhepunktmotiv

3. Satz

1874

- Dur
- Quinte mit Tonraumerweiterung und Quarte (Einbruch)
- metrischer Konflikt
- durch Duode; Doppelpunktierung

1874 Scherzo-Thema



1878 Scherzo-Thema



1878

- Dur
- Komplementärintervall Quarte mit Dreiklang
- Kombination der rhythmischen Elemente Doppelpunktierung und 2plus3-Rhythmik

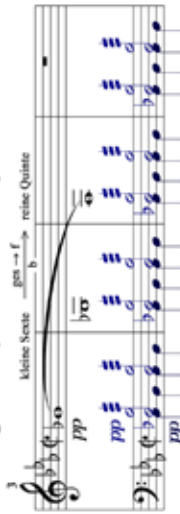
2. Satz (Fassung 1878)

Durchbruch



Finale (Fassung 1880)

Einleitung: Themenkopf als Tonraumerweiterung



Rhythmus:

augmentiert Motiv B (Komplementärintervall)



Hauptthema

b^b-Moll → Ces-Dur (Tonvorrat)
Halbtöne-Steigung
kurze Vorschläge: Anlehnung an die Doppelpunktierung des Hornmotivs



Seitenthema

1875
• Große Sexte
• Doppelpunktierung mit 2plus3-Rhythmus
• C-Dur mit kleiner Sexte als



Coda: Rückung



Coda:
Conclusio

Anstelle der Quinte ist große Sexte DUR Durchgehende Trölen zur Doppelpunktierung Tonambitus maximiert mit Tonraumerweiterung ces!

RÜCKUNG

nicht ausgeglichene Tonraumerweiterung mit latenter Bestandswirkung.



heutigen Maßstäben verschandelte Version«, welche durch Dritte »brutal verändert« und »gekürzt«¹⁴⁰ worden war. In dieser Sinfonie bleibt Bruckner nicht bei den Problemstellungen, sondern unterstellt sie dem großen Feld der gattungsübergreifend kontrapunktischen Arbeit. Gerne wird in Programmheften sein Ausspruch »nicht um 1000 Gulden möchte ich das nochmals schreiben«¹⁴¹ angeführt, der als Indiz dafür gesehen werden kann, dass für den Komponisten in dieser Symbiose kein weiteres Vorankommen mehr möglich erschien – und nicht nur für die kompositorischen Hürden, welche Bruckner sich mit seinem Vorhaben in dieser Sinfonie auferlegt hatte. Nach Robert Haas hat Bruckner sie seine »Phantastische«¹⁴² genannt.

Die *Fünfte Sinfonie* beendete Bruckner am 16. Mai 1876, deren Umarbeitung wurde am 04. Januar 1878 abgeschlossen – die Bass-Tuba wurde hinzugefügt. Sie liegt daher als erste DUR-Sinfonie in nur einer Fassung vor. Bruckner hat die Problemstellungs-, Bearbeitungs- und Lösungsprozesse der *Vierten Sinfonie* nicht direkt in die *Fünfte* übernommen, sondern insbesondere die Problemstellungen dahingehend modifiziert, dass die Tonraumproblematik nicht nur in die Motivik, sondern auch in die Harmonik eingewebt wurde. Die rhythmische Problemstellung beschränkt sich vornehmlich auf die Mittelsätze. Die daraus resultierende harmonische Rückung zwingt das thematische Material zu fortwährender Modulation oder Sequenzierung. Dem Choral kommt dabei von Beginn an die Aufgabe der Conclusio zu. Die Kombination des Höhepunktmotives mit der Tonraumerweiterung als finaler Höhepunkt der langsamen Einleitung des Kopfsatzes lässt die initialisierenden Prozesse nahtlos an die *Vierte Sinfonie* anschließen. Die Kollision von Fugentechnik und Sonatensatzform spiegelt sich in der thematischen Verarbeitung wieder, weshalb auch insbesondere in den Einleitungen der Ecksätze die motivisch-thematischen Gedanken ausgesprochen kontrastreich und teils völlig unvermittelt präsentiert werden. Daher kann von einer chronologischen Fortführung gesprochen werden, bei der die laufenden Prozesse der *Vierten Sinfonie* in die *Fünfte* übergehen und in neuer Gestalt aufgegriffen werden. Unter diesem Gesichtspunkt macht die langsame Einleitung des Kopfsatzes mit ihrer kontrastreichen Anlage und prachtvollem Abschluss Sinn – die Errungenschaften der *Romantischen* werden berücksichtigt: rhythmischer Kontrast ohne Konflikt, Höhepunktmotiv im DUR-Gewand mit choralartigem Gestus und eine Tonraumerweiterung über einem vier Oktaven umspannenden Ambitus im Tremolo-Gewand.

Cohrs merkt bei seinen Betrachtungen der Finalsätze an, Bruckner habe »in der Vierten und in der Fünften mit fast übermenschlichem Kraftaufwand zu seinen wohl formal geschlossensten und überzeugendsten Finale-Lösungen«¹⁴³ gefunden, eine Begründung bleib aber aus. Zuvor führt Cohrs ausführlich Oskar Langs Ausführungen zur »Natur der Finalsätze mit den thematisch-motivischen Prozessen in Bruckners Symphonien«¹⁴⁴ an, der sich wiederum auf eine Untersuchung Armin

140 Gülke, 2010, S. 178.

141 Hodeige, 2012, S. 6.

142 Haas, 1934, S. 131.

143 Cohrs, 2003, S. 98.

144 Cohrs, 2003, S. 92.

Knabs bezieht, welcher die Fünfte Sinfonie bereits 1922 thematisch analysiert und sich dabei »nur [auf] die formale Entstehung und Entfaltung der musikalischen Gebilde« konzentriert, da er der Meinung ist, dass die »höchsten Schöpfungen musikalischer Genien [...] die Merkmale organischer Entwicklung aufweisen« müssen, was zur Folge hat, »daß die formale Gestaltung der Tongebilde restlos unter dem Zeichen der organischen Entwicklung«¹⁴⁵ zu stehen habe. Laut Knab sind in »den ersten 21 Takten [...] bereits alle Keime des ganzen Tonwerks enthalten«¹⁴⁶. Das motivisch-thematische Material nennt er hier »Urmotive« oder »Urkeim[e]«¹⁴⁷, aus dem durch »organische[s] Schaffen«¹⁴⁸ ein »Riesenwerk« entsteht, bei dem alle organischen Prozesse im Finale ihre »Erfüllung«¹⁴⁹ erlangen. Einleitend offenbart Knab, wie er den Organik-Begriff im Kontext einer Sinfonie versteht:

Die höchste Leistung künstlerischer Schöpfertätigkeit besteht in der Schaffung organischer Kunstwerke, die, als Ganzes genommen, den Eindruck von Individuen hervorrufen und bei kunstanatomischer Zerlegung die höchste Notwendigkeit aller einzelnen Teile füreinander und für das Ganze aufweisen. Organisches Kunstgebilde in diesem Sinn stehen am höchsten, weil sie den vollendetsten Werken der Natur, den Lebewesen, am meisten gleichen. [...] Für Kunstwerke [...] folgt [...], dass solche [...] dem Gesetz der Entwicklung folgen.¹⁵⁰

Knab beschreibt folglich richtig Zusammenhänge und Ursprünge des motivisch-thematischen Materials. Welche Entwicklung die Prozesse aber anstreben, wird hieraus nicht ersichtlich, da die Frage nach dem Entwicklungspotential des Materials ebenso wenig gestellt wird, wie die Frage, wodurch diese Prozesse motiviert werden. Wenn Knab anmerkt, Bruckner sei »jede Willkür fremd«¹⁵¹, so ist dies zweifellos richtig, jedoch verwirklicht sich seine »Erfüllung« eben nicht nur durch bloße »Entwicklung, [...] Entfaltung [...] und] Hochblüte«.¹⁵²

7 VI. Sinfonie in A-Dur

Wie die *Fünfte Sinfonie* liegt auch die *Sechste* in nur einer Fassung vor. Bruckner konnte die beiden Mittelsätze bei der Uraufführung am 11. Februar 1883 hören, eine Aufführung des gesamten Werkes blieb ihm aber Zeit seines Lebens verwehrt. Das »Stiefkind« unter Bruckners Sinfonien habe der Komponist »wegen ihrer Kühnheit

145 Knab, 1922, S. 1.

146 Ebenda, S. 1.

147 Ebenda, S. 2.

148 Ebenda, S. 8.

149 Ebenda, S. 15f.

150 Ebenda, S. 1.

151 Ebenda, S. 8.

152 Ebenda, S. 13.

3. Satz

Nicht eigenständig,
sondern Parallelität
zum langsamen Satz

1. *Molto vivace (Schnell)*

Rhythmischer Konflikt geht
auf erhöhter Aktionsstufe in angepasster
Taktart auf.
DUR-MOLL-Wechsel wird weiter
vorangetrieben.

4. Satz: FINALE

Tonraum Themenkopf
° Oktave
° Tonraumerweiterung
von Grundton aus!
→ Halbtonrückung

Allegro moderato II

Themenkopf des DUX in der Klarinette
exponiert: T.11 (d), T.23 (as) & T.29 (b)
→ UNISONO-
Thema

137
sempre
marcato *ff*

Fugenthema DUX: Oktave mit Halbtonrückung
als Basis der Sequenztechnik

175

H *ff*

Ces-Dur

B-Dur

374

Q *ff*

Ces-Dur

B-Dur

583

ff

Finale-Coda
CHORAL
bis zum Ende *ff*

- ° 22 Takte Orgelpunkt *b* am Ende der Coda
- ° Bassposaune durchschneidet die Oktave chromatisch fallend ab T.614
- ° Themenkopf des Kopfsatz: Hauptthemas beschließt in DUR *unisono* ohne eine Modulation zu initiieren.

scherzhaft ›die Keckste«¹⁵³ genannt. Sie wird zu einem Zeitpunkt komponiert, wo Bruckner die Komposition seines *Streichquintetts* ebenso beendet hat, wie die erste Überarbeitung der *Romantischen*. Während der Entstehungszeit der *Sechsten* verwirft Bruckner das überarbeitete Finale von 1878 und komponiert 1880 ein neues. Die Problemstellungen werden in der *Sechsten Sinfonie* analog zur *Vierten* neu aufgegriffen und nicht wie in der *Fünften* weitergeführt. Auer bemerkt zum Finale, dort komme »es zum tragischen Konflikt« und erläutert:

Das Problem des Bruckner-Finales, das auf den Wiederausbruch des Themas vom ersten Satz gerichtet ist, erfährt hier eine vollkommen neue Lösung. Der ganze Teil, mit den bisher angeführten Themen und Motiven, dient hier dem dynamischen Entwicklungsprinzip. Das Zusammenwirken und Ineinanderfließen dieser Kraftlinien, mit ihren versteckten Beziehungen zu früheren Themen und vor allem dem KopftHEMA der Symphonie, führt zu Spannungen, die zunächst im Ausbruch des Hauptthemas ihre Lösung finden.¹⁵⁴

Auer relativiert sein »zunächst« in der Folge nicht. Im Bruckner-Handbuch von 2010 lassen die eher marginalen Ausführungen Peter Gülkes zum Finale erahnen, weshalb die Sinfonie tief im Schatten ihrer Schwestern steht. Cohrs findet einen hierzu beleuchteten Weg, wenn er dieses Finale in die Nähe eines »Charakterstück[es]« legt und bemerkt:

Schon aus der evolutionär-prozeßhaften Anlage der Symphonien ergibt sich, daß Bruckner sich von den strengeren zu den freieren Formen vorankomponierte, wobei die eröffnenden Sonatensätze die strengsten, geschlossensten Formen darstellen. Es gibt bei Bruckner keinen einzigen Kopfsatz, der, für sich genommen, gescheitert wäre. Manche Symphonien Bruckners könnten unter rein formalen Aspekten sogar von hinten nach vorn aufgezaunt werden: Man stelle sich einmal die Wirkung der *Sechsten* [...] mit dem Kopfsatz als Finale vor Daß vor allem die Finalsätze auch in durchaus unterhaltender Hinsicht gelöster als die Kopfsätze sind, zeigt schon das Vorkommen der Polka in den Gesangsperioden der Finalsätze der Dritten, Vierten und Sechsten [...]. Wie schon angedeutet, sind es vor allem die Finalsätze, welche deutliche Prägungen eines Charakterstücks aufweisen [...].¹⁵⁵

Auch wenn Cohrs hier mitunter über das Ziel hinausschießt, wird bei seiner Erläuterung klar, dass auch ein Schwerpunkt-Finale mit Kehraus-Charakteristika aufwarten kann – vorausgesetzt, der sinfonische Schwerpunkt liegt bei der *Sechsten Sinfonie* auch wirklich auf dem Schlusssatz. Tatsächlich ist das thematische Material des Kopfsatzes deutlich ergiebiger, als die einfach gehaltenen Fanfarenfloskeln des Finales. Bruckner konzentriert alle Problemstellungs- und Lösungsprozesse im Kopfsatz,

153 Auer, 1982, S. 273.

154 Ebenda, S. 277.

155 Cohrs, 2003, S. 99.

welche in den folgenden Sätzen mit ihrer Individualität zunächst nachklingen und in wellenförmiger Anlage die Prozesse neu aufrollen. Im Finale wird nicht nur das Hauptthema des Kopfsatzes in der Coda aufgegriffen, auch das Adagio-Thema und Elemente des Scherzos erscheinen.

Bruckner treibt den rhythmischen Problemlöseprozess bereits im Kopfsatz an seine Grenzen, so dass gleichsam eines zyklischen Prozesses aus der völligen Auflösung desselben eine neue Problemstellung entsteht. Die Folge ist, dass in den restlichen drei Sätzen die rhythmische Problemstellung in den Hintergrund gerät und auch kaum mehr bearbeitet wird. In der *Sechsten Sinfonie* kommt für den Komponisten das Feld der Rhythmik zu einem Endergebnis. In den folgenden drei Sinfonien taucht diese Problemstellung weiterhin auf, sie wird jedoch im motivisch-thematischen Material nicht explizit als solche definiert. Daher werden rhythmische Problemlöseprozesse ab der *Siebten Sinfonie* nur noch marginal zu beobachten sein.

Dadurch bot sich für Bruckner die Gelegenheit, thematisches Material freier zu erstellen und sogar den Erstellungsprozess zu verändern. Durch die Anlage des Kopfsatzes war eine vergleichbare Anlage für das Finale wenig reizvoll – bedenkt man, welche neuen Freiheiten sich dem Finale durch die Anlage der vorangegangenen Sätze bieten. Unter diesem Kontext darf man Bruckners Kosenamen für seine Sechste verstehen: hier versucht er sich ohne Zwang an Neuem. Er braucht weder eine apothetische noch eine auf den Schwerpunkt ausgerichtete Anlage, sondern erprobt neue Prozesse der Themenbildung sowie deren Entwicklung und Verarbeitung. Benjamin-Gunnar Cohrs Einschätzung eines »Charakterstückes« aus »unterhaltender Hinsicht« ist durchaus zutreffend. Die Bedeutung des Finales der *Sechsten Sinfonie* für das weitere sinfonische Schaffen darf daher nicht unterschätzt werden.

8 VII. Sinfonie in E-Dur

Die Problemstellung der Tonraumerweiterung in Verbindung mit dem Konflikt der Tongeschlechter bleibt in den folgenden Sinfonien weiterhin präsent. Bruckner kompensiert den Wegfall der kleineren Problemstellung mit einer einsetzenden Ausweitung der Themen. Die Trias der mittleren Sinfonien weist vor allem in den Ecksätzen mit Themen auf, welche kaum über den Motiv-Status hinausreichen. Dies gelingt ihnen primär durch die konsequente Einbindung der typischen Attribute. Mit der *Siebten Sinfonie* wird sich das ändern. Das Hauptthema der *Sechsten Sinfonie* im Kopfsatz ist periodisch vier Takte lang. Es erfolgen Abspaltung, Sequenzierung und Variation, woraus das Thema in voller Gestalt erwächst. Ab der *Siebten* generiert das Hauptthema aus sich heraus zusätzlich neue Elemente, wodurch das Kopfsatz-Thema diese Sinfonie zu einer Länge von 21 Takten heranwächst.

Ohne Berücksichtigung der etablierten Problemstellung der Tonraumerweiterung ist diese thematische Substanz nicht zu erläutern, was an einer Analyse aus dem Jahre 2011 ersichtlich wird. Dort heißt es:

VI. Sinfonie A-Dur, WAB 106, "keckste"

1. Satz

1. Satz

Hauptthema

Tonraum

Doppelte Tonraumerweiterung: Kleine Sekunde zum Grundton + Quinte!
 Im Hauptthema folgt auf eine 2er-Metrik mit doppelter Punktierung eine 3er-Metrik mit einfacher Punktierung.
 Begleitstruktur mit variiertem Bruckner-Rhythmus:
 2er-Punktierung mit anschließender Triole
 → rhythmischer Konflikt mit dem Hauptthema.
 Hauptthema ohne DUR-Terz, diese dafür in der Begleitung.

Seitenthema
49

Doppelpunktierung

Quinte

Triole mit kl.2 b⁴

kl.6

Seitenthema mit MOLL-Terz und Ambitus einer kleinen Sexte (Zielton).
Begleitung durchgehend in 3er-Metrik
→ rhythmischer Konflikt mit dem Seitenthema.
In der Folge der zweiten Themengruppe gelöst die 3er-Metrik völlig in der 2er-Metrik auf und der *alla breve* ist nicht mehr hörbar.
Weitere Verflechtung generiert neue rhythmische Problemfelder.
Motivisch-thematisches Material kollidiert sukzessive mit diesem Prozess

[illegible]

CODA:
Hauptthema in DUR auf der
Dominante bei T.353 (Z)
Tonika ab T.363 mit Wandel
von MOLL nach DUR

2. Satz

The image shows a musical score for a piece titled 'Hauptthema' and 'Sequenz'. The 'Hauptthema' section is marked with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The 'Sequenz' section is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The 'Hauptthema' section begins with a treble clef and a 3-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The 'Sequenz' section follows, featuring a similar melodic pattern. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Seitenthema
23

Höhepunktmotiv B

pp *p* *cresc.* *pp*

pizz.

pp *puls.*

Orgelpunkt

E-Dur

Hauptthema:
Keine Festlegung einer Grundtonart, fortwährende Sequenz.
Tonraumerweiterung eröffnet, wird in der Folge herausgearbeitet.
Kein rhythmischer Konflikt, nur kurze Punktierung.

Seitenthema:
Wird mit dem Höhepunktmotiv bei **B** eingeleitet.
DUR-Vertreter, polyphone Anlage, lyrischer Charakter
Orgelpunkt im Kontrast zum ostinat schreitenden Bass des Hauptthemas

3. Satz, Scherzo

Scherzo-Thema

pp *p* *cresc.* *pp*

pizz.

pp *puls.*

Kleine Sexte wird betont, rhythmischer Konflikt 2 gegen 3
Reminiszenz an die V. Sinfonie im Trio

Fallende Linien: Seitenthema Kopfsatz (T.49)

2. Satz: Hauptthema
Finale: Einleitung und Hauptthema
Freie Kombination motivisch-thematischer Elemente aller Sätze
Grundtonart gelöst (keine Vorzeichen; a-Moll / A-Dur)
Kleine Sekunde exponiert in der Folge des Hauptthemas
Hauptthema FINALE

Hauptthema FINALE

pp *p* *cresc.* *pp*

pizz.

pp *puls.*

Höhepunktmotiv

4. Satz, Finale

variiertes Scherzomotiv
(augmentiert und gespiegelt)

pp *p* *cresc.* *pp*

pizz.

pp *puls.*

Begleitung in 3er-Metrik des Scherzos gegliedert

2. Satz Hauptthema variiert mit aufgelöster Tonraumerweiterung

146

pp *p* *cresc.* *pp*

pizz.

pp *puls.*

Begleitmotiv Kopfsatz

pulsierende Viertel

340

siehe Scherzo T.5

Die wichtigsten Keimzellen sind in den ersten neun Takten des mit Takt 3 einsetzenden Hauptthemas konzentriert [...]: Der dreitaktige Themenkopf (T 3–5) erscheint merkwürdig substanzlos. Ein schlichter E-Dur Dreiklang, beginnend mit dem Grundton, von dort zwei Oktaven aufsteigend, das ist alles. Tatsächlich vermag dieser Dreiklang die Erwartungen, die man an einen Brucknerschen Themenkopf gemeinhin stellt, in weiterer Folge zumindest teilweise zu erfüllen. Seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Scherzo- und Finalthema stiften wertvolle Zusammenhänge, welche durch sein triumphales Auftreten am Ende beider Ecksätze noch bestärkt, ja hervorgestrichen werden. Von einem ›Themendurchbruch‹ würde ich angesichts seines augenscheinlichen materiellen Defizits indes nicht sprechen. Dieses Defizit muss nun zunächst vom ›restlichen‹ Themenverlauf ausgeglichen werden, denn plakative Simplität allein vermag vielleicht in einer Coda, aber sicher nicht in einem Brucknerschen Hauptthemenkomplex das Geschehen zu tragen. Die unmittelbar in Takt 6 anschließende (zunächst durch Oktavversetzungen verunklarte) Tonschleife wirkt noch unscheinbarer bzw. gar beiläufiger [...]. Diese aus vier Noten gebildete Schleife wird in den Takten 8f zunächst gespiegelt [...] welches Ergebnis sodann in Takt 10 leicht diastematisch modifiziert wird [...] Sohin tritt diese Viertongruppe in nur sechs Takten in drei Varianten auf.¹⁵⁶

Der Autor hat leider nichts verstanden! Bruckner definiert mit dem Themenkopf einen Ambitus von zwei Oktaven und markiert in direkter Folge den unbedingten Willen, diesen deutlich zu erweitern. Nicht nur die Tonraumerweiterung wird mit einer Dur-Terz forciert, das Thema selbst schraubt sich um eine weitere Oktave in die Höhe. Der zweite Anlauf ab Studierzeichen A Takt 25 umfasst vom großen *E* bis Spitzenton *h*''' einen Ambitus von viereinhalb Oktaven.

Das Problemfeld des Tongeschlechts erscheint in der neuen Generierung thematischer Substanz aus der Quinte mit der kleinen Sexte ab Takt 12. Beide Problemstellungen, Tonraum und Tongeschlecht, bilden daher den Kern des Hauptthemas, welches damit die Entwicklung im gesamtsinfonischen Schaffen Bruckners konsequent fortsetzt.

Das Seitenthema wählt einen anderen Zugang zur Konstellation der Problemfelder. Die Tonraumerweiterung wird nicht in Dur überwunden, sondern das Seitenthema assimiliert direkt die Moll-Sphäre. Der Spitzenton *h* als Quinte zum Grundton wird in Takt 54 durch das *c* als kleine Sexte übertrumpft, wenngleich auch nicht in derselben Oktavlage. In der Durchführung zwingt Bruckner bei dessen thematischer Verarbeitung die begleitenden ersten Violinen bis zum *cis*'''. Die Coda wird die Sequenztechnik des Hauptthemas dazu verwenden, die thematische Substanz bis zum klingenden *d*''' in Viola und Violoncello anzuheben. Aus der kleinen Sexte der Tonraumerweiterung wird in Relation eine kleine Septime – ein Paradoxon: endloses Streben überwinden führt zu weiterem Streben. Der Kopfsatz kann diesen extrem geweiteten Tonraum nicht mehr mit einer Option für noch mehr Ambitus beschließen, dafür aber den Themenkopf des Hauptthemas in diesem Tonraum

156 Hölzl, 2011, S. 40f.

mit dem Höhepunktmotiv von der Quinte weg hin zur Dur-Terz präsentieren. Die Stabilität dieses beanspruchten Tonraumes beruht auf einem 52 Takte langen Orgelpunkt auf dem Grundton *e*. Allein mit diesem Kopfsatz bringt der Komponist die Tonraumproblematik in der Dur-Sphäre zu einer finalen Lösung, er wird keine weitere Sinfonie in einer Dur-Grundtonart komponieren. Für die restlichen Sätze der *Siebten Sinfonie* bedeutet dies eine neu gewonnene Freiheit, welche Bruckner ohne zu zögern ausnutzen wird.

Mit dem zweiten Satz definiert der Komponist ein Grundprinzip menschlichen Seins: wo Licht ist, ist auch Schatten. Der fragende Dur-Halbschluss am Ende der ersten Moll-Phrase mündet in das in choralem Gewand präsentierte Höhepunktmotiv, dessen exponierte Sequenzierung scheitert, nur um am Ende der Satzentwicklung dem düsteren Themenkopf dennoch im dreifachen Piano und nur nach größtem Zögern zur Dur-Terz zu verhelfen. Bruckner lässt dank der gewonnenen Freiheit das Thema aus sich selbst heraus wachsen und erblühen – er greift somit die Neuerung des Kopfsatzhauptthemas auf und deklariert diese zur neuen Problemlösestrategie. Die thematische Substanz entsteht erstmals nicht aus der Motivation der Problemstellungen heraus, sondern bietet denselben von sich aus die Möglichkeit zur Positionierung. Damit steht das thematische Material erstmals über den Problemstellungsprozessen. Auch diese neu gewonnene Freiheit wird der Komponist nicht mehr aufgeben. Es mag daher nicht verwundern, dass just dieser Sinfoniesatz mit gleich mehreren einzigartigen Momenten aufweisen kann und muss: viel wurde diskutiert über den Einsatz des Beckens und der Triangel beim vermeintlichen Höhepunkt des Satzes. Noch häufiger wird die Trauermusik mit dem Tode Richard Wagners in Verbindung gebracht. Der »Becken-Fall« steht exemplarisch für den Umgang des Umfelds mit dem Komponisten und seinem Werk. Eine kleine Betrachtung dieses Moments wird in der Analyse im Kontext mit der *Vierten Sinfonie* in der Fassung von 1888 erfolgen. Der Wagner-Kontext als biographische Auseinandersetzung hingegen würde in diesem konkreten Fall für den Verlust eines hoch angesehenen Menschen stehen, was ein allgemeingültiger und zugleich sehr subjektiv intimer Moment wäre. Beide Faktoren benötigen keinen analytischen Zugang für das Verständnis des Satzes. Am deutlichsten wird diese Einschätzung, wenn man nach dem tatsächlichen Höhepunkt des Satzes fragt.

Als habe der Komponist in spitzbübischer Absicht seine wahren Motive verschleiern wollen, sorgt ausgerechnet der »Becken-Fall« für eine gelungene Ablenkung. Die exponierte Darstellung des Höhepunktmotives im *dreifachen Forte* durch das volle Orchester mit sprichwörtlichen Pauken und Trompeten ab Studierzeichen **W** Takt 177 sorgt nur vordergründig für eine Feierstunde. Die bei Studierzeichen **X** Takt 185 erklingenden Blechbläser entlarven den zuvor aufgesetzten Höhepunkt. Gleich einem privat persönlichen Moment wird der wahre Höhepunkt nicht in *dreifachem Forte* in die Welt geschmettert, sondern bei Studierzeichen **K** Takt 101 in urplötzlich reinem C-Dur ohne jegliche rhythmische Unruhe mit Themenkopf und Höhepunktmotiv offenbart. Der Satz wird auch nicht in der Grundtonart schließen, sondern die Tonraumerweiterung C-Dur – ein Sinnbild auch dafür, dass es immer weiter geht – wird in der Coda zur großen Sexte Cis-Dur geführt und dadurch überwunden.

VII. Sinfonie E-Dur, WAB 107

1. Satz

Hauptthema

Länge von 21 Takten; Tremolo
I. Abschnitt DUR
II. Abschnitt MOLL mit
MODULATION

Tonraumerweiterung
E-Dur / C-Dur thematisch
und harmonisch verankert
Variierte Sequenzierung (stetig)
initialisiert weiteres Wachstum

Kein rhythmischer Konflikt, nur im Detail differenzierte rhythmische Anlage

Seitenthema:

Ornament

mf

Unisono-Thema

123

E

p

- MOLL-Vertreter
- Quint-Oktave des Hauptthemas
- Motiv variiert mit Artikulationskontrast

CODA

52 Takte Orgelpunkt e,
kleine Sekunde exponiert,
Höhenpunkt bei Z mit
Themenkopf Hauptthema.
Moll nach Dur

Original
bis Ende

MP 

TONRAUMWEITERUNG:

Hauptthema: $e-h-c$ Tonumfang: $H-h$ Spitzenform "gezogen"
 Seitenthema: $h-f-g-c$ Tonumfang $h-c$ Spitzenform Halbober als Hauptthema
 Durchführung: Tremolo bei Hauptthema h Spitzenform cis ***
 Codas: Hauptthema (neue Generierung) Spitzenform d → Übersetzung: $h-c-cis-d$
 Themenkopf: Oktave, Quint und Dur-Terz, bleibt in der Quinte gefahren.

2. Satz, Adagio

[illegible]

3. Satz, Scherzo

4. Satz, Finale

Hauptthema
 Coda 3u
 Aufbruch der Sequenz
 Cis-Dur
 H-Dur Halbschluss
 Tempo: *langsam*
ritard.
a tempo
 Tonraumweiterung mit Durchbruch/
 Rückung
 des Sequenz endet weitab von der Tonika
 Hohepunktmoitiv
 327
 poco a poco cresc.

Die Wirkung des geheimen Höhepunktes kann bei einem Vergleich zweier bedeutender Interpretationen erfahren werden. Claudio Abbado übergeht den Höhepunkt bei Studierzeichen K mit den Wiener Philharmonikern im Jahr 1994 völlig. Nur wenige Jahre zuvor geht Herbert von Karajan mit demselben Orchester bei seiner letzten Aufnahme (April 1989) explizit auf diesen Höhepunkt ein.

Das Finale präsentiert sich in Relation zum Kopfsatz auf einem klar erhöhten Aktionsniveau. Die Tonraumerweiterung wandelt sich zum spielerischen Sujet, welches mit großer Freude den Zuhörer unentwegt auf eine falsche harmonische Fährte zu locken scheint. Das gefühlte Verlieren im Tonraum durch die Überwindung der Tonraumerweiterung erzeugt zugleich zahllose neue Möglichkeiten, woraus wiederum groß angelegte Kontraste heraus entstehen. Die Lösung präsentiert Bruckner dem Zuhörer erst in der Coda vor Studierzeichen Z durch den erstmaligen Aufbruch der Sequenz und die damit ausbleibende Entfernung von der Ausgangstonart. Es ist das gespiegelte Höhepunktmotiv als Dur-Repräsentant, welches die richtige Antwort auf das fortwährend sequenzielle Streben der Tonraumerweiterung liefert: das *e* wird zum *eis* erhöht und schrittweise fallend über *dis* zum *cis* geführt. Cis-Dur wird nicht als Tonika bestätigt, der harmonische Weg des gesamten Satzes endet hier halbschlüssig auf der Dominante der Grundtonart. Bruckner wird diese in den verbleibenden 24 Takten mit anhaltendem Orgelpunkt nicht mehr verlassen. Dieses *Nach-Hause-Finden* erklärt dann eben auch den Wiederaufgriff des Themenkopfes aus dem ersten Satz, aus dem ohnehin die thematische Substanz aller Sätze dieser Sinfonie stammt.

9 VIII. Sinfonie in c-Moll

Mit der *Achten Sinfonie* in c-Moll hätte alles so gut laufen können – tat es aber nicht! Zwischen Fertigstellung der *Siebten Sinfonie* und den einsetzenden Arbeiten zur *Achten* komponiert Bruckner sein *Te Deum* – ein Werk in C-Dur, welches ihn selbst mit Stolz erfüllte. Warum müssen ausgerechnet von dieser Sinfonie wieder zwei Fassungen vorliegen? Eine detaillierte Betrachtung der Ereignisse und Analyse des Notentextes der *Achten Sinfonie* liegt von Benjamin Korstvedt vor. Von zentraler Bedeutung scheinen die beiden Briefe Hermann Levis an Josef Schalk vom 30.09.1887 und an Bruckner vom 07.10.1887 zu sein. Korstvedt spricht gar von einer »Affäre Levi« und führt die verbreitete These an, jene »affair was ultimately responsible for Bruckner's failure to complete his Ninth Symphony«¹⁵⁷. Dabei spricht Levi bei seinem ersten Brief an Schalk einen wunden Punkt an – die Instrumentation: »ich finde die Instrumentation unmöglich«¹⁵⁸. In seinem zweiten Brief, nun an den Komponisten gerichtet, wiederholt der Dirigent seine Sichtweise:

»Ich kann mir gar nicht vorstellen, daß mir plötzlich alles Verständnis für sie abhanden gekommen s[ein] soll, bin vielmehr geneigt anzunehmen, daß in den letzten

157 Korstvedt, 2000, S. 15.

158 Bruckner, 2003, S. 21.

Jahren der Isolierung und des fortwährenden Kampfes mit der Welt Ihr Sinn für Schönheit und Ebenmaß und Wohlklang sich einigermaßen getrübt habe. Wie wäre sonst anders Ihre Behandlung der Trompeten und Tuben (überhaupt der Bläser) zu erklären! [...] vielleicht läßt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen – [...] Halten sie mich für einen Esel [...].«¹⁵⁹

Die brucknersche Selbsttitulierung »ich Esel« im Antwortschreiben greift Levis Ausspruch in jenem Brief auf und ist daher keine Erfindung seiner selbst, zeigt aber wohl, dass Bruckner Levis Kritik als gültig aufgefasst hat. Beide Fassungen der *Achten* sind bei Weitem nicht so weit voneinander entfernt, wie man annehmen mag. Im Falle der *Vierten Sinfonie* sind die Unterschiede der Fassungen deutlich umfangreicher! Die Frage, ob auch die alleinige Erstfassung der *Achten* in der Rezeption erfolgreich aufgegriffen worden wäre, ist nicht zu beantworten, sondern allenfalls zu bezweifeln, da sich die zweite Fassung im Konzertbetrieb erfolgreich etabliert hat. Korstvedt bringt vor seiner Gegenüberstellung der beiden Fassungen den Sachverhalt auf den Punkt:

The composer realized that Levi had reason to cavil at some aspects of the symphony (notably the orchestration), but he also had the sureness of vision to see that the conductor's overall response reflected an inability to grasp the work as a whole. Indeed, if nothing else, Levi's reaction demonstrated dramatically that in its initial version, the work failed to make itself understood to someone who, as a consummate conductor of the most advanced music, certainly should have been able to fathom it.¹⁶⁰

Tatsächlich müssen wir heute Levis Mut bewundern und ihm für seinen beherzten Entschluss, die Konfrontation mit einem Freund nicht zu scheuen, dankbar sein. Bruckner wertet sein Werk bei der Überarbeitung auf und spricht selber von einer »Verbesserung«. Dabei ist die Erstfassung keinesfalls als »schlecht« einzustufen, sondern es sind die hohen Hürden für den Zugang zu diesem Werk, welche sich in Levis Reaktion offenbaren. Bruckner entfernt diese Hürden, indem er die Orchestrierung an das dramaturgische Konzept des Werkes anpasst. Zu sehr konzentriert sich Bruckner bei der Erstfassung auch darauf, seine Problemstellungen im Kontext der neugewonnenen Themenfaktur auf die Welt der Moll-Sphäre zu übertragen, so dass er die praktische Realisierung nicht ausreichend berücksichtigt, ein Umstand, der sich auch im Finale seiner *Neunten Sinfonie* abzeichnen wird – soweit sich das heute beurteilen lässt.

Bruckner selbst soll seine *Achte Sinfonie* als »ein Mysterium!«¹⁶¹ bezeichnet haben. Ob dieser Ausspruch tatsächlich vom Komponisten stammt oder ihm in den Mund gelegt wurde, ist nachrangig. Dafür zeigt er aber die umfassenden

159 Bruckner, 2003, S. 23.

160 Korstvedt, 2000, S. 70.

161 Korstvedt, 2000, S. 1. Nach Göllicher/Auer, Anton Bruckner: Ein Lebens- und Schaffensbild, IV/3,21, Regensburg 1922–1937.

Schwierigkeiten bei der Ein- und Zuordnung dieses Werkes in das sinfonische Gesamtbild, wofür die Übertragung der Problemstellungen in die Moll-Sphäre alleine nicht verantwortlich gemacht werden können. Bruckner beginnt nach Vollendung der Erstfassung der *Achten* nicht nur mit der Komposition seiner *Neunten Sinfonie*, sondern überarbeitet neben der *Ersten* und *Dritten* auch die *Vierte Sinfonie*. Blickt man in die Partitur der Erstfassung der *Achten*, so fällt stellenweise die rein optische Ähnlichkeit zu den Erstfassungen der *Dritten* und *Vierten Sinfonie* auf, was vorrangig sich durch die Instrumentation erklären lässt. 1980 legt Constantin Floros umfassende Untersuchungen vor, welche neben dem Programm der *Romantischen* auch den programmatischen Kontext der *Achten Sinfonie* beleuchten.¹⁶² Die *Achte* wird dadurch, analog zur *Romantischen*, zu einem Prototyp, welcher in der Moll-Sphäre nach rund einer Dekade kompositorischen Fortschritts und Entwicklung einen neuen Eckpunkt setzt. Alle programmatischen Aspekte sind in der *Achten Sinfonie* mit dem dramaturgischen Konzept derart verwoben, dass diese nicht mehr vordergründig wahrgenommen werden können, obwohl die Quellenlage zur Programmatik im Vergleich zur *Romantischen* etwas umfassender ist. Die Problemstellungen treten in ihrer Wahrnehmung ebenfalls in den Hintergrund, da sie in der neu gearteten thematischen Substanz deutlich tiefer verankert werden. Dies verschafft dem Komponisten mehr Freiräume in der kompositorischen Anlage, welche in der Dramaturgie ihre Entfaltung finden – durchaus im Sinne absoluter Musik, denn die Programmatik hat in diesem Werk allenfalls einen *Kann* – und nicht *Muss*-Status.

Der Umgang mit Freiräumen in Bezug auf die Erst – und Zweitfassung ist bei der *Vierten* und bei der *Achten Sinfonie* in Teilen vergleichbar. Bruckner verknüpft bei den Zweitfassungen diese Freiräume, als wolle er einen noch ungezügelter Ideenquell in geregeltere Bahnen lenken, und konzentriert motivisch-thematische Prozesse. Im Gegensatz zur *Romantischen* aber fertigt der Komponist bei der *Achten* für das Finale keine neue Partitur an, sondern arbeitet die Änderungen in den bereits vorliegenden Notentext direkt ein, was als klares Zeichen dafür gesehen werden kann, dass keine grundlegenden konzeptionellen Änderungen vorgenommen wurden und damit konzeptionelle Schwächen in der Erstfassung auch nicht vorlagen – vor allem wenn man bedenkt, dass die Gesamtkonzeption bei dieser Sinfonie auf das Finale ausgerichtet sein soll. Korstvedt schreibt dazu: »A great deal is invested in the Finale. The first movement, potent as it is, is so tightly compressed that it does not function as the symphony's gravity. [...] it falls to the Finale to bring the issues raised by the whole symphony to a satisfactory conclusion.«¹⁶³ Natürlich gibt es auch zu dieser Sichtweise gegenteilige Meinungen, die etwa das Bruckner-Handbuch von 2010 zusammenfassend anführt, darunter Werner Notters Sichtweise, der die Themenbehandlung der Coda »im Gesamtkonzept des Finales [...] als Legitimationsversuch des Schlusssatzes [...] als zweifelhaft« erachtet mit der Begründung, Bruckner selbst sei »sich zumindest der problematischen Länge des Finales bewußt«¹⁶⁴ gewesen. Dabei

162 Floros, 1980, S. 171 ff.

163 Korstvedt, 2000, S. 43.

164 Notter, 1983, S. 110.

zeigt allein die Dimension des Werkes bereits, dass der Komponist sich nicht nur einem einzelnen Sachverhalt sinfonischer Konzeption gewidmet hat, wie etwa dem Klimax thematischer Kollision, sondern in seiner eigenen Entwicklung konsequent vollumfänglicher agierte.

Obwohl das Problem der Tonraumerweiterung gerade bei dieser Sinfonie subtiler behandelt wird als bei ihren Vorgängerinnen, wird diese Problemstellung vorwiegend am Beginn deren ersten Satzes erkannt. Mathias Hansen definiert eine »Instabilität der harmonischen Verhältnisse« im Kontrast zur »Stabilität der rhythmischen Verhältnisse«¹⁶⁵, spricht von »Tonraum-→Aufrisse« und erkennt, »entscheidend ist sogleich der Kleinsekund-Sprung *f-ges*«¹⁶⁶. Bereits im Finale der *Siebten Sinfonie* erscheint ein raffiniertes harmonisches Gefüge, welches den Hörer fortwährend täuscht und auf falsche Fährten zu locken scheint. Im Kontext der *Achten Sinfonie* erläutert Hansen allgemeiner:

Ein wesentlicher Charakterzug von Bruckners Musik hat mit solchem Vexierspiel zu tun – es trennt diese Musik dergestalt vom Idealbild des allseits durchgearbeiteten, logisch entwickelnden, diskursiven ›Ideenkunstwerks‹, um sie dem Fantasiehorizont des schweifenden, gleichsam unberechenbaren ›Klangkunstwerks‹ näherzurücken. Eine wichtige Rolle bei dieser Instabilität spielen die Chromatik und ihr kleinster Baustein, die kleine Sekunde, durch welche entfernteste Tonarten aufeinandergereiht werden können. Das aber birgt die Gefahr der Auflösung funktionaler, ›logischer‹ Beziehungen zwischen den Klängen – und in der Tat ist sie in der *Achten* außerordentlich weit vorangetrieben. Die kleine Sekunde durchzieht nahezu alle komplexeren strukturellen Gebilde, so auch das zweite Thema.¹⁶⁷

Hansen erkennt richtig die Grundkonzeption, missinterpretiert aber die Auflösung der Logik als Gefahr und nicht als Problemlöseprozess – eine gängige Redensart beim heutigen Programmieren, ein zur Komposition vergleichbarer Prozess, lautet: *it's not a bug – it's a feature*, womit man gerne auf unvorhergesehene Verhaltensweisen anspielt, deren Einordnung eben nicht eindeutig ist. Das eigentlich ›mysterische‹ an der *Achten Sinfonie* ergibt sich durch das Konglomerat aller in das Werk eingeflossener Sachverhalte, als habe der Komponist in diesem Prototyp die Unvereinbarkeit des Vereinbaren selbst erkannt, als Ist-Zustand beabsichtigt oder akzeptiert und die kontrastierenden Ansichten in der Rezeption, welche bis heute begründbar anzutreffen sind, erwartet.

Bruckner kombiniert die entwickelten Problemstellungen mit der neu entwickelten Themenfaktur, wohl wissend, dass die Tonraumproblematik in der Dur-Sphäre in ihrer Entwicklung bereits in der *Siebten Sinfonie* eine finale Aussage erreicht hat. Es kann zudem eine direkte Übertragung der Tonraumproblematik in die Moll-Sphäre nicht erfolgen, da die leitereigene kleine Sexte hier keine katalysatorische Wirkung

165 Hansen, 2010, S. 200.

166 Ebenda, S. 202.

167 Ebenda, S. 202.

3. Satz - Adagio

Adagio

- Dur-Sphäre
- Harfe durchschneidet den Tonraum; nur im Scherzo-Trio und im Adagio
- Ab N $1\frac{1}{2}$ parallel zu C
- Schließt mit fallender Des-Dur - Tonleiter
- Seitenthema mit großem Ambitus: über zwei Oktaven
- Seitenthema mit Halbtonrückung

4. Satz - Finale

- Introduktion mit Hornsignal des Scherzos
- Scharfe Doppelpunktierung
- Dur- und Moll-Sphäre
- Bezug zur Grundtonart erst ab B Takt 31
- Trompetensignal mit Höhepunktmotiv

Finale-Coda

- Scherzo-Motiv
- Adagio-Themenkopf
- Kopfsatz-Hauptthema variiert
- Finale-Hauptthema nur Themenkopf angedeutet.

Grundtonart-Variante C-Dur wird am Ende der ersten Themengruppe, unterstützt durch das Höhepunktmotiv, erreicht.

mehr entfalten kann. Bruckner findet in der kleinen Sekunde ein Pendant, welches die *Achte Sinfonie* initialisieren wird. Die kleine Sexte erscheint in direkter Folge, jedoch beide Male nicht vom Grundton c, sondern von einer f-Moll-Sphäre ausgehend, so als wolle diese c-Moll-Sinfonie ihre Grundtonart anfangs um jeden Preis verbergen. Der zu erreichende Tonraum wird hier nicht definiert, sondern muss erst gesucht werden, da die kleine Sekunde als chromatisches Element sich nicht auf einen einzelnen Ton bezieht, sondern von Grundton losgelöst auf alle Stufen übertragbar ist. Dadurch werden chromatische Pendel in den beiden späten Moll-Sinfonien auf verschiedensten Stufen erscheinen und die Zuordnung des harmonischen Gefüges für den Hörer weiter erschwert – Hansens Bezeichnung »Vexierspiel« ist daher ausgesprochen zutreffend. Hieraus erklärt sich auch, weshalb die Sinfonie mit einem f' -Tremolo beginnt: Bruckner definiert die Tonraumproblematik und überträgt diese in die Moll-Sphäre, indem er die kleine Sexte nicht auf die Oberquinte folgen lässt, wie in den Dur-Sinfonien, sondern in Bezug auf den Grundton von der Unterquinte ausgeht. Die kleine Sexte wird zur kleinen Sekunde.

Das Hauptthema des Kopfsatzes schwingt sich von diesem kleinstmöglichen Tonschritt über zweieinhalb Oktaven in die Höhe und grenzt in Takt 19 an die Tonraumerweiterung. Parallel hierzu durchläuft die thematische Genesis drei rhythmische Stadien: Die erste Phrase mit Sequenz konzentriert sich auf die scharfe Doppelpunktierung, die zweite Phrase mit Sequenz lässt diese mit der Triole kollidieren. Die letzte Phrase erwächst aus beiden vorhergehenden, indem sie den Auftaktgestus entschärft und die rhythmische Anlage auf das Triolenmoment begrenzt. Das Seitenthema wird die Anlage der dritten Phrase übernehmen und sich in klarem Dur-Gewand präsentieren, wobei die Weitung des Tonraumes mit der kleinen Sekunde konsequent vorangetrieben wird. Wieder steht die Überwindung der kleinen Sexte zur großen Sexte in direktem Bezug zur Dur-Sphäre. Das dritte Thema vermittelt zunächst zwischen beiden rhythmischen Polen, wird aber schnell auf die Seite der Dreiermetrik gezogen. Dies hat zur Folge, dass die anfängliche Moll-Zugehörigkeit im weiteren Verlauf aufbricht. Die Durchführung bringt beide Tongeschlechter mit dem Themenkopf des Hauptthemas in Verbindung, was ab Studierzeichen L Takt 225 eine Kollision von Haupt- und Seitenthema zur Folge hat. Die Grundtonart kann in diesem Satz aber nicht überwunden werden, weshalb dessen Coda als Einzige überhaupt nicht kraftvoll endet, sondern im Nichts zu vergehen scheint. Der Tonraum umspannt am Ende nur eine Oktave, der einzig erklingende Grundton wird von der leeren Quinte aus über die große und kleine Sekunde fallend vorbereitet. Das Bestehen der Tonraumproblematik wird vorab im Klimax der dritten Reprise-Themengruppe ersichtlich: Die Basslinie steigt über zwei Oktaven, während die erste Violine die Tonraumerweiterung in Form der kleinen Sexte mit fallender Quinte markiert. Jedoch kann die martialische Grenzlinie der tonrepetierenden Fanfare auf Basis des Hauptthemas in den Hörnern und Trompeten nicht überwunden werden. Diese übersteht und überdauert ohne dynamische Reduktion den letzten Durchbruchversuch im Kopfsatz.

Dass das Scherzo an zweiter Position im sinfonischen Verlauf erscheint, wird gerne hervorgehoben, in Bezug auf Beethoven bewertet und mit der Dimension des langsamen Satzes, welche bereits von zeitgenössischen Rezensenten positiv wie

negativ hervorgehoben wurde, begründet. Man muss aber bedenken, dass Bruckner bereits bei seiner *Zweiten Sinfonie* den langsamen Satz an dritter Stelle komponierte und die Stellung der Mittelsätze erst in den Partiturabschriften wieder geändert wurde. Für sich betrachtet gleicht das Scherzo der *Achten Sinfonie* einer Caprice, welche aus einem einfachen Motiv herauswächst. Eine einzelne Tonrepetition im Horn mit dem Auftakt-Charakter der Doppelpunktierung, welche den Satz eröffnet, gleicht einer Reminiszenz an das Kopfsatzthema. Beide Elemente sind kaum mehr als Fragmente, die in einem schillernd wellenförmigen Tremolo-Teppich der Streicher eingebettet werden. In diesem Meer aus Klang erfolgt ein effekt- und abwechslungsreiches Farbenspiel aus Tonarten und Tongeschlechtern. Das anschließende Trio liefert einen wohlstrukturierten Gegenpol mit sanglichen Phrasen, welche den für das Adagio bedeutenden neuen Klangeffekt der Harfen-Arpeggios vorbereiten und umrahmen.

Die Harfen werden nur im Trio des Scherzos und im folgenden Adagio eingesetzt und liefern hier lediglich aufsteigende, in Wellen angelegte Akkordbrechungen, mit denen sie den Tonraum durchschreiten. Damit liefern sie eine neue mögliche Antwort auf die Tonraumproblematik: im Trio des Scherzo durchwandern sie einen Tonumfang von $4\frac{1}{2}$ Oktaven, im Adagio wird dieser auf über 5 Oktaven geweitet. Dass Bruckner das letzte Arpeggio in einer Fermate in C-Dur ausklingen lässt, ist dabei kein Zufall, sondern deutet eine mögliche Teillösung im Finale an. Dazu trägt auch die Wahl der Tonart des langsamen Satzes bei: Des-Dur. Neben der Dur-Sphäre ist damit auch die Tonraumerweiterung in Bezug zur Grundtonart der Sinfonie gegeben. Die kleine Sexte als originale Tonraumerweiterung sticht im Themenkopf hervor. Ein rhythmisches Konfliktpotential ergibt sich im Zusammenwirken des Themas und seiner Begleitung. Die Harfen werden exponiert in choralartigem Gestus eingebettet. Bei ihrem Einsetzen führen sie eine vorab initialisierte, aufsteigende Linie fort und präsentieren sich dadurch als *Conclusio* einer Entwicklung.

Das Finale orientiert sich in seiner Anlage der Problemstellungen wieder mehr am Kopfsatz. Wieder muss die Grundtonart gesucht werden, nun vom Tritonus *fis* und damit vom entferntesten Punkt aus. Die Suche endet jedoch nicht bei c-Moll, sondern bei der Variante C-Dur, wenn auch nicht mit zentralthematischem Material, sondern in einer variierten Abspaltung des c-Moll-Kerns des Hauptthemas. Bereits den Hauptphrasen gelingt der Wandel von Moll nach Dur, welcher mit dem Höhepunktmotiv gekrönt wird. Bekanntlich will das Finale die Hauptthemen aller Sätze »zusammenfassen«¹⁶⁸, welche aber alle der Moll-Sphäre entspringen oder mit der Tonraumproblematik belastet sind. Nicht nur das Finale-Thema, sondern alle Themen werden in der Coda der Dur-Sphäre zugeordnet. Wie nahe Bruckner hier seiner *Romantischen* ist, zeigt ein Coda-Vergleich: erste Stufe Moll im Wechsel mit der sechsten Stufe Dur, dazu die motivische Gegenbewegung; in den hohen Streichern einfache, sich fortwährend wiederholende Begleitmuster in streng gegliedertem Gewand; sukzessive Steigerung und Verdichtung in mehreren Wellen bis zum großen Durchbruch des markanten Themas.

168 Bruckner, 2003, S. 99.

Der Überblick bezieht sich auf die zweite Fassung der Achten Sinfonie, da diese als Revision der Fassung von 1887 angesehen wird. Bruckner schreibt selbst Anfang 1888: »Die 8. Sinf. ist lange nicht fertig, da ich große Änderungen vorgenommen [...] habe [...].«¹⁶⁹

10 IX. Sinfonie in d-Moll

1993 erschien im Wilhelm Fink Verlag zur Reihe *Meisterwerke der Musik* eine ausführliche Betrachtung der *Neunten Sinfonie* von Wolfram Steinbeck. Der Autor geht dezidiert auf die Entstehung des Werkes und alle vier Sätze ein, aber auch auf Bruckners sinfonische Satzprinzipien und Schemata der einzelnen Sätze. Zehn Jahre später erschien in der Reihe *Musik-Konzepte* eine umfangreiche Sammlung an Aufsätzen zu diesem Werk sowie ein Abdruck des Finale-Übersichts-Particells.¹⁷⁰ 2012 erschien explizit zum Finale der Sinfonie von Benjamin-Gunnar Cohrs in der Reihe *Wiener Bruckner-Studien* eine Präsentation des aktuellen Stands der Finale-Rekonstruktion, eingebettet in aktuelle Untersuchungen zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, zu erhaltenen Dokumenten und zur Faktur des Satzes.¹⁷¹

Der Tenor bei den Auseinandersetzungen mit diesem Werk manifestiert sich in der Aussage Mathias Hansens, der mit den Worten »Wir stehen mit Bruckners Neunter Sinfonie vor einem der großen Rätsel der Musik«¹⁷² seine Betrachtungen zu dieser Komposition beschließt. Steinbeck liefert eine mögliche Erklärung:

Die Neunte markiert eine Wende im Symphoniekonzept Bruckners. Ob damit die lange Entstehungszeit insbesondere des ersten Satzes erklärt werden kann oder nicht – Bruckner hat ein neues Werkkonzept entwickelt, das die Neunte [...] von den übrigen Symphonien substanziell unterscheidet. Und was Bruckner hier anders gemacht hat, enthält zugleich die Begründung, warum er es so gemacht hat. [...] Am ersten d-Moll-Werk muß Bruckner erkannt haben, daß dies nicht sein symphonischer Weg war. Er schied es aus, als er für das zweite d-Moll-Werk endgültig ein neues, sein Konzept gefunden hatte, das auch für die folgenden Symphonien gültig blieb. Mit dem letzten d-Moll-Werk aber überwand er jenes Konzept schließlich durch Aufhebung: Er setzte es außer Kraft, bewahrte es darin zugleich und setzte es damit auf eine höhere Stufe.¹⁷³

Diese Betrachtungsweise legitimiert sich durch die Annahme, die *Dritte Sinfonie* sei Prototyp für alle folgenden Sinfonien. Dass aber ausgerechnet durch eine »Aufhebung« des etablierten Sinfoniekonzepts eben jenes bestätigt werden soll, erscheint

169 Bruckner, 2003, S. 29.

170 Metzger (Hrsg.), 2003.

171 Cohrs, 2012.

172 Hansen, 2010, S. 222.

173 Steinbeck, 1993, S. 15.

nur bedingt schlüssig. Tatsächlich ist die *Dritte Sinfonie* in ihrer dramaturgischen Anlage deutlich näher an der *Neunten*, als es die *Romantische* ist. Steinbecks These ist zutreffend, wenn man die *Achte* als Prototyp analog zur *Vierten* in der Moll-Sphäre einstuft, woraus die *Neunte* als erste freie Sinfonie einer Moll-Sphäre gesehen werden kann. In dieser letzten Sinfonie Bruckners zeigt sich das Ergebnis eines sehr langen und ausgesprochen umfangreichen Entwicklungsprozesses, ein Konglomerat allen sinfonischen Konzepts. Für den Betrachter erschwerend ist der Umstand, dass die Sinfonie zu beenden Bruckner nicht vergönnt war und sie zugleich dennoch als bedeutendste sinfonische Komposition des Komponisten gewertet werden darf.

Bruckner bleibt den Problemstellungen treu, setzt diese aber in einem potentiellen Entwicklungsprozess weit fortgeschritten an. Der Komponist will hier nicht nur einen neuen Weg zur Lösung eines bereits bekannten und bearbeiteten Problems behandeln, sondern strebt eine Vernetzung aller Sujets in diesem Werk an. Den Prozess der Generierung motivisch-thematischen Materials, welcher er mit der *Siebten Sinfonie* vorstellt, führt Bruckner konsequent weiter. Bei der Tonraumerweiterung emanzipiert er die kleine Sekunde dahingehend, dass sie nicht nur von der ersten und fünften Stufe, sondern auch von der dritten Stufe in Dur ausgeht, woraus in Moll die fünfte Stufe werden kann. Dabei verschmelzen Tonraumproblematik und harmonische Entwicklung. Hinzu tritt der Bezug zu religiöser Semantik in einem für die brucknersche Sinfonie neuen Grad. Bedenkt man nun die Dimension des Werkes, dessen nicht beendetes Finale, der komplexe und langwierige Entstehungsprozess unter Berücksichtigung der zunehmenden gesundheitlichen Defizite des Komponisten, der all seine kompositorische Erfahrung in das Werk einfließen lässt, die harmonischen Möglichkeiten mit tonalem Bezug bis an die Grenzen ausweitet und ohne bekanntes Programm religiöse Semantik einflechtet, so wird ersichtlich, welche Herausforderungen sich einer Betrachtung stellen. Nach Ernst Kurth ist die *Neunte Sinfonie* nach der *Romantischen* der zweite Entwicklungspol¹⁷⁴ – und zugleich Endergebnis. Auch Steinbecks These untermauert die Ansicht, mit diesem Werk würde ein Schlusspunkt am Ende einer langen Entwicklung, auf die Bezug genommen wird, gesetzt. Die direkte Gegenüberstellung von Dur und Moll als chromatisch fallendes Element stammt aus der *Achten Sinfonie*, das harmonische Vexierspiel war bereits im Finale der *Siebten* Sujet. Die rhythmische Problemstellung wird nicht mehr behandelt, da polyrhythmische Strukturen nicht mehr als Problem an sich wahrgenommen werden, wenngleich es vereinzelt interessante rhythmische Konstellationen zu entdecken gibt, die gleich einer Reminiszenz an vergangene Prozesse aufleuchten. Insbesondere das Erinnern und Rückbesinnen wird in diesem Werk nicht nur semantisch behandelt, sondern motivisch-thematisch gepflegt – man denke nur an das Adagio-Zitat aus der *Siebten* im ersten Satz in der Gesangsperiode bei Takt 126. Steinbecks Werkbetrachtung erläutert den Beginn des Kopfsatzes wie folgt:

Im Unterschied zu den früheren Kopfsätzen wird in der *Neunten* offensichtlich kein Thema als feste, gleichsam vorgeprägte Gestalt gesetzt [...]; er wird vielmehr

174 Kurth, 1925, S. 599.

entfaltet. Bruckner hat aus der lang erprobten Steigerungsanlage der Hauptthemenfelder seiner Symphonien eine wesentliche Konsequenz gezogen. Das Thema trägt nicht jenen additiven Prozeß vom ›Noch-nicht‹ des amorphen Tremolos zu Anfang zum ›Nunmehr‹ des Höhepunktes; es ›gestaltet‹ ihn nicht, indem es ihm seine (vorexistente) ›Gestalt‹ eingibt (wie z. B. noch in der VIII.). Das Thema entsteht vielmehr erst durch den Steigerungsprozeß; es kommt durch ihn zu seiner Gestalt. Zum Thema gehört, daß es wird.¹⁷⁵

Der Autor sieht darin ein »neu verstandene[s] Entfaltungsprinzip« und fasst zusammen: »In der Neunten aber wird das Thema erst durch den Prozeß geschaffen, um am Ende in seiner ›end-gültigen‹ Gestalt dazustehen, und das ist bei Bruckner die Höhepunktgestalt, Inbegriff des Thematischen und seiner Formfunktion.«¹⁷⁶ Hansen pflichtet dem bei und weitet diese »Feststellung« auf den Beginn der Achten Sinfonie aus, wo der Hörer »mit einem ›Werden‹ konfrontiert [wird], das in motivisch geprägten ›Schüben‹ verläuft und zu keiner endgültigen Gestalt findet.«¹⁷⁷

Unter Einbeziehung der Problemstellungs-, Bearbeitungs- und Lösungsprozesse zeigt die Betrachtung der Kopfsatz-Exposition Parallelen zu Steinbeck Thesen, auch wenn eine andere Herangehensweise denkbar ist. Von einem Entfaltungsprozess, den Steinbeck der ersten Themengruppe zuschreibt, kann in der *Siebten* analog zur *Neunten* noch nicht vollends gesprochen werden – Variation und Sequenz sind hier vorherrschend – und auch bei der *Achten* zeigt deren Anlage mehr Parallelen zur *Siebten Sinfonie*. Will man die Eröffnung der *Neunten* verstehen, muss man sich an die *Romantische* besinnen. Dort liefert der Kopfsatz kein Thema, sondern zwei Motive, welche – so wird die Analyse zeigen – das Finalthema von 1880 generieren, welches wiederum verblüffende Ähnlichkeit mit dem potentiellen Kopfsatzthema der *Neunten* bei C Takt 63 aufweist. In den 62 Takten davor ist der Motiv-Begriff dem Thema-Begriff vorzuziehen. Von entscheidendem Interesse müssen ohnehin die letzten Takte der ersten Themengruppe, welche an das Hauptthema anschließen, gesehen werden.

175 Steinbeck, 1993, S. 58.

176 Ebenda, S. 58f.

177 Hansen, 2010, S. 213.

IV. Sinfonie (1880), Finale, Unisono-Thema



IX. Sinfonie, Kopfsatz, Unisono-Thema



Bruckner definiert in den ersten 18 Takten eine eindeutige d-Moll-Sphäre. Ein monoton liegendes *d* bringt als erstes Attribut die scharfe Doppelpunktierung, bevor im sechsten Takt die Moll-Terz *f* definiert wird. Diese wird in der anschließenden Variante zu einer Quinte *a* geweitet, wodurch der d-Moll-Dreiklang gefestigt ist. Interessanterweise spricht Steinbeck hier von einer »Tonraumweiterung«.¹⁷⁸ Im Anschluss klingen beide Intervalle fragmentarisch und doch exponiert nach, bevor die statische Präsentation zu ihrem monotonen *d*-Klang zurückkehrt. Von diesen ersten 18 Takten geht kein Impuls zur Weitung des Tonraumes aus. Dieser wird in direktem Anschluss durch eine Aufspaltung des Grundtones in Form eines steigenden und eines fallenden Halbtonschritts erzeugt. Im Horn wird dieses Ereignis mit einem Quint-Oktave-Anstieg markiert, der die scharfe Doppelpunktierung aufgreift, wodurch die kleine Sekunde und kleine Sexte auf den Grundton bezogen den ersten Ausbruch, der sich zur Dur-Sphäre hinwendet, initialisieren. Auch das Hornmotiv der *Romantischen* tut Vergleichbares: Der Tonraum einer Quinte wird in Kombination mit einer scharfen Doppelpunktierung definiert, um einen Halbtonschritt geweitet und plagal abschließend über der Dur-Sphäre verankert.

Bei der *Neunten* setzt eine Variantenreihung über einem chromatischen Aufstieg ein, welche den ersten Steigerungs- und Verdichtungsprozess eröffnet und in mehreren Wellen bis zum Durchbruch des Unisono-Themas anhält. Das Unisono-Thema zeichnet eine fallende d-Moll-Linie vollständig nach, welche an ihrem Ende allein durch die kleine Sekunde *es* gestört wird. Diese kleine Sekunde als Anhängsel greift die Grundtonspaltung erneut auf, negiert dadurch die Unisono-Gestalt des Hauptthemas und wendet sich durch die hieraus entstehende große Terz der Dur-Sphäre zu. Nach einer kurzen Generalpause, durch die das Ereignis exponiert wird, setzt eine harmonisch entrückte Phrase ein, welche im Tonraum explosionsartig aufsteigt und chaotisch, rhythmisch prekär unterstützt, kadenzierend nach D-Dur unvermittelt abreißt. Es ist diese Phrase, welche einen harmonischen Weg aufzeigt, der zu diesem Zeitpunkt hörbar ins Nichts läuft und das entstandene Gebilde zusammenbrechen lässt. Die rhythmische Anlage erweckt den Eindruck, als haben die ausführenden Musiker im Zusammenspiel »gewackelt« – eine auskomponierte Unsicherheit in der praktischen Umsetzung! Hieraus erklärt sich der zur Gesangsperiode überleitende Abschnitt: ein chaotischer Scherbenhaufen voller Splitter und Fragmente. Die entfes-

178 Steinbeck, 1993, S. 53.

selte Radikalität, mit der Bruckner seine Problemstellungen hier präsentiert, ist das eigentliche Novum.

Das lyrische Thema der zweiten Themengruppe ist traditionell der Dur-Sphäre zugeordnet und liefert katalytisch die leiterfremde kleine Sexte im Kopfmotiv. Das verwobene chromatische Pendel greift im Mittelteil auf die Harmonik über, welche bei Studierzeichen E nach C-Dur an den geheimen Höhepunkt des Adagios der *Siebten Sinfonie* bei Studierzeichen K erinnert und diese Reminiszenz mit dem exponierten Motiv aus dem Hauptthema beendet. Auch die Introduktion zur dritten Themengruppe, wieder in Moll, bringt die kleine Sekunde der Tonraumerweiterung, zuerst am Ende der ersten Phrase der Oboe, dann als exponierter Vorhalt in der Klarinette. Im schlichten Thema selbst wird die kleine Sexte am Ende der ersten großen Phrase ausschwingend wirken. Ein solches Vorhaltspendel auf der dritten Stufe im ersten Horn wird die Exposition beschließen. Diese leitereigene Pendelbewegung in Dur wäre kaum erwähnenswert, würde sie nicht nachklingend in der anschließenden Durchführung, welche in der Moll-Variante eröffnet, mit dem dortigen Terz-Motiv aus der ersten Themengruppe kollidieren. Der Flöteneinwurf gleitet von der kleinen Sekunde zum Grundton, das anschließende Quint-Motiv wird gestaucht und gleicht diese Spannung mit der kleinen Sekunde steigend aus, was sich auf das gesamte Orchester überträgt – und das Spiel beginnt.

Die Coda kann nun das Ergebnis liefern, welches in der ersten Themengruppe der Exposition ausgeblieben war. Die Lösung der harmonisch entrückten Phrase heißt erstmals C-Dur, welches aber durch die unentwegte Suche der hohen Streicher nicht von Dauer ist. Wie weit dieses erste Ergebnis von einer finalen Conclusio noch entfernt ist, zeigt der zweite Versuch: Fis-Dur. Der dritte Anlauf mündet in eine Stauung, welche in den ersten Ausbruch des Satzes bei der Grundtonspaltung mündet und sich dort entlädt, wobei die kleine Sekunde forciert und parallel dazu die Moll-Terz verdrängt wird.

Das Scherzo ist ein Blick Bruckners in eine mögliche, musikalische Zukunft: motivische Feinfühligkeit gepaart mit einem neuen Grad an Aggressivität, dazu ein harmonisches Farbenspiel, bei dem die Zuordnungen verschwimmen dürfen. Die polyrhythmische Anlage des Trios wird als rhythmisches Konfliktpotential nicht mehr wahrgenommen, sondern als Selbstverständlichkeit angesehen. Auch die Sphären von Moll und Dur erscheinen hier in friedlicher Koexistenz. Bruckner lebt hier auch die Freiheit des Tonraumes aus: einzelne Phrasen breiten sich in einem tonalen Ambitus von mehr als zwei Oktaven aus. Dennoch bleibt Bruckner seiner Zeit treu – das Scherzo endet da capo in d-Moll. Der Schluss des Trios verdient einen kleinen Blick: Fis-Dur mit großer Sekunde als Vorhalt in der Flöte, ein Bezug zur zweiten Coda-Antwort des Kopfsatzes?

Das Adagio ist eine Welt für sich. Vielleicht liegt hier der Grund, weshalb Musiker wie Publikum diesen Satz als Endpunkt eines nicht abgeschlossenen Werkes derart unproblematisch akzeptieren können. Gleich dem Scherzo-Beginn werden auch die hier eröffnenden acht Takte jedem Funktionstheoretiker die Schweißperlen auf die Stirn treiben. Angenommen der Satz eröffnet an E-Dur angelehnt, dann wäre das *h* die Quinte und das *c* die kleine Sexte, womit man bei der Dur-Tonraumerweiterung

wäre. Bruckner gleicht den Oktavsprung analog zur fallenden kleinen Sekunde harmonisch aus – ein Effekt, der bereits in der ersten Themengruppe des Kopfsatzes zu beobachten ist. In der Folge macht sich das wachsende Thema mühsam auf den Weg, den Tonraum zu erklimmen, erst chromatisch, dann in Wellen stufen- und dreiklangsmelodisch, bis der Zielton *e*“ und E-Dur erreicht wird. Letzteres wird aber nicht als Tonika wahrgenommen, sondern dominantisch zu A-Dur, welches selbst jedoch gar nicht erscheint. So bleibt eine groß aufgespannte Frage im Raum, welche durch ein einsetzendes Tonpendel einer kleinen Sekunde und im weiteren Verlauf durch kleine Sekundvorhalte aufgegriffen und zur Bearbeitung freigegeben wird. Der erste Ausbruch erfolgt in einem harmonischen Schwebezustand, der zwischen erweitertem E-Dur und Fis-Dur schwankt. Dabei kollidieren zwei Motive. Das Trompeten-Motiv bezieht Constantin Floros auf ein Motiv Franz Liszts, welches dieser »in vielen seiner Werke [...] als Symbol des Kreuzes«¹⁷⁹ verwendet haben soll. Untersucht man das Motiv in E-Dur, erhält man die Quinte, welche zur großen Sexte aufsteigt und mit der Oberoktave schließt – eine Überwindung der Tonraumproblematik. Das zweite Motiv im Horn mit Bezug zu Fis-Dur liefert neben der Rahmenquinte die große None exponiert – eine mögliche Antwort auf die kleine None am Satzbeginn.

Das Seitenthema in Dur, Steinbeck nennt es »Gesangsthema«¹⁸⁰ in Bezug auf Bruckners allgemeinen Begriff Gesangsperiode, wird durch die kleine Moll-Sexte, welche als Bezug auf die Tonraumerweiterung gesehen werden kann, in der Viola gleich auf mehreren Stufen gestaltet. Die dadurch entstehende Belastung der Dur-Sphäre wird in Seufzer-Manier hervorgehoben. Das anschließend freie Spiel mit Motiven der Phrase wird wieder zum Thema führen, welches nun um einen Halbtonschritt erhöht erklingt. Die zweite Welle wird einen Choral liefern, verliert sich danach jedoch in einem transparenten Geflecht aus Motiven. Das anschließende Seitenthema diminuiert seine Pendelbewegung. Der Themenkopf wird choralartig in einem Steigerungs- und Verdichtungsprozess aufgegriffen, welcher jedoch bei Q mit dem Themenkopf des Hauptthemas nicht in die verklarte Erlösung, sondern für Bruckner radikal in Schrecken und harmonisches Chaos mündet. Nach einer Generalpause beginnt eine 24 Takte anhaltende Suche, welche die Coda zur Folge hat.

Constantin Floros vertritt nachhaltig die These, dass »Bruckner bei der Konzeption seiner Dritten, seiner Vierten, seiner Achten und seiner Neunten Symphonie von bildhaften, außermusikalischen Vorstellungen bedrängt wurde.«¹⁸¹ Bruckner habe »spätestens seit 1892 [...] Todesahnungen« gehabt und im Adagio der Neunten diese Thematik aufgegriffen: »Bezeichnenderweise wollte er den elegischen Tubensatz im Adagio beim Buchstaben B als ›Abschied vom Leben‹ aufgefaßt wissen.«¹⁸² Floros verweist auf die musikalischen Zitate geistlicher Werke und auf Aussagen des Dr. Richard Heller, welcher Bruckners Arzt war. Generell ist festzustellen, dass das Adagio nicht im Kontext außermusikalischer Bezüge gehört oder betrachtet werden muss –

179 Floros, 1980, S. 167.

180 Steinbeck, 1993, S. 103.

181 Floros, 2003, S. 109.

182 Ebenda, S. 114f.

man es aber darf! Bruckner arbeitet an den Problemlöseprozessen bis zum Ende, die dramaturgische Anlage des Adagios jedoch lässt kaum einen Zweifel daran, dass eine rein absolute Musik vom Komponisten hier nicht angestrebt wurde. Das Problem des unvollendeten Finales dieser Sinfonie zeigt, dass der Komponist wohl fürchten musste, diese nicht beenden zu können.

Die Coda des Adagios löst nicht nur die Tonraumproblematik in der Dur-Sphäre, sie gleicht einem Tongemälde. Von zentraler Bedeutung ist der Chiasmus mit dem anschließenden Oktavwechsel in den Violinen, welche einen variierten Chiasmus in Gestalt von Glockengeläut bringen. Bruckner schreibt seinem Freund August Göllerich am 12. August 1889 einen Brief:

Verzeihen Sie: noch eine Bitte! Ich möchte so gerne wissen, woraus die Spitzen oberhalb der Kuppel der beiden Stadttürme (wo wir waren) bestehen. Nächste der Kuppel ist a) der Knopf: dann b) die Wetterfahne mit Verzierung, nicht wahr? Dann – – – c) ein Kreuz??? Und Blitzableiter o[der] was sonst? Ist ein Kreuz? Was ist bei dem Thurme der kath. Kirche? Glaube nur Wetterfahne ohne Kreuz? Verzeihen vielmals, und danke im Voraus. Bitte, notieren sie das alles auf; im Herbst werde ich bitten um Aufklärung, wo ich meinem allerbesten Freunde und Gönner viel zu sagen haben werde. Mit tausend Küssen Ihr Bruckner, m. p.¹⁸³ [an August Göllerich, Bayreuth, 12. August 1889]

Bruckners Interesse galt der Frage, ob Turmspitzen mit einem Kreuz gekrönt sind. Im Falle eines Kirchenturmes wäre das Geläut unter dem Kreuz, wie Bruckner die Violinen bei Studierzeichen Y in der Coda des Adagios anordnet. Vielleicht ist Bruckner selber derjenige, der beim Beten von der Unabwendbarkeit des Sterbens erschrickt, dann Trost sucht und den Frieden finden wird, der unter Kirchengeläut in das Haus Gottes getragen wird und zögernd an die Ewigkeit anklopft, dessen Seele frei emporstrebt und dessen Blick aus der Tiefe zum Höchsten wandert ...

Das Thema Freiheit erachtete Bruckner wohl zu seinem Lebensende hin persönlich bedeutsam oder zumindest hat er dies an seinem Lebensabend kundgetan, als sein religiöser Eifer mehr in religiösen Wahn umzuschlagen drohte. Max Auer überliefert folgendes Ereignis:

Als man ihn am Sonntag, dem 19. Juli, wegen starken Regens und empfindlicher Kälte den von ihm verlangten Kirchenbesuch verweigerte, glaubt er, man wolle ihn seiner Freiheit berauben. Als der Arzt kam, bat er diesen inständig, ihm ein Zeugnis auszustellen, daß er immer *frei* sei. Dr. Heller schrieb dann folgende Zeilen in dreifacher Ausfertigung, um den Kranken zu beruhigen: »Nachdem Herr Prof. Dr. Anton Bruckner sich bis in sein hohes Alter um die Kunst hochverdient gemacht hat, soll er immer seine volle Freiheit (sobald er genesen ist) haben und überhaupt sein ganzes Leben voll und voll genießen«. Die letzten Worte »voll und voll genießen«

183 Bruckner, 2003, S. 55.

hatte Bruckner selbst mit Nachdruck diktiert. Die Freude über dieses ›unschätzbare Dokument‹ bekundete der Meister durch Umarmung und Kuss.¹⁸⁴

Thomas Röder ergänzt, Heller habe dieses Dokument am 20.07.1896 in zweifacher Ausfertigung erstellt und schreibt: »Dieses Schriftstück läßt der Vermutung Raum, daß der Komponist nicht im Frieden mit seinem Gott aus der Welt ging. Bei aller Verankerung im Althergebrachten teilte er die Unsicherheit des modernen Menschen.«¹⁸⁵ Die Überlieferung zeigt einerseits, dass Bruckners Gesundheitszustand nicht nur körperliche, sondern auch geistige Auswirkungen hatte. Andererseits wird darin der Ausdruck von Lebensfreude und Freiheit offenbart, welche der Komponist sich ersehnte. Nichts spricht dagegen, dass die Tonraumproblematik im Kontext dieses Freiheitsdenken gesehen werden kann – überwindet sie doch gesetzte Grenzen und weitet den Raum ins Grenzenlose.

11 Finale-Betrachtung der IX. Sinfonie

Die Betrachtung des Finales ist nur eingeschränkt möglich. Man muss bedenken, dass der Komponist im Finale generell sich selbst mehr Freiheiten im kompositorischen Sinne zugestanden hat und bereits zwei Jahre zuvor das Scherzo beendet wurde.¹⁸⁶ Als sicher kann gelten, dass der Komponist eine neue Art der Finale-Auseinandersetzung anstrebte.

Das Unisono-Thema in seiner Tutti-Gestalt ist eine fallende Folge sequenzierter großer wie kleiner Sexten mit der scharfen Doppelpunktierung im Tonraum der Grundtonart d-Moll. Nach der nicht vollends fassbaren Gesangsperiode erklingt ein Choral in Gestalt einer fallenden und steigenden Skala. Das Unisono-Hauptthema wird durch zahlreiche Tritonus-Intervalle vorbereitet, das Thema selbst ist der Grundtonart erstaunlich schwer hörbar zuzuordnen. Aus ihm wird ein Motiv hervorgehen, welches ab Takt 87 (die Taktzahlen beziehen sich auf die Ausgabe bei Cohrs) im Horn und den mittleren Streichern exponiert hervor tritt: eine fallende große Terz mit anschließend fallender kleinen Sekunde. Vom Grundton aus gesehen wäre dies die Tonraumerweiterung mit anschließender Quinte. Das Motiv kann in Moll aber auch von der Quinte aus gehen oder in Dur von der Dur-Terz. Die fallende Sexte des Unisono-Themas wird ab Takt 385 und später ab Takt 540 erneut im Horn mit dem Höhepunktmotiv im Bruckner-Rhythmus erscheinen, womit die ausgearbeiteten Bögen auch ihr Ende finden. Das Höhepunktmotiv hier ist eine rhythmische Variante ihres Pendants im Finale der Siebten Sinfonie.

Der rhythmische Konflikt wird von Beginn an im Tremolo der Pauke und ab Takt 4 im Tremolo der Streicher angekündigt. Ab Takt 11 kollidieren der Themenkopf mit seiner scharfen Doppelpunktierung und der Triolen-Chiasmus in den Violinen.

184 Auer, 1982, S. 405f.

185 Röder, 1996/1999, S. 63.

186 Cohrs, 2012, S. 40.

IX. Sinfonie d-Moll, WAB 109

1. Satz

I. Satz

T.1-18
◦ statisch d-Moll mit Rahmenintervall Quinte
◦ scharfe Doppelpunktierung mit Tonrepetition
◦ Aufbrechen der Dreiklangsstruktur mit der gr. Sekunde

T.19-26
◦ Auflösung des Grundtons
◦ Tonraumerweiterungen kl. Sekunde und kl. Sexte
◦ Aufbrechen des Tonraumes um zwei Oktaven → DUR

Quinte Terz
gr. Sekunde
kl.6
mf
sim. p
DUR
Grundton-Aufspaltung
rückw. kl. 2
es
G.P.
e-Moll / C-Dur / g-Moll → ?
Tonraumexplosion
rhythmische Kollision
D-Dur

Seiten Thema
◦ A-Dur mit Tonraumerweiterung: kleine Sexte
◦ Modulation von A-Dur nach H-Dur (große Sekunde)
◦ Thema steigt um eine große Sekunde ("cis"-dis")
◦ mediantisch angereichert → harmonischer Schwebezustand
◦ C-Dur-Höhepunkt bei E.123 → Reminiszenz an VII. (Adagio)
◦ Überleitung zur dritten Themengruppe mit Konzentration auf kl.6

kl.6
Tonraumerweiterung
Original Auflösung
keine
Fis-Dur
→

fällende d-Moll-Skala mit anschließender kleiner Sekunde
UNISONO-Thema
C
ff
d
c b a g f e (es) d
Modulation um eine große Sekunde
H-Dur
Sua ;
A-Dur p
kl.6 Tonraumerweiterung
Yp...
d-Moll
→ C-Dur

T.531 CODA
Eröffnet in d-Moll, schließt ohne Moll-Terz
Lösung der "harmonischen Frage" nach DUR
Folge: originale Phrase müsste nach D-Dur gehen, die Terz wird jedoch verschwiegen

2. Satz - Scherzo

2. Satz - Scharfz

Andante graz.

Reibung einer großen Sekunde

Reibung einer kleinen Sekunde

3. Satz - Adagio

3. Satz - Adagio

4. Satz - Finale

[illegible]

Die Kreuz-Figur besteht aus einem fallenden Tritonus und eine, um einen Halbtonschritt erhöhte, fallende Quinte. Aus dieser Figur und dem später folgenden Motiv der fallenden großen Terz mit fallendem Halbtonschritt lassen sich eine Tonraumproblematik und ein Konflikt des Tongeschlechts ableiten, jedoch fehlt im gesamten Finale-Fragment der schlüssige Beleg eines durchgehenden Problemlöseprozesses analog zu den vorangehenden Sinfonien. Aus den Phrasen des Chorals, wo ein Teilergebnis vermutet werden darf, lassen sich zu wenige Anhaltspunkte hierfür finden: ein fallender Dur-Skalenausschnitt im Rahmenintervall einer Quinte ist zu allgemein gehalten, als dass konkrete Bezüge abgeleitet werden können. Auch lässt sich die einzige Triole des Chorals in Takt 170 mit dem gut 200 Takte später erscheinenden Höhepunktmotiv im Bruckner-Rhythmus kaum in Beziehung zueinander setzen. Gleich einem Relikt aus vergangener Zeit taucht dieses Motiv im weit vorangeschrittenen Satz unvermittelt auf.

Hieraus erwächst die Frage nach dem tatsächlichen Fertigungsstand des Finales. Lediglich die ersten rund 50 Takte scheinen final zu sein, dann tauchen erste Lücken auf, welche rasch größer und zahlreicher werden. Cohrs schreibt, er habe die »Ganztaktpausen [...] in den letztgültigen Partiturbogen da wiedergegeben, wo Bruckner sie bereits gesetzt hat. In rekonstruierten Passagen werden Ganztakt-Pausen aus bereits ausgeschiedenen Partiturbogen übernommen, wenn hinreichende Indizien dafür vorliegen, dass Bruckner die Instrumentierung nicht weiter ergänzt hätte, bzw. Pausen bis Taktende ergänzt.«¹⁸⁷ Diese Vorgehensweise, so plausibel sie auch erscheinen mag, birgt die erhebliche Gefahr der Suggestion: der Betrachter deutet den Notentext in diesen Abschnitten als vom Komponisten abgeschlossen. Hiervon darf jedoch nicht ausgegangen werden. Trotz der erhaltenen Fülle an Skizzen und Partiturbogen fehlen zahlreiche Dokumente, wie die Aufstellung John A. Phillips und dessen umfassende Untersuchungen zeigen.¹⁸⁸ Cohrs Vermutung, Bruckner sei »mit seinen eigentlichen Konzeptionsarbeiten weitgehend fertig« gewesen und er habe »den Satz wohl lediglich nicht zu Ende instrumentieren«¹⁸⁹ können, mag richtig sein. Dies ist jedoch keinesfalls gleichzusetzen mit der Annahme einer fertigen Kompositionsarbeit. Die akribischen Arbeiten Phillips und Cohrs an der Rekonstruktion der erhaltenen Quellen deuten darauf hin, dass Cohrs Einschätzung zur Konzeption zutreffend sind. Sie deuten aber auch darauf hin, dass Bruckner mit der kompositorischen Arbeit, welche nicht mit der Instrumentation an sich gleichgesetzt werden darf, bei weitem nicht so weit fortgeschritten war, wie die Fülle an erhaltenen Quellen es vermuten lässt. Die klangliche Realisierung der Rekonstruktion durch die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle im Jahre 2012 offenbart ein erheblich klangliches Ungleichgewicht des Finales zu den vorangehenden Sätzen. Der Schlusssatz kann die Entwicklung des langsamen Satzes an dritter Position weder aufgreifen noch weiterführen, geschweige denn ein Gleichgewicht im Gesamtwerk herstellen. Dabei offenbart sich weder eine konzeptionelle Schwäche des Komponisten noch eine Schwäche in der Rekonstruktion. Die

187 Cohrs, 2012, S. 246.

188 Abgedruckt in: Cohrs, 2012, S. 193 nach: Phillips, 2002.

189 Cohrs, 2012, S. 192.

kompositorische Arbeit des Komponisten ist schlicht nicht weit genug fortgeschritten! Man muss die motivisch-harmonische Besonderheit der ersten Themengruppe des Kopfsatzes bedenken, nicht alleine deshalb, weil das Finale zum eröffnenden Satz in Relation gesehen und gehört wird. Die ins Leere laufende Phrase des Kopfsatzes wird in dessen Coda mit einer Lösung präsentiert. Analog hierzu müsste das Finalthema, welches aufgrund seiner diastematischen Struktur einen Bezug zur Grundtonart verschleiert, in der Coda oder zumindest im fortgeschrittenen Satzverlauf eine vergleichbare Lösung anbieten. Bedenkt man Bruckners überlieferte Absicht in Hinblick auf den Schluss des Satzes analog zur *Achten Sinfonie*, so müsste eine solche Lösung im Kontext der Hauptthemen aller vier Sätze erfolgen. Wäre Bruckner im Kompositionsprozess weit fortgeschritten, müssten zumindest Skizzen vorliegen, welche die Faktur einer solchen Lösung umreißen. Sollten diese tatsächlich existiert haben, ist deren Verlust nicht zu kompensieren. Betrachtet man Finalcodas der Sinfonien Anton Bruckners, erkennt man, dass der Streicherpart dort vornehmlich eine rahmenbildende Funktion ausführt, worauf auch die aus den Skizzen provisorisch herausgearbeitete Coda-Rekonstruktion Cohrs deutet. Dass ausgerechnet die Bläser in weiten Teilen nicht in den Partiturbogen instrumentiert sind, muss als Indiz dafür gewertet werden, dass es für den Komponisten bis zum kompositorischen Abschluss noch ein erheblich langer Weg gewesen sein muss. Zu all dem muss bedacht werden, dass in den Partiturbogen Bruckner keine notierte Note als final betrachtet haben muss, was für die Skizzen ohnehin zu gelten hat. Gerade die vielen Liegetöne könnten auch als gedanklich harmonische Stütze eingearbeitet worden sein mit dem Ziel, sie später durch motivisch-thematisches Material zu ersetzen oder sie zumindest zu modifizieren.

Als Kenner und Hörer dieser letzten Sinfonie des oberösterreichischen Komponisten kann man ein interessantes Phänomen erleben: Das Adagio an dritter Stelle bildet einen würdigen und zugleich enorm eindrucklichen Abschluss des Werkes, welcher den Zuhörer mit einem hohen Maß an Zuversicht ausstattet – allerdings nur, wenn der Hörer keine Kenntnisse vom Finale hat. Ist dies jedoch der Fall und man hat das erste Finale-Thema sowie den Choral vor seinem inneren Ohr, so fällt man nach dem Adagio abrupt aus einer akustischen Welt heraus, welche man eben noch nicht vollends erfahren durfte! Dies kann auch nicht durch ein Anhängsel gleich welcher Art kompensiert werden.

So offenbart sich in der Rekonstruktion ein unschätzbarer Wert, der das Werk aber in dieser Gestalt nicht beenden kann, ohne mehr Schaden anzurichten als zu beheben. Ob eine Komplettierung durch dritte Hand akzeptiert werden wird, erscheint aufgrund der Dimension der Lücken ebenfalls fraglich. Ein Vergleich mit Mozarts Requiem oder Puccinis Turandot ist wenig ratsam, da beide Komponisten konkrete Anweisungen für die Fertigstellung ihrer Werke mit außermusikalischem Bezug persönlich überbrachten. So bleibt ein Bruckner-Satz mit deutlich zu viel Gestalt, als dass er ignoriert werden könnte – und deutlich zu wenig Gestalt, als dass er praktisch bestehen könnte. Doch gerade dies hält ihn am Leben!

Prozesse und Strukturen der Ecksätze

1 Die Exposition des Kopfsatzes

1.1 Erste Themengruppe

Wenn sich die Frage stellt, wie eine Sinfonie eröffnet werden könnte, deren nach gängiger Ansicht ganzheitliches »Ziel der musikalischen Entwicklung [...] das Finale«¹⁹⁰ sein soll, muss man als Komponist den Ausgangspunkt dieser Entwicklung definieren. Für einen solchen Sinfonie-Typus wird das *Finale* dann zum Problem, wenn entweder diese Definition nicht valide ist oder die Entwicklungsprozesse nicht gelingen wollen. Soll die Problemlösung einer Sinfonie im Schlusssatz Erfüllung finden, muss demnach die Problemstellung am Beginn des Werkes zu finden sein.

Nicht etwa ein Thema, sondern zwei Motive gestalten die erste Themengruppe des Kopfsatzes der *Romantischen*. Beide Motive werden bei ihrem Erscheinen fortgesponnen, teils durch tongenaue Wiederholung, teils mit leichten Variationen, wodurch der Eindruck eines Themendualismus entsteht. Beide Motive könnten auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein, lediglich eine gemeinsame Tonart deutet sich an.

Das erste Motiv, welches ab dem dritten Takt im ersten Horn erklingt, wird in Folge *Hornmotiv* genannt. Es gestaltet eine 16-taktige Periode, welcher zwei Takte Tremolo-Es-Dur-Klang vorausgeht. Ein Motiv setzt sich aus musikalischen Elementen zusammen, sogenannten Attributen, welche dem Motiv seine Charakteristik und Individualität verleihen. Für das Hornmotiv sind dies das Elementar-Intervall reine Quinte, die scharfe Doppelpunktierung und der brucknertypisch periodische Aufbau mit der Betonung *schwer-leicht*. Zudem ist das Motiv von sich aus tongeschlechtlich neutral, ihm fehlt die Terz als ge-



190 Brockhaus, 2006, S. 241.

schlechtsbestimmender Ton, welche nur im rhythmisch undefinierten Tremolo-Klang der Streicher erscheint.

Werner Notter spricht hier vom »inoffiziellen Hauptthema«¹⁹¹, Ernst Kurth sieht in der 16-taktigen Periode nach den zwei »voraustönenden Tremolotakten« das »1. Hauptthema«¹⁹² ebenso wie Ernst Decsey, der zudem den Begriff »Urthema«¹⁹³ verwendet. Rudolph Stephan sieht hingegen in dem vier Takte langen Motiv das »Motto«¹⁹⁴ der Sinfonie. Constantin Floros hingegen meint, das Hauptthema der Sinfonie setzte »[...] sich ja aus vier Hornrufen zusammen.«¹⁹⁵

Das Hornmotiv und dessen Fortführung zu Beginn der Vierten Sinfonie ließ zahllose Naturassoziationen in der Brucknerliteratur sprudeln, ein Beispiel sei hier angeführt:

*Das Hauptthema ist eine Naturmelodie, die sich selbst lauscht. Die verschwimmenden Harmonien des Streichorchesters, die Ortlosigkeit des Horns, das wie von einem unbetretbaren Ufer herüberweht, das quintige Schweben des Themas, die süße Trübung der zweiten Themenspitze [...] – dies alles ist Morgenzauber, Waldromantik.*¹⁹⁶

Bereits zu Lebzeiten des Komponisten wurde die Frage nach der Programmatik dieser Sinfonie angesprochen. Bei der Betrachtung des Scherzos von 1878 wird hierauf gesondert eingegangen.

Aus der ersten großen Phrase des Kopfsatzes erwachsen mehrere Problemstellungen. Die zwei Takte lange Einleitung der Streicher versagt dem Hörer durch das liegende Tremolo ein metrisches Gefüge und verweigert in der praktischen Realisation mitunter sogar den Beginn als solcher, denn das dreifache *Piano* des Streicherapparates erlaubt eine nicht lokalisierbare Entstehung des Klanges. Die Quinte des Hornmotivs mit seiner zyklischen Anlage fallend/steigen wird durch die auftaktige 16tel-Note zum unverwechselbaren Motiv. Sie erwächst aus der mehrfachen Punktierung des Grundtones und hat eine schneidende Aggressivität, welche als Allusion zum Schwert-Motiv¹⁹⁷ aus dem *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner gesehen werden kann. In der Folge wird die rhythmische Komponente dieses kurzen Auftaktes und deren Abwandlung allgemein scharfe Doppelpunktierung genannt.

191 Notter, 1983, S. 71.

192 Kurth, 1925, S. 608ff.

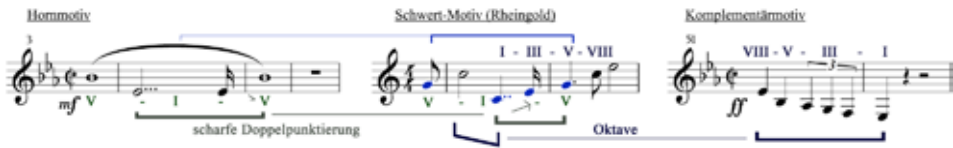
193 Decsey, 1922, S. 195.

194 Stephan, 1988, S. 186.

195 Floros, 1980, S. 177.

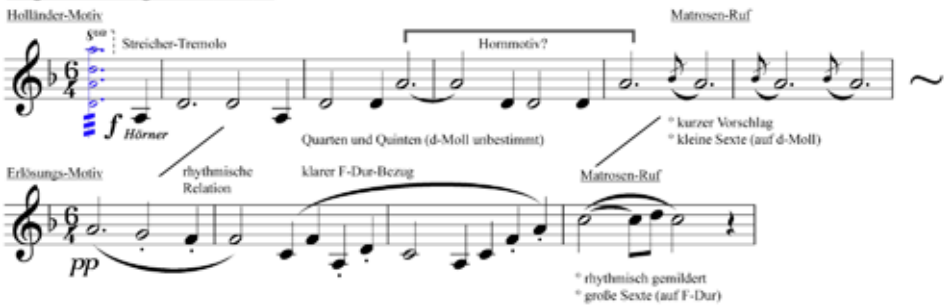
196 Decsey, 1922, S. 193.

197 Burghold (Hrsg.), 1981, S. 80+IV.



Solche Allusionen existieren auch zu Wagners romantischer Oper *Der Fliegende Holländer*. Das Holländer-Motiv besteht nur aus Quartan und Quinten, die darin direkt anschließenden Matrosen-Rufe liefern im kurzen Vorschlag analog zur scharfen Doppelpunktierung die kleine Sexte zur Quinte. Das kontrastierende Erlösungs-Motiv steigt mit der Dur-Terz ein, übernimmt dabei den Kernrhythmus des Holländers, schwingt sich zur Quinte auf und beschließt mit einem variierten Matrosen-Ruf, der die erlösende große Sexte vorweisen kann. Am Ende der Holländer-Arie erklingt das Holländer-Motiv erneut in voller Gestalt, mündet aber nicht in die Matrosen-Rufe, sondern geht schrittweise vom Grundton zur exponierten Dur-Terz – analog zu Bruckners Höhepunktmotiv.

Wagner: Der fliegende Holländer



Wie detailliert Bruckner die aufgeführten Teile des Rings bis zum Ende des Jahres 1873 kannte, ist schwer zu sagen. Das Schwert-Motiv erscheint in dieser Gestalt im Rheingold, dessen Uraufführung 1869 erfolgte, und in der Walküre. Zumindest die Rheingold-Orchesterpartitur war 1873, wo Bruckner sich auch in Bayreuth aufhielt, erhältlich. Das Walküre-Zitat Schlafzauber soll im Adagio seiner Dritten Sinfonie zu finden sein. Die Partitur der Walküre, deren Druck aber erst 1874 erfolgte, konnte Bruckner bei der Komposition seiner Dritten Sinfonie nicht zugänglich gewesen sein, so dass Bruckner das Motiv »aus dem Gedächtnis niederschreiben [musste]«. ¹⁹⁸ Leopold Nowak schreibt hierzu:

Als Richard Wagner seine Anhänger im April 1865 zur Uraufführung von »Tristan und Isolde« einlud, da fuhr auch Bruckner nach München. [...] Bruckner hat in Linz noch den »Fliegenden Holländer«, »Lohengrin« und »Das Liebesmahl der Apostel« erlebt; vom »Tristan« an

*war er Besucher jeder Uraufführung. Es kann als sicher gelten, daß Bruckners Aufmerksamkeit vor allem der Behandlung des Orchesters und der Motivverarbeitung galt.*¹⁹⁹

Dies würde bedeuten, dass Bruckner den Rheingold bei seiner Uraufführung in München kennengelernt hat. Doch selbst dann wird das Motiv lediglich eine inspirative Quelle gewesen sein. Als sicher kann gelten, dass Bruckner den Fliegenden Holländer kannte, als er sich an die Komposition seiner Vierten Sinfonie machte.

Allusionen sind auch zu Schubert zu beobachten, jedoch zeigen die Wagner-Beispiele, dass solche Anspielungen lediglich durch die Verwendung analoger Attribute zustande kommen.



Zunächst verwirrend erscheint die Zweitteiligkeit der ersten Themengruppe zu sein. Zum Hornmotiv gesellt sich ein weiterer musikalischer Gedanke, der bei Studierzeichen A Takt 51 in **beiden Fassungen** seine Souveränität gewinnt. Dieses Motiv, in der Folge *Komplementärmotiv* genannt, be-

steht durch sein Rahmenintervall, die Oktave, durch seinen »Bruckner-Rhythmus«²⁰⁰ Duole gegen Triole sowie durch sein periodisches 2-taktiges Gefüge. Die fallende Linie ist als Ursprungslinie zu betrachten, die aufsteigende Linie hingegen als Spiegelung, da jene überleitend direkt sequenziert wird, wohingegen in den tiefen Stimmen die original fallende Linie mit ihrem zweitaktigen Gestus und der Betonung *schwer-leicht* analog zum Hornmotiv erklingt.

Kurth sieht darin das »zweite Hauptthema [als] eine Wandlung aus dem Ersten«²⁰¹, Notter das eigentliche Hauptthema, welches »den bruchlos anschließenden, klanglichen Kulminationspunkt [bildet], in den die thematischen Vorgänge auslaufen«²⁰². Ähnlich sieht es Rüdiger Heinze, der hier das Hinzukommen eines »weiteren, den Satz konstituierenden Themas«²⁰³ erkennt.

Die Bezeichnungen Hornmotiv und Komplementärmotiv werden in der gesamten Arbeit verwendet.

Das Komplementärmotiv wird so bezeichnet, da es gegensätzliche Attribute zum Hornmotiv aufweist, parallel aber dieses ergänzt, gleich zweier Seiten einer Medaille, und gemeinsam mit ihm die erste Themengruppe und die Konfliktstellung des Werkes gestaltet: eine rhythmische Problemstellung, einen Dur-Moll-Konflikt und die zentrale Problemstellung der Tonraumerweiterung.

199 Nowak, 1973, S. 111.

200 Decsey, 1922, S. 137.

201 Kurth, 1925, S. 613.

202 Notter, 1983, S. 72.

203 Heinze, 1998, S. 122.

Der Übergang vom Hornmotiv zum Komplementärmotiv gestaltet sich in der **Fassung von 1878** unvermittelt von Takt 42 auf Takt 43. Er vollzieht sich inmitten der Steigerung hin zum ersten *Fortissimo*-Ausbruch in Takt 51 und wird nur schwach von der Dynamik unterstützt. Dennoch bleibt der zu erwartende Bruch aus, was an der Verbindung der beiden musikalischen Ideen liegt, denn hier spielt sich im Kleinen ab, was Bruckner im Großen zu erreichen versucht: die Verbindung einzelner Teile, welche unterschiedlicher nicht sein können, zu einem Ganzen. Die rhythmischen Modelle beider Motive stehen sich diametral gegenüber, tongeschlechtlich ist das Komplementärmotiv mit klarem Dur-Bezug dem Hornmotiv voraus. Dafür initialisiert das Hornmotiv die Erschließung des Tonraumes, welche dem Komplementärmotiv durch seine lineare Struktur mit der fallenden Quarte verwehrt bleibt.

Das Hornmotiv mit seiner Quinte versucht zunächst erfolglos den durch sie definierten Tonraum auf eine kleine Sexte zu erweitern. Es bleibt aber bei der kleinstmöglichen Erweiterung um eine kleine Sekunde in Takt 7. Diese Tonraumerweiterung nimmt eine zentrale Stellung in der Problemstellung der Sinfonie ein und koppelt auch den Dur-Moll-Konflikt an sich. Die Frage nach deren Funktion oder die Untersuchung der Attribute und deren Bedeutungen für die Sinfonie wurden bislang nachrangig behandelt. Vergleicht man die beiden Motive der ersten Themengruppe, stellt man fest, dass der festgelegte Tonraum eines jeden Motivs unterschiedlich definiert wird.



Das Komplementärintervall füllt den Raum des Hornmotivs mit Tonschritten einer Dur-Skala. Durch die Spiegelung des Motivs wird der Tonraum zudem deutlich geweitet. Hierdurch wird für weitere Entwicklungen sprichwörtlich Raum geschaffen. Die Problemstellung der Tonraumerweiterung wird durch die tonräumliche und tongeschlechtliche Diskrepanz beider Motive in ihrem Bestreben gefestigt. Deutlich wird dies, wenn man das erneute Aufgreifen des Hornmotivs in den Holzbläsern nach den ersten vier Hornrufen betrachtet:



Auf das originale Hornmotiv folgt bei Takt 22 ein zur Oktave geweitetes Hornmotiv, welches das Rahmenintervall des Komplementärmotivs vorweg nimmt. In der Folge

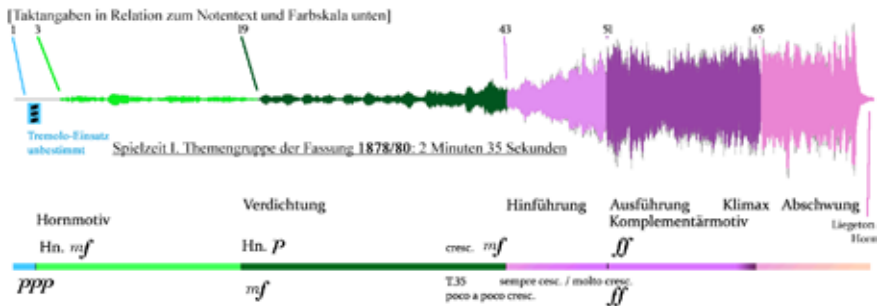
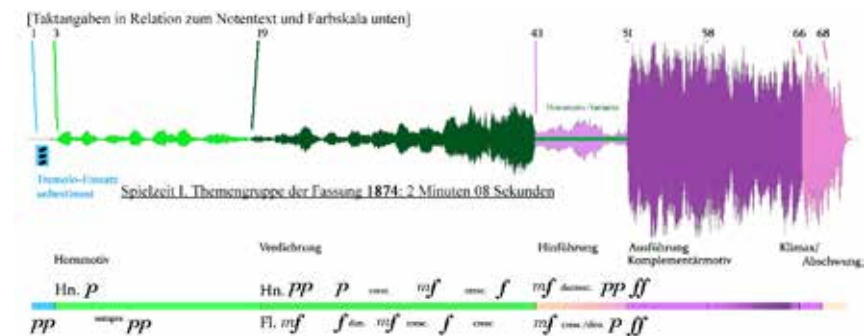
weitet sich das Rahmenintervall zunächst um eine große Sexte, bevor schließlich bei der darauffolgenden Sequenz die kleine Sekunde spannungsgeladen die zweite Periode beendet.

Das Komplementärmotiv, welches ab Takt 51 souverän erklingt, steht zum Hornmotiv in Kontrast mit seinen Attributen. Der größere Tonraum, welcher zudem bereits in Teilen durch den Skalenabschnitt als erobert betrachtet werden darf, und der klare Bezug zum Dur-Tongeschlecht werden für das Hornmotiv als Zielsetzung wegweisend. Diese Entwicklung kündigt sich durch Varianten des Hornmotivs bereits ab Takt 21 an, aus der Quinte wird eine Oktave. Im Folgenden wird die Stellung der Quinte zunehmend vom Rahmenintervall des Komplementärmotivs verdrängt. Dies geschieht in den Holzbläsern ab Takt 31, wo die Intervallstruktur des Hornmotivs durch die Tonraumerweiterung initiiert aufbricht. Die Annäherung an das Komplementärmotiv zeigt sich konkreter ab Takt 35, wo der abwärtsgerichtete Oktavsprung sich ans Ende des Hornmotivs setzt, welches zudem erstmals mit den Tönen eines A-Dur-Dreiklangs tongeschlechtliche Position bezieht. Der Oktavsprung wird im Finale ein zentrales Element des dortigen Hauptthemas.

Das verdichtende Prinzip des Wechselspiels, welches in Takt 19 bis Takt 42 zwischen den Holzbläsern und dem ersten Horn stattfindet, wird ab Takt 43 übernommen, fortgeführt und mit den Streichern sukzessive ergänzt. Damit einher geht der Austausch zweier gleichwertiger Attribute, die Doppelpunktierung wird durch den Bruckner-Rhythmus Duole gegen Triole ersetzt, wodurch ein Vorläufer des Komplementärmotivs erscheint. Interessant wird dabei der Vergleich der Rhythmik mit den Zahlenverhältnissen der Intervalle. Die Quinte steht in der Naturtonreihe zum darunter liegenden Ton im Schwingungsverhältnis 3:2, ihr Ausbleiben wird ab Takt 43 durch den Rhythmus 2+3 kompensiert.

Die erste Themengruppe des Kopfsatzes umfasst unbestreitbar die ersten 74 Takte in der Fassung von **1878**. Die erste Fassung von **1874** weist eine um 4 Takte kürzere erste Themengruppe auf. Beide Male setzt die zweite Themengruppe bei Studierzeichen **B** ein. In der **Fassung von 1874** spielt das Hornmotiv eine dominantere Rolle als in den späteren Fassungen, obgleich die Bedeutung desselben unangetastet bleibt.

Ein direkter Vergleich bietet die Betrachtung der Hüllkurven beider Fassungen.

Die Wellenform der ersten Themengruppe der **Fassung von 1878**Die Wellenform der ersten Themengruppe der **Fassung von 1874**

Die Fortsetzung des Komplementärmotivs ab Studierzeichen A Takt 51 ist in beiden Fassungen wenig spektakulär. Das Motiv wird sequenziert und variiert, instrumental und periodisch verdichtet. Die einsetzende Modulation, bei der das Rahmenintervall in den tiefen Instrumenten abgespalten wird, mündet bei der **Fassung von 1878** in die Doppeldominante F-Dur. Somit entsteht eine homogene erste Themengruppe mit Steigerungs- und Verdichtungs-Schemata, welche als Problemstellung die Zuführung dessen, was zusammen gehört, zum Gegenstand hat. Die Problemlösung wird jedoch nicht nur durch einen evolutionären Entwicklungsprozess hindurch erfolgen, sondern auch durch natürliches, architektonisches Wachsen und Ergänzen mit klaren Abgrenzungen.

Hierin liegt ein Unterschied zur **Fassung von 1874**. Die Hinführung zur Präsentation des Komplementärmotivs ist deutlich abgeschwächt und baut selbst weiter Intensität ab, wodurch Takt 51 unvermittelt hervorbricht. Der zuvor verlaufende Steigerungs- und Verdichtungsprozess verpufft dadurch ebenfalls.

Bruckners ursprünglicher Plan war wohl durch schrittweise Assimilation und Verflechtung eine erste Themengruppe entstehen zu lassen. Deutlich erkennbar ragt in den Klarinetten und Oboen das verdichtete rhythmische Element des Hornmotivs in die Hinführungsphase des Komplementärmotivs. Der Verzicht auf das Quintintervall

erfolgte bereits beim ersten Einsatz der Instrumente Takt 27, acht Takte später erfolgt die Diminution des Rhythmus.

Die Gegenüberstellung beider Hüllkurven zeigt die Problematik dieser Darstellungsform: Die Variablen der Interpretation und der Aufnahmetechnik sind untrennbar damit verbunden. Die Hüllkurven lassen sich zudem frei skalieren.

Dennoch kann man gut erkennen, dass sich die erste Themengruppe der Fassung von 1878 homogener entwickelt. Die Hornmotiv-Variante ab Takt 43 der Fassung von 1874 erscheint im Notenbild deutlicher, als dass man sie hört. Das Erscheinen des Komplementärmotivs in dieser Fassung kommt sehr plötzlich. Die Trennung beider Motive der ersten Themengruppe wird dadurch mehr hervorgehoben.



Gleich einem Fremdkörper wirkt die Fortspinnung des ebenfalls diminuierten Motivs im Horn ab Takt 37, welche aus einer Dreiklangsbrechung im Rhythmus von vier statischen 4tel-Noten besteht,

da die 4tel-Noten-Gruppe weder Gemeinsamkeiten mit dem Hornmotiv noch dem Komplementärmotiv vorweisen kann. Ein eigenständiges Motiv ist es ebenfalls nicht, da hierfür ein charakteristisches Attribut fehlt – die Dreiklangsbrechung als solche genügt nicht, da sie zu wenig Eigencharakter besitzt. Durch Gleichsetzung der Rhythmik mit der Metrik kann ebenfalls kein individueller Charakter entstehen, so dass diese Figur sich nicht gegenüber den beiden Motiven der ersten Themengruppe etablieren kann. Die exponierte Verwendung widerspricht, zumindest im Notenbild, der Verwendung als Begleit- oder Übergangsmaterial, die zweifach sequenzierte Verwendung verstärkt den befremdlichen Eindruck.

Das erstmalige Erscheinen des Oktavsprungs Takt 23/24 in den Flöten wird vom Horn nicht vorweggenommen. Auf die große Sexte folgt eine kleine Sexte, wodurch der Dur-Moll-Konflikt aufflackert. Zahlreiche dynamisch differenzierte Angaben ab Takt 19 sollen eine organische Entwicklung und Entstehung fördern, doch anstatt die Verdichtung konsequent voran zu treiben, schwächt Bruckner den Satz nach einem kurzen dynamischen Klimax Takt 41 schrittweise ab, nur um mit dem Komplementärmotiv in voller Stärke Takt 51 durchzubrechen. Dieses wird nun umfassender vom Oktavsprung dominiert, als in der **Fassung von 1878/80**. Bruckner setzt den Klimax an den Schluss der Gruppe, doch dort ist das Ziel, ein in sich geschlossenes Gebilde erschaffen zu haben, nicht erreicht, was wohl auch der Grund gewesen sein mag, warum Bruckner diesen abschwächt, indem er vor allem harmonisch vor Takt 66 retardiert und die Schlusspunkte in den tiefen Stimmen nach vorne zieht. Die Spannung kann sich damit nicht vollständig entladen, das Ungleichgewicht zwischen Hornmotiv und dem Komplementärmotiv bleibt bestehen. Einerseits verfehlt Bruckner damit das Ziel einer vorausdeutenden ersten, in sich geschlossenen Themengruppe, andererseits fördert dies die Trennung des motivischen Materials sowie Darstellung der Gegen-

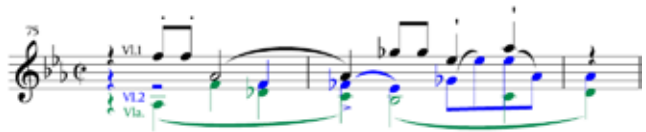
sätzlichkeit. Die Instrumentation im Verdichtungsabschnitt des Hornmotivs steuert ihren Teil dazu bei.

In seiner Untersuchung zu den verschiedenen Fassungen stellt Manfred Wagner eine Verbindung von Dynamik und Instrumentation dahingehend fest, dass aufeinanderfolgende Kontrastelemente »in der Regel in der zweiten Fassung wesentlich gemildert werden« und dass in der ersten **Fassung von 1874** »ein erhöhtes Spannungsverhältnis zwischen Oberstimme und darunterliegenden Stimmen« besteht, während in der **Fassung von 1878** das Blockhafte »zugunsten einer scharfen Durchdringung des Streichersatzes mit Hilfe eines antipodischen Bläasersatzes«²⁰⁴ vorzufinden ist.

Dies muss zumindest teilweise in der ersten Themengruppe aufgehoben werden. Die Flöte verliert in der **Fassung von 1874** ab Takt 27 zu viel an Eigengewicht durch das Hinzukommen einer neutralen dritten Schicht mit rhythmischem Schwerpunkt in den Oboen und Klarinetten. Erschwerend hinzu kommt die Engführung mit den Fagotten ab Takt 35. Der wünschenswerte Kontrast verschwindet in zunehmend klanglicher Komplexität. Den Verlust der »Wichtigkeit der eigenständigen Funktion«²⁰⁵ der Holzbläser kompensiert Bruckner in der **Fassung von 1878** durch deren Dopplung.

1.2 Zweite Themengruppe

Das Thema der zweiten Themengruppe erstreckt sich in der **Fassung von 1878** über zwölf Takte beginnend bei Studierzeichen **B** Takt 75. Wie bei



Bruckners Gesangsperiode üblich ist die formale Anlage liedhaft dreiteilig (A-B-A), satztechnisch polyphon und charakteristisch gegenteilig zur ersten Themengruppe. Das neue Attribut ist die große Sexte, welche in allen drei Motiven der Gesangsperiode vorzufinden ist. Die Synkope in der Viola Takt 76 wird rhythmisch keine tragende Rolle einnehmen. Ferner ist die 8tel-Gruppe in der zweiten Violine im selben Takt von Bedeutung, ihre Fortführung im retardierenden B-Teil ab Takt 79 etabliert sich als gleichmäßig umspielendes Begleitelement. Zudem etabliert Bruckner unauffällig in der zweiten Violine die melodisch abwärts geführte Chromatik, welche vorrangig in Überleitungen in den Vordergrund treten wird, etwa in Verbindung mit der Synkope (im Violoncello Takt 79f. oder Takt 98f.). Die Themengruppe selbst ist ebenfalls grob dreiteilig mit einem nahtlosen Übergang in die angehängte Überleitung:

204 Wagner, 1980, S. 24f.

205 Ebenda, S. 24.

A Takt 75 Länge 12 Takte	B Takt 87 Länge 10 Takte	A' Takt 97 Länge 18 Takte	Überleitung Takt 115
-----------------------------	-----------------------------	------------------------------	-------------------------



Der neue musikalische Gedanke im B-Teil ab Takt 87 wirkt auf den ersten Blick unvermittelt, da er seine Wurzeln in einer tieferen Tonlage hat. Das Intermezzo ermöglicht einen Vergleich mit dem *Fortissimo*-Abschnitt der ersten Themengruppe. Melodisch ähnelt der Verlauf dem Komplementärmotiv. Anstelle der Triole setzt Bruckner hier die 8tel-Gruppe der zweiten Violine aus dem Themenkopf der zweiten Themengruppe. Die einfache Punktierung vermittelt zwischen der Geradlinigkeit der beiden 4tel-Noten des Komplementärmotivs und der Doppelpunktierung des Hornmotivs. Zudem deutet diese Punktierung auf das erste Thema des zweiten Satzes. Die fallende Chromatik der zweiten Violine unterstützt die fortlaufende Modulation. Noch deutlicher ist die Verwandtschaft des Oktavsprungs zur **Fassung von 1874**, wo dieser ebenfalls am Ende des Komplementärmotivs zu finden ist. Der Gedanke im Abschnitt B ist somit eine Mutation des Komplementärmotivs mit Elementen der zweiten Themengruppe und gleichzeitig eine erste Auseinandersetzung mit der rhythmischen Problemstellung.

In der Begleitung dominiert der Oktavsprung in den tiefen Streichern. Das Kopfmotiv der ersten Violine des Themas der zweiten Themengruppe findet sich im ersten Fagott, der ersten Trompete sowie in den ersten beiden Hörnern. Diesen benutzt Bruckner verdichtend am Ende des A'-Teils ab Takt 111 und in der Überleitung zur dritten Themengruppe.

In der **Fassung von 1874** bringt Bruckner die einfache Punktierung gleich zu Beginn der Gesangsperiode in den Klarinetten, der zweiten Violine und im Violoncello, verzichtet dafür auf das chromatische Element. Die 8tel-Gruppe ist nicht Teil eines Motivs des Themenkopfes, sondern erscheint erst im Mittelteil Takt 75. Die Anlage der zweiten Themengruppe scheint nur marginal verändert:



A Takt 71 Länge 12 Takte	B Takt 83 Länge 12 Takte	A' Takt 95 Länge 18 Takte	Ausleitung Takt 113
-----------------------------	-----------------------------	------------------------------	------------------------

Besonders auffallend ist im B-Teil das Vorhandensein des diminuierten Hornmotivs aus der ersten Themengruppe in den Hörnern. Zudem ist eine schwungvoll aufsteigende *8tel*-Figur in den Flöten und Klarinetten auszumachen, welche entfernt Ähnlichkeit mit dem »Fremdkörper«, der Fortführung des Hornmotivs in der Engführung Takt 38, aufweist. Identisch sind die melodische Linienführung, die Dreiklangsbrechung und der gleichmäßige Rhythmus.

Von einer Überleitung zur dritten Themengruppe kann nicht gesprochen werden. Zwar verdichtet sich die Motivik am Ende des A'-Teils und erreicht ihr Maximum in Takt 113, die Dynamik wechselt aber nach einer längeren Steigerung gerade hier abrupt ins *Pianissimo*, woraufhin die Instrumentation allmählich ausdünnert. Die Violoncello-8tel-Gruppe wird augmentiert, der punktierte Rhythmus in der zweiten Violine aufgehoben. Die zweite Themengruppe verklingt in einer Generalpause Takt 119/120.

1.3 Dritte Themengruppe – eine Prä-Durchführung?

In der **Fassung von 1878** beginnt die dritte Themengruppe bei Studierzeichen **D** Takt 119 mit dem Komplementärmotiv in den Bläsern. Im Blech wird das Motiv *unisono* fortgesponnen mit der einfachen Punktierung des B-Teils der zweiten Themengruppe. Dadurch findet hier eine erste rhythmische Annäherung beider Motive der ersten Themengruppe statt. Die dreiteilige Anlage der Themengruppe erinnert an die Anlage der zweiten Themengruppe.

A Takt 119	B Takt 131	A' Takt 141	Steigerung
Länge 12 Takte	Länge 10 Takte	Länge 10 Takte	Takt 151

Die Fortspinnung der ersten Phrase deutet die Dur-Sphäre an, welche auch vom Komplementärmotiv initialisiert wird. Die zweite Phrase dagegen ist der Moll-Sphäre zugeordnet, wobei die Fortspinnung der Trompete in ihrer Dreiklangsstruktur die Tonika wie auch die Tonikaparallele beinhaltet. Die dritte Phrase erstrahlt wieder in klarem Dur-Bezug, der jedoch in der Fortspinnung relativiert wird. Es offenbart sich erstmals deutlich der Dur-Moll-Konflikt in Verbindung mit dem Komplementärmotiv. Von entscheidender Bedeutung wird die Melodieführung der ersten Trompete und des dritten und vierten Horns bei der dritten Phrase sein. Das stufenmelodische Aufsteigen vom Grundton zur Dur-Terz, welches hier erstmals in klarer Metrik zu hören ist, wird in der Folge als *Höhepunktmotiv* bezeichnet. Herausgehoben wird das Motiv in Takt 127/128 zudem dadurch, dass es aus einer Aufspaltung des Grundtons der Grundtonart Es-Dur erfolgt – in einer Themengruppe, welche in B^b-Dur eröffnet wird. Die anschließende Relativierung dieses ersten kleinen Höhepunktes führt zu einem drastischen Abfall der Spannung ins *dreifache Piano* der Streicher.

Es folgt ab Takt 131 ein verdichtendes Wechselspiel mit Varianten des Komplementärmotivs in starkem dynamischem Kontrast zum Beginn der dritten Themengruppe (Streicher: *Fortissimo* → *dreifaches Piano*). Die Quint-Oktav-Brechung der Begleitung wird in den Violinen in tiefer Lage fortgeführt, Varianten des Komplementärmotivs im Wechsel zwischen Oboe und Klarinette verdichten sich durch Reduktion auf die Triole und werden schließlich zu durchgehenden 8tel-Triolen innerhalb einer groß angelegten Steigerung diminuiert. Jenen 8tel-Triolen begegnet man wieder im Finalsatz.

Die Steigerung mündet bei Studierzeichen E Takt 141 in ein variiertes Komplementärmotiv, welches nun forciert in Des-Dur erklingt und nach vier Takten in einem harmonisch spannungsgeladenen, verminderten Sept-Akkord weiter variiert und verdichtet wird. Die angestaute musikalische Energie entlädt sich ab Takt 149 in einer fallenden *Unisono*-Linie im Tutti und zweier anschließend ausschwingenden *Tremolo*-Takten, bevor ein neuerlicher Anstieg chromatisch angereichert hin zur die Durchführung markierende Blechbläser-Fanfare mündet.

8 Takte
Komplementärmotiv

4 Takte
Entladung

12 Takte Steigerung

[4 Takte Fanfare]

Diese Fanfare wird vom vollen Blechbläsersatz gespielt und ist vier Takte lang. Auffallend im Vergleich zur **Fassung von 1874** setzt Bruckner das Studierzeichen **F** Takt 165 nicht hinter diese Fanfare, sondern markiert deren Beginn. Sie wird damit zur die Durchführung ankündigenden Zäsur. Bei der **Erstfassung** beschließt der periodische Aufbau die Phrase mit der Fanfare: Bruckners Zählung endet im Autograph²⁰⁶ mit der Zahl 6 unter deren ersten Takt, weshalb er dort das Studierzeichen **F** Takt 155 auch an das Ende der Fanfare setzt. Die Posaunen setzen aber Takt 151 mit einem die Fanfare vorbereitenden Takt ein, was die dort merkwürdig anmutende Länge der Fanfare von drei Takten relativiert.

In der **Fassung von 1874** wird die dritte Themengruppe mit dem Hornmotiv der ersten Themengruppe im *Fortissimo* und dem typischen *Unisono*-Charakter gestaltet. Die Streicher-Begleitung der ersten acht Takte, welche mit ihren Quint-Oktav-Brechungen sowie fallenden und steigenden Skalen im *Unisono* die Charakteristik jener dritten Themengruppe erzeugt, übernimmt Bruckner unverändert in die **späteren Fassungen**. Was für den Begriff der *Themengruppe* spricht, ist die zweischichtige Anlage des Abschnitts: vertikal wird das zweitaktige Wechselspiel von *Harmonie* und *Unisono* mit dem Hornmotiv und den Skalen vollzogen, horizontal dominiert die ohne Unterbrechung geführte *Unisono*-Linie der Streicher, während das Hornmotiv seine Gestalt zum Ende hin massiv verändert.

Die Diminution sowie Reduktion des Motivs erreicht in Takt 129 einen neuen Grad an Intensität. Ein zunächst zusammenhanglos erscheinendes Motiv im Holz und den Hörnern schließt den Abschnitt ab. Tatsächlich handelt es sich bei dem Fragment ab Takt 130 um die Vorwegnahme des Andante-Motivs. Diese letzte Phrase zeichnet linear den Tonika-Dreiklang mit Betonung auf die Dur-Terz nach.

206 S.m.6082.



Der Verzicht des Andante-Fragments in den folgenden Fassungen mag ein Indiz dafür sein, dass Bruckner wohl selbst Sinn und Zweck einer solchen Verknüpfung anzweifelte. Denn tatsächlich wird man das eigenständige Andante-Element nach dem variierten Hornmotiv beim Hören des zweiten Satzes nicht als solches wahrnehmen, zu sehr bildet das erste Thema eine eigenständige Einheit. Weiter erscheint das unbekannte Andante-Fragment im Kopfsatz unvermittelt und seiner rhythmischen Prägnanz beraubt. Wie soll einem Hörer da die Zuordnung gelingen?

Betrachtet man bei der **Fassung von 1874** die zwölf Takte ab Studierzeichen **D** Takt 121, irritiert das geringe Maß an Homogenität ebenso, wie die zerfahrene Gestalt und Entwicklung, was einer eigenständigen Themengruppe nicht so richtig entsprechen mag, sondern mehr an eine Durchführung erinnert. Der Auftritt des dominierenden Hornmotivs wandelt den Abschnitt eher zu einer Reminiszenz der ersten Themengruppe mit aufrührerischem Charakter. Mit der chromatischen Tonumspielung bricht die Intensität diminuierend ab. Tongeschlechtlich tritt das neutrale Hornmotiv hier klar mit der Dur-Terz in vollem Blechbläuersatz auf. Auch die *unisono* geführte Linie bringt im Anschluss zu den Quint-Oktav-Brechungen exponiert die Dur-Terz. Die zweite Phrase erklingt hingegen in Moll, die abschließend dritte Phrase wieder in Dur. Dieser Eindruck wird jedoch durch die Holzbläser und die *unisono* geführten Streicher durch deren Bezug zur Tonikaparallele mit dem Ton c, der Moll-Terz *es-c* und der abschließenden Chromatik eingetrübt. Takt 133 eröffnet ein angedeuteter Gedanke im Violoncello, der die rhythmische Anlage der vorhergehenden dritten Phrase aufgreift, eine Steigerung, in der ab Takt 135 motivisch der Oktavsprung in Verbindung mit der diminuierten Doppelpunktierung des Hornmotivs dominiert. Im Vergleich zur Folgefassung wirken die Arbeiten hier deutlich schwächer auf die Problemlöseprozesse gerichtet.



Im Vergleich zu **späteren Fassungen** ist die nur acht Takte lange Intensivierung in ihrem Aufbau blockhaft gehalten und zudem schwach ausgeprägt, was vielleicht auch

daran liegen mag, dass die Reduktion auf zwei Attribute des Horn- und Komplementärmotivs kleingliedrige Elemente hervor bringt. Ab Takt 141 erscheint wieder das nun verdichtete und auf seine rhythmische Anlage reduzierte Hornmotiv. Der mit dem rhythmischen Element der Doppelpunktierung verknüpfte Oktavsprung wird in den Trompeten fortgeführt. Die Intensität bricht schlagartig bei Takt 147 ab, der folgende chromatisch angereicherte Anstieg erreicht über vier kurze Wellen die Fanfare der Blechbläser bei Takt 152.



6 Takte Doppelpunktierung

5 Takte Steigerung unisono

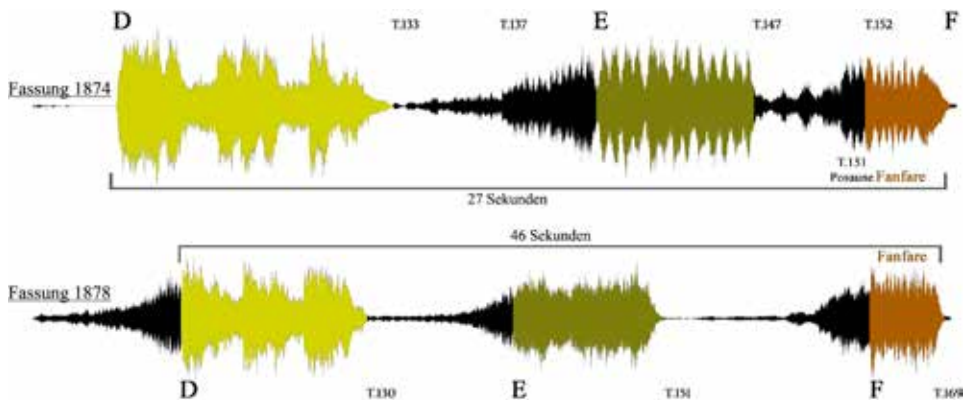
3 Takte Fanfare

Mit einer Länge von 34 Takten ist die dritte Themengruppe der **Erstfassung** zwölf Takte kürzer als die der **späteren Fassungen** – die Fanfare nicht mitgerechnet. In der **Erstfassung** markiert die drei Takte lange Fanfare der Trompeten und Posaunen das Ende der Exposition, in den **Folgefassungen** ist die dann vier Takte lange Fanfare periodisch eigenständig und gleicht hierdurch mehr einer Zäsur.

Formal betrachtet kann man die dritte Themengruppe auch als weiterentwickelte Schlussgruppe bezeichnen. Im Kontext der motivisch-thematischen Behandlung mag diese Form der Betrachtung aber nicht so richtig zufrieden stellen. Bereits in der **Erstfassung** hat diese Themengruppe durchführungsartige Züge, in der **Folgefassung** werden diese Züge weiter ausgeprägt. Ein Blick auf die Anlage des Pendants im Finale zeigt Parallelen auf. Dort wird man bei der **Fassung von 1880** die klar durchführungsartige Gestaltung wiedererkennen, welche in der dritten Themengruppe des Kopfsatzes ebenfalls angedeutet wird. Bei der **Fassung von 1874** wird man in der dritten Themengruppe des Finales die fallenden und steigenden Skalen und auch die scharfe Doppelpunktierung wiederfinden. Die Änderung der dritten Themengruppe des Kopfsatzes war dadurch mitverantwortlich für die neuerliche Überarbeitung des **Finales von 1878** im Jahre 1880.

Bei der dritten Themengruppe des Kopfsatzes erfolgt der erste tiefgreifende Einschnitt in der Überarbeitung der **Erstfassung**. Bruckner wechselt beim zugrunde liegenden motivischen Material vom Hornmotiv zum Komplementärmotiv und behält mit der einfachen Punktierung dennoch einen Bezug zu dieser markanten Figur. Gleichzeitig wird dadurch eine Annäherungssituation geschaffen, aus der Neues entstehen kann: der Dur-Moll-Konflikt kommt in der **Fassung von 1878** deutlich besser zu Geltung und wird mit dem Höhepunktmotiv klar definiert. Die dreiteilige Anlage der dritten Themengruppe mit angefügtem Abschluss der **Erstfassung** wird in den **Folgefassungen** beibehalten. Bruckner bereinigt diese von motivischen Fremdkörpern und konzentriert sich mehr auf das zugrunde liegende Komplementärmotiv. Der Motivaustausch bringt den Vorteil mit sich, dass die motivischen Einheiten

mehr Spielraum bei der Abtrennung und Variation der Attribute haben: Das Komplementärmotiv behält als Motiv mehr von seiner Eigenständigkeit, wohingegen das Hornmotiv bei Reduktion auf das rhythmische Attribut viel an Motivstatus einbüßt, da es in seiner melodischen Anlage an Agilität mit dem Komplementärmotiv nicht mithalten kann. Hier steht ein einfacher Quintwechsel einer Quarte mit anschließendem Skalenausschnitt gegenüber. Die schroffen Übergänge der **Erstfassung** werden in den **Folgefassungen** abgemildert sowie besser vor- und nachbereitet. Dies führt zu einem organischeren Gesamteindruck in der Lebendigkeit der Intensität ab der **Fassung von 1878**, was auch eine Gegenüberstellung der Hüllkurven bestätigt:



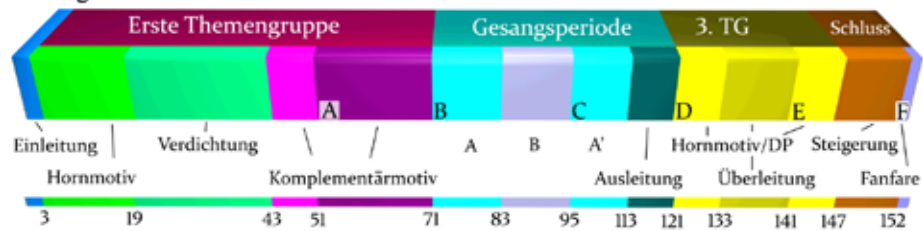
Deutlich zu erkennen ist die Hinführung zur dritten Themengruppe: bei der **Fassung von 1874** erscheint sie unvorbereitet mit voller Wucht, bei der **Fassung von 1878** wird sie von einer Steigerung vorbereitet. Die neuerliche Steigerung zu Studierzeichen E verläuft bei der **Fassung von 1878** homogener, bei der Erstfassung sind durch die blockhafte Anlage Stufen auszumachen. Vor allem die Hinführung zur Fanfare nimmt in dieser Fassung mehr Raum ein. Bei der **Fassung von 1874** hingegen erkennt man an der Intensität den die Fanfare vorbereitenden Takt 151 in den Posaunen. Die **Fassung von 1878** arbeitet die dynamischen Gegensätze deutlicher heraus. Die *Piano*-Bereiche bekommen mehr Raum und stellen dadurch die kontrastierenden *Forte*-Passagen deutlicher hervor. Bei der **Fassung von 1874** erklären sich die starken Ausschläge ab Studierzeichen E Takt 141 durch die repetierenden Oktavsignale im Trompetenregister, welche *fortissimo* und *marcato sempre* gespielt werden sollen. Ein vergleichbar aggressives Element findet man in der dritten Themengruppe der **Folgefassungen** nicht. Es sei hier nochmal darauf hingewiesen, dass bei dieser Gegenüberstellung interpretations-, darstellungs- und aufnahmebedingte Abweichungen berücksichtigt werden müssen. Daher wird auch die Spielzeit des Abschnitts beider Fassungen angegeben, wodurch klar wird, dass die horizontale Skalierung nicht maßstabsgetreu ist!

Bruckner wertet diesen formalen Abschnitt bei der Überarbeitung auf. Bei der **Erstfassung** kann man noch nicht uneingeschränkt von einer eigenständigen Themengruppe sprechen, da das Motiv aus der ersten Themengruppe stammt. Der durchführungsartige Charakter aber widerspricht einer klassischen Schlussgruppe –

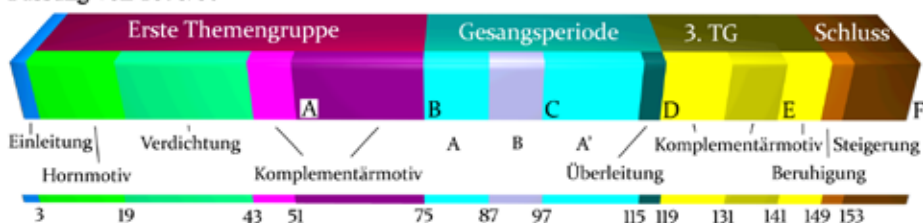
der Abschnitt ist mehr als ein bloßer Epilog. Bei den **Folgefassungen** wird mit dem Komplementärmotiv auch der Bezug zur ersten Themengruppe hergestellt. Dieses Motiv wird aber erweitert, wodurch vor allem im hohen Blech Motivik an Individualität und Eigenständigkeit gewinnt. Von großer Bedeutung ist das Höhepunktmotiv Takt 127/128!

Damit ergibt sich folgender formaler Aufbau der Exposition des Kopfsatzes:

Fassung von 1874



Fassung von 1878/80



Bruckner gibt in der **Fassung von 1878/80** dem Komplementärmotiv mehr Raum in der ersten Themengruppe und auch mehr Gewicht in der Exposition. Dadurch wirkt die erste Themengruppe, was das Kräfteverhältnis der beiden Motive betrifft, ausgeglichener. Die Reprise der Gesangsperiode dehnt Bruckner auf Kosten der Überleitung aus, die fließend in den folgenden Großabschnitt mündet. Die dritte Themengruppe wird vom Komplementärmotiv dominiert. Dadurch verschiebt sich das Kräfteverhältnis der Motive aus der ersten Themengruppe zu Gunsten des Komplementärmotivs. Das Hornmotiv vermittelt seine zwei Attribute, die Doppelpunktierung sowie die Quinte, direkter als das Komplementärmotiv, dessen Oktave nur als Rahmenintervall neben der Rhythmik 2+3 erscheint. Bruckner kompensiert diese Schwäche durch die stärkere Auseinandersetzung mit diesem Motiv.

1.4 Und die Fassung von 1888?

Änderungen der thematischen Struktur, der formalen Anlage oder harmonische Abweichungen innerhalb der Exposition des Kopfsatzes liegen in der **Fassung von 1888** im Vergleich zur vorangehenden **Fassung von 1878/80** nicht vor. Abweichungen betreffen vorrangig Aufführungshinweise, Tempo- und Dynamikangaben sowie

Änderungen der Instrumentation, über deren Motivation und Auswirkungen im Vorwort des Notentextes der brucknerschen Gesamtausgabe spekuliert wird.

Das Notenbild an sich erscheint vom optischen Eindruck untypisch für Bruckner zu sein, findet man doch eine intensivierte Durchbrochenheit der Instrumentation, welche die Blockhaftigkeit des Satzes mindert, wenn auch nicht auflöst. So werden Steigerungs- und Ausklangprozesse filigraner, und motivische Kontraste transparenter in der Instrumentation umgesetzt. Im Mittelteil der Gesangsperiode erhöht Bruckner die motivische Dichte. In der dritten Themengruppe initialisiert er die Abspaltung der Triole vom Komplementärmotiv in den Trompeten ab Studierzeichen E. Auswirkungen auf die sinfonische Anlage, auf die Problemstellungen und Lösungsprozesse haben diese Änderungen nicht.

1.5 Die Harmonik

Eine umfassende Untersuchung der Harmonik der *Vierten Sinfonie* Anton Bruckners stammt von Ekkehard Kreft.²⁰⁷ Neben einführenden Bemerkungen zu unterschiedlichen Themenfeldern der brucknerschen Harmonik geht Kraft auf ausgewählte geistliche Werke ein, legt aber den Schwerpunkt seiner Untersuchungen auf die ersten fünf Sinfonien. Bei der *Romantischen* untersucht Kreft detailliert den Kopfsatz und den zweiten Satz der Fassung von 1878 sowie das Finale von 1880, lediglich das Scherzo spart er aus.

Dabei scheut sich Kreft von Beginn an nicht, auf die »Problematik harmonischer Phänomene«²⁰⁸ aufmerksam zu machen. Denn obwohl die Untersuchungen zur brucknerschen Harmonik mannigfaltig erscheinen, stoße man »in der Sekundärliteratur [auf] äußerst[e] Zurückhaltung«, da »harmonische Phänomene stets mehr im Verborgenen wirksam und weniger als thematische Zusammenhänge Gegenstand der analytischen Betrachtung gewesen« wären. Zudem komme hinzu, »dass die Diskussion harmonischer Sachverhalte immer an theoretische Systeme bzw. an die von ihnen verwendeten Bezeichnungen gebunden« sei. Exemplarisch führt Kreft den Mediante-Begriff auf, unter dem er 16 harmonische Relationen ausmacht, was »einer Korrektur bzw. Ergänzung« bedürfe, welche sogleich zu erfolgen scheint.

Dabei offenbart Kreft ein zentrales Problem der harmonischen Analyse, zu dem er sich zuvor auch selbst bekennt. Genaue Untersuchungen harmonischer Strukturen erfolgen im engen Korsett eines starren theoretischen Modells, dessen praktische Anwendung häufig dazu führt, dass Gesetze und Regeln nahezu willkürlich festgelegt, außer Kraft gesetzt oder manipuliert werden können. Exemplarisch darstellen lässt sich dies an einem Akkord, den Kreft als »Bruckner-Akkord« definiert. Er widmet ihm ein eigenes Kapitel, indem es heißt:

207 Kreft, 2009.

208 Ebenda, S. 18 ff.

Wie an mehreren Beispielen deutlich wurde, vollzieht sich der Wechsel von terzorientierten Akkordtypen und ihren Modifikationen zu den der Atonalität zugehörigen Formationen des beginnenden 20. Jhs. in der Regel als ein historisches Kontinuum, als dessen Teil auch der Bruckner-Akkord zu betrachten ist. Er favorisiert einen Vierklang, dessen Verwendung in die Klassik zurückreicht und der sich in seinen Werken häufig wiederfindet: Es handelt sich um den verkürzten Septnonenakkord mit tiefalterierter Quinte und None – auch Dv mit tiefalterierter Quinte –, der mit dem tritonuserfernten Septakkord klangidentisch ist. Mit Hilfe dieses Akkordtyps, der manchen Lesern als »übermäßiger Quintsextakkord« vertraut sein mag, lässt sich eine »logische« Modulation in den tritonuserfernten Zielakkord bewerkstelligen – damit ist das Spektrum der Akkordfolge erheblich erweitert. [...] Dieser Vierklang ist weniger bedeutsam als Einzelakkord, sondern als Teil eines Akkordverbundes. [...] Wer nur vom Klangeindruck her urteilt, mag durchaus einen Sekundakkord [...] wahrnehmen. Hier aber steht die Notierung und damit die theoretische Orientierung im Vordergrund.

Gárdonyi und Nordhoff²⁰⁹ zählen diesen Akkord zu den alterierten Akkorden mit dem allgemeinen Hinweis, dass diese nicht nur leiterfremde Töne beinhalten, sondern auch zusätzliche Leittonbezüge vorweisen. An mehreren Beispielen zeigen sie, wie dieser Akkord in der Literatur Verwendung findet – ein Beispiel aus Bruckners Werk ist nicht darunter.

In der temperierten Stimmung kann der übermäßige Quintsextakkord durch enharmonische Verwechslung als Dominantseptimakkord gehört und aufgefasst werden. Diese Mehrdeutigkeit wird kadenzial und modulatorisch ausgenutzt. In der Regel wird ein Dominantseptimakkord zum übermäßigen Quintsextakkord umgedeutet, seltener umgekehrt.

Die Bezeichnung *Bruckner-Akkord* ist problematisch, suggeriert sie doch eine Konzentration, eine Neuerung oder eine weitere Besonderheit in Bezug auf den Komponisten. Dies ist jedoch kein spezifisches, sondern allgemeines Problem, denn Theorie und Praxis erscheinen nicht nur hier antagonistisch oder die Zuordnungen willkürlich. Nüchtern betrachtet wird bei einem dominantischen Akkord mit kleiner Septime der Gleitton zu einem Leitton umfunktioniert, was eine Anpassung der Stimmführung zur Folge hat. Die kleine Septime wird enharmonisch zu einer übermäßigen Sexte umgedeutet – den Unterschied hören kann man nur in der Akkordfolge. Vergleichbares gilt für den Moll-Sixte-Ajoutée, der je nach Stimmführung auch ein Moll-Septakkord sein kann, sogar ohne den Zwang einer enharmonischen Umdeutung. Auch hier ist eine Festlegung nur in der Akkordabfolge möglich. Die Parallelen zum übermäßigen Quintsextakkord lassen sich nicht leugnen. Es sind die Festlegungen und Deklarationen der Harmonik, welche die Disziplin der harmonischen Betrachtung erschweren und diese allzu gelegentlich ad absurdum führen.

209 Gárdonyi, et al. S. 58ff.

Kreft stellt bei seiner harmonischen Untersuchung des Kopfsatzes zunächst fest, dass die »überragende Bedeutung der Harmonik im 1. Th. des 1. Satzes [...] auf kein ausgesprochenes Interesse [trifft], wenn man sich die Einführungen dazu in zwei hier häufig zitierten Publikationen jüngerer Datums (1996 und 1998) anschau[e].«²¹⁰ Kreft unterteilt die erste Themengruppe in fünf Gruppen und betrachtet diese jeweils gesondert. Seine Untersuchung zur ersten Gruppe mit dem Hornmotiv und der Tonraumerweiterung sei hier dargestellt:

In T. 1–18 besteht der Materialwert aus einer Quinte, die einmal zu einer kl. Sexte erweitert wird, sonst aber erhalten bleibt und sich in den harmonischen Kontext, eine Kadenz in Es, einordnet. Somit steht am Beginn nicht ein motivischer Zusammenhang, der sich zu einer Melodie bzw. einem thematischen Gefüge verdichtet. Der Hörer wird vielmehr Zeuge eines Findungsprozesses, in dem über dem relativ schlicht gehaltenen harmonischen Untergrund ein Intervall mehrfach in 4 Segmente zu je 4 T. eingebunden ist. Daraus entstehen im weiteren Fortgang Modifikationen, die sich primär auf den harmonisch zunehmend komplizierter gestalteten Kontext ausrichten und damit größere Sinnzusammenhänge bilden. Vergleichbar dem Beginn des 1. Satzes aus Beethovens 5. *Sinf. c op. 67* – dort erklingen im unisono vorgetragene Intervalle, die fallende gr. und kl. Terz, die sich dann zu Akkorden ergänzen –, steht auch hier das schöpferische Suchen am Anfang und verdeutlichen damit den prozeßhaften Charakter des thematischen Komplexes.

Gruppe 1a (T. 1–18)

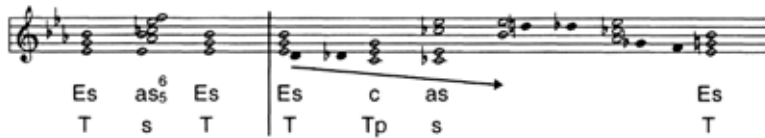
Nach einem 2taktigen Vorspann folgt das viermalige, jeweils in Viertakter eingelagerte Hornmotiv. Die periodische Situation von 4x4 T., das nur geringfügig modifizierte Intervall der Quinte bzw. seine Wiederholung auf der gleichen und seine Verlagerung auf eine andere Tonstufe, vor allem aber die sich nur wenig ändernde Harmonik einschließlich der zunächst beinhaltenden Op. (es-b) verleihen der Gruppe einen statischen Charakter, der den Hörer zunächst wenig beanspruchen mag, ihm aber gleichzeitig bewußt macht, dass diese motivisch-harmonische Situation nur den Beginn eines Entwicklungsprozesses ausmachen kann.

Es folgt eine Abbildung der Takte im Klavierauszug. Weiter:

Die Gruppe verläuft in 2 Teilen, deren zweiter eine Erweiterung des ersten darstellt. Zunächst ergibt sich ein Wechsel von der Durtonika Es zur Mollsubdominante as, während im 2. Teil die Tp c hinzutritt und eine fallende Baßlinie die Akkordfolge anreichert. Auffallend ist die fehlende Dominante – ein in romantischen Th. häufiges Kennzeichen –, deren Aussparen das statische Element zusätzlich betont. Die Harmonik:

210 Kreft, 2009 S. 171ff.

Die Harmonik:



Es folgen nach gleichem Muster die restlichen vier Gruppen, an deren Ende eine auswertende Zusammenfassung folgt:

Das motivische Material und die Akkordtypen bzw. deren Verbindungen stehen in enger Wechselwirkung, wobei neben traditionellen auch neuartige Akkordfolgen zu verzeichnen sind. Klangmodifizierende Akkorde finden sich neben Leitklängen mit starker Fortführungstendenz.

In der Gruppe 1a geht es um eine Modifizierung der Tonika es; der 1. Teil enthält die Mollsubdominante as mit *sixte ajoutée*. Im 2. Teil tritt die Tp c zwischen es und as. Die Akkorde sind durch chromatische Baßlinien verbunden. Die Stufenfolge I-VI-IV vermeidet einen Spannungscharakter, wie er durch die Einbeziehung der Dominante gegeben wäre. Ebenso spannungsneutral verhalten sich die Hornmotive zueinander: das 3. ist eine Wiederholung des 1., das 4. eine Transposition des 3.²¹¹

Auf den erwähnten Entwicklungsprozess geht Kreft mit keinem Wort ein, ihn interessieren lediglich »Bruckners bevorzugte[n] Akkordtypen«, »intensivierte Harmonik« und akkordische Verläufe, die auch in Bezug auf die Dynamik und sporadisch auf die Motivik betrachtet werden.

Ein solches Betrachten der Harmonik mag ihre Berechtigung haben. Sie zeigt aber auch rasch die Grenzen der harmonischen Analyse auf und lässt im gesamten Problemfeld der harmonischen Untersuchung die Erkenntnis heranreifen, dass Harmonik mehr ein Handwerk denn eine Wissenschaft ist – wenngleich auch eine ungemein, ja vielleicht sogar unerreicht kunstvolle.

Die Tonraumerweiterung verknüpft das tongeschlechtslose Hornmotiv mit der Moll-Sphäre. Ziel der Tonraumerweiterung in Verbindung mit dem Hornmotiv wird sein, aus der kleinen Moll-Sexte auf der vierten Stufe eine große Dur-Sexte auf der ersten Stufe zu machen. Dies wird erst in der Finalcoda erreicht werden. Das Komplementärmotiv festigt einerseits die erste Stufe und steht andererseits für einen vollständigen Tonraum durch das Rahmenintervall Oktave. Harmonisch wird zunächst das Wechselspiel der beiden Tongeschlechter hier seinen Beitrag liefern. Im weiteren Verlauf wird man auf Halbtonrückungen stoßen, fallend und steigend, die maßgeblich zum Problemlöseprozess der Tonraumerweiterung beisteuern. Eine harmonische Analyse nur der Analyse wegen wird daher wenig ergiebig sein.

211 Kreft, 2009, S. 178.

2 Die Exposition des Finalsatzes

2.1 Erste Themengruppe 1880/1888

Die erste Themengruppe umfasst in der **Fassung von 1880** bis Studierzeichen **B 92** Takte und ist somit 18 Takte länger als ihr Pendant im Kopfsatz. Zum zentralen motivischen Moment wird das Rahmenintervall des Komplementärmotivs. Die Oktave bleibt jedoch nicht für sich, sondern wird, wie die Quinte des Hornmotivs im Kopfsatz, um eine kleine Sekunde erweitert. Der Oktavfall übernimmt als spannungsgeladener Vorhalt die Funktion der Tonraumerweiterung.

Die Anstrengungen der Steigerungs- und Verdichtungsprozesse sind hartnäckiger als im Kopfsatz. Zuerst erfolgt eine tongetreue Wiederholung, dann setzt eine Sequenzierung ein, bis die Erweiterung der Oktave von Takt 16 auf Takt 17 um eine verminderte Terz gelingt. Dieser Fortschritt in der Problemstellung der Tonraumerweiterung gleich zu Beginn des Finales zeigt, in welcher Richtung eine potentielle Lösung liegen könnte. Doch weder ist die Neuerung eine »echte« große Sekunde, noch wird mit dem neu eroberten Tonraum die Dur-Sphäre erschlossen. Bei der ab Takt 19 folgenden Diminution des Oktavsprungmotivs wird aus der verminderten Terz zunächst eine kleine Moll-Terz, bis in Takt 27 die große Terz das Dur-Tongeschlecht andeutet. Hier zeigt sich die Verwebung der beiden Problemstellungen *Tonraumerweiterung* und *Dur-Moll-Konflikt*.

Dem weiteren Verdichtungsverlauf fällt das Oktavfallmotiv zum Opfer. Dessen Tonambitus wird im Verlauf der steigenden Sequenz ab Takt 29 verkleinert (Intervallstrukturen: $r8+k3$, $g6+k3$, $v7+\ddot{u}2$, $r5+g3$, $r5+k3$) und die starre Intervallstruktur dadurch aufgebrochen, bis schließlich nur noch eine Pendelbewegung in Halbtonschritten übrig bleibt, welche zum Durchbruch des Hauptmotivs der ersten Themengruppe führt.

In der Begleitung dominieren der pulsierende Orgelpunkt der tiefen Streicher, welcher Bezug zum Scherzo aufweist (ab Studierzeichen C T.51, u.a.), ein

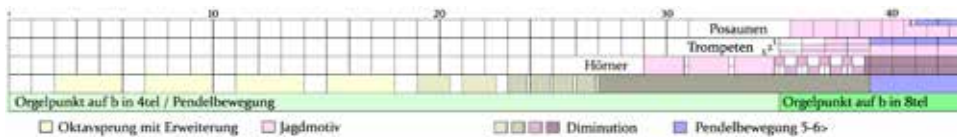
unruhiges Tremolo und nervöse 8tel-Tonumspielen. Als weiteres wichtiges Motiv der Einleitung fällt ab Takt 29 (m. A.) das *Jagdmotiv* des Scherzos auf, wel-

ches sich aus den beiden Motiven der ersten Themengruppe des Kopfsatzes herleiten lässt. Vom Hornmotiv erhält das Jagdmotiv die charakteristische Wechselnote sowie den 16tel-Auftakt, vom Komplementärmotiv kommt die rhythmische 2+3-Anlage. Das Scherzo hat in der *Vierten Sinfonie* seinen Platz noch an dritter Position vor dem Finale, daher wird der Zuhörer beim Erkennen des Motivs zu Beginn des Finales auch einen Bezug zum Scherzo herstellen können. Als Intervall der Wechselnote erklingt im Horn weder die Quinte noch die Quarte aus der Kopfsatz-Exposition. Stattdessen wird die Wechselnote im ersten Horn von der großen Terz über die kleine Terz hin zur steigenden großen Sekunde verkleinert, bis schließlich in allen Hörnern nur sich weiter verdichtende Tonrepetitionen übrig bleiben.



Die Trompete wiederum verwendet die Quinte zweimal (Takt 35 vermindert und Takt 38 rein), wechselt dann aber zusammen mit den Flöten, der zweiten Klarinette

und Oboe sowie der ersten Violine in eine Pendelbewegung der Tonraumerweiterung in Relation zum Orgelpunkt *b* ab Takt 39: *f*-ges. Das ab Takt 34 hinzutretende *ces* verschärft harmonisch als kleine None zum Orgelpunkt das steigernde Geschehen. Sie ist ebenfalls als Tonraumerweiterung deutbar in Bezug auf den Grundton *es* als kleine Sexte. Die Abfolge der Einsätze (Horn – Trompete – Posaune) deckt sich weitestgehend mit dem Beginn des Scherzos. Bruckner verbindet hier die Diminution des Jagdmotivs mit dem originalen Rhythmus des Komplementärmotivs. Kopfsatz und Scherzo fließen dadurch bereits in der Einleitung des Finales zusammen, welche in einer einzigen großen Steigerung zum Hauptmotiv des Satzes führt.



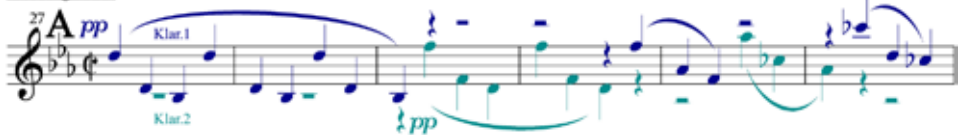
Der sich über die komplette Einleitung erstreckende Orgelpunkt *b* dient als Basis für die sukzessive Steigerung des Oktavsprungs und des Jagdmotivs durch Diminution, Verdichtung des Tonraumes und Sequenzierung. Die Wellenbewegung über dem Grundton in der zweiten Violine leitet sequenziert und variiert hin zur parallelen Pendelbewegung der Tonraumerweiterung mit der Umspielung des Tones *ces* ab Takt 39.

In der **Fassung von 1888** fällt zunächst die Änderung der Besetzung ins Auge. Aus den zwei Flöten werden drei, wobei die erste Flöte mit einer kleinen Flöte im Wechsel steht. Für die Hörner und Trompeten werden andere Stimmungen angegeben, das erste und zweite Horn wie die Trompeten in *es*, Horn drei und vier in *b*. Es werden drei Pauken vorgeschrieben mit den Stimmungen *es*, *b* und *d* im Unterschied zu zwei Pauken mit den Stimmungen *b-es* und *c-f*. Dazu notiert Bruckner eine Becken-Stimme, die sicherlich mit zur Diskussion anregen darf, inwieweit diese Fassung tatsächlich Bruckners unverfälschter Vorstellung entspricht. Änderungen betreffen die Instrumentation sowie die Rhythmik, ferner Spielanweisungen, Artikulation und dynamische Angaben. Zudem setzt Bruckner das Studierzeichen **A** nicht mehr beim Durchbruch des ersten Finale-Themas, an dessen Stelle tritt das Studierzeichen **B**, sondern zum Beginn der Steigerungsanlage mit dem Scherzo-Motiv Takt 27.

Bei der Diminution des Oktavsprungs ab Takt 19 verzichtet Bruckner auf die Oboe, der ursprünglich *unisono* angelegte Holzbläasersatz wird ab Studierzeichen **A** differenziert und sukzessive aufgebaut. Die schrittweise verdichtende Instrumentation verstärkt die Steigerung und gestaltet die melodische Linie gleichzeitig homogener, da bedingt durch die Tonlage und der daraus resultierend fehlende Terzfall in der **Fassung von 1880** eine Betonung des Oktavsprungs in den Flöten und Oboen stattfindet. Zudem vergrößert Bruckner die kurzatmige, dem erweiterten Oktavsprung drei 4tel-Noten umfassende Phrasierung auf zwei Takte. Eine besondere Behandlung erhalten die Klarinetten ab Studierzeichen **A**. Zu Beginn der aufsteigenden Sequenzierung des Oktavsprungs verteilt Bruckner das Motiv durchbrochen auf beide Klarinetten

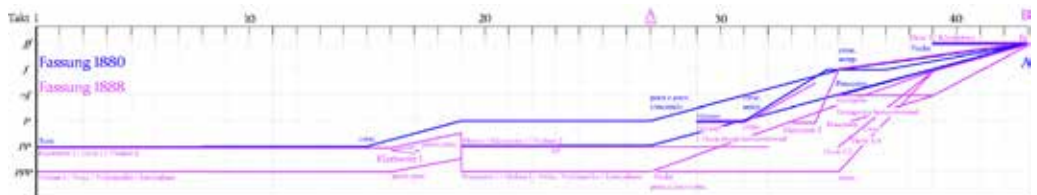
zunächst im zweitaktigen, dann eintaktigen Wechsel, bevor die Klarinetten dieses Wechselspiel ab Takt 33 für zwei Takte aussetzten.

Fassung 1888



Dies ist eine der Stellen, wo mit Hinblick auf die Entstehung dieser Fassung Einflüsse von außen auf Bruckner vermutet werden dürfen, ja müssen. Auffallend sind der Widerspruch zu den Flöten sowie die Einmaligkeit innerhalb einer Steigerung. Spielpraktische Gründe liegen nicht vor, da die Bindungen für eine Klarinette gut machbar sind und die Phrase atemtechnisch selbst bei langsam gewählttem Tempo mühelos spielbar ist. Die Haltenote der zweiten Klarinette ab Takt 33 geht mit den Oboen, wobei andere instrumentale Lösungen sich hier anbieten. In der **Fassung von 1880** sind die beiden Klarinetten *unisono* in sich, zu den Oboen und Flöten im Oktavabstand ohne durchbrochene Arbeit notiert. Mit Blick auf die gesamte Steigerung ab Studierzeichen A ist denkbar, dass man Bruckner suggeriert hat, man könne durch die fragmentierte Instrumentation Spannungsabbrüche aufgrund der Atmung unterbinden.

Bei Studierzeichen A tritt ein Paukenwirbel zum Orgelpunkt hinzu, zwölf Takte früher als in der **Fassung von 1880**. In den Hörnern entfällt die Diminution ab Takt 34/35, stattdessen wird das Jagdmotiv wie im Scherzo um zwei 4tel-Noten verkürzt, was die Bindung zum dritten Satz weiter stärkt. Zudem steigert Bruckner dadurch die Wirkung der gegenläufigen Rhythmik 2+3 vs. 3+2, denn 8tel-Triolen gehen nicht wie 4tel-Triolen gegen das Metrum. Die *ritardando*-Angabe kurz vor Studierzeichen B inmitten Takt 42 sowie die abgesetzte letzte 4tel-Note des Taktes in der Pauke mit einem *sforzato* in allen Stimmen untermauern den folgenden Beginn von etwas Neuem. Die gesamte Anlage der Einleitung wird von der Dynamik sowie einzelnen Artikulations- und Spielanweisungen gestützt. Der unterschiedliche Grad an Differenzierung zur vorangehenden Fassung ist augenscheinlich.



Die Einleitung der **Fassung von 1888** übertrifft ihre Vorgänger nicht nur in der Quantität der dynamischen Angaben, sondern auch in der Zuordnung differenzierter

Dynamik einzelner Instrumente. Hinzu kommt das auskomponierte *Crescendo* durch die Instrumentation und die mehr fließenden Einsätze einzelner Instrumentengruppen, was dem Instrumentalsatz mehr Transparenz geben soll und es den einzelnen Klangfarben ermöglicht, besser zur Geltung zu kommen. Die dynamische Steigerung wird durch das zweimalige Zurücksetzen in Takt 19 sowie in Takt 34/35 in den Hörnern wellenförmiger und organischer. Allerdings wirkt die schlichte Menge dynamischer Vorgaben befremdlich. So steht in der ersten Klarinette ab Takt 19 vier Mal die Angabe *Pianissimo* im Abstand von jeweils vier Takten, ohne das weitere, die Dynamik verändernde Angaben zu finden sind. Bruckner wollte offenbar sicherstellen, dass zunächst der Verdichtungs- und Steigerungsprozess durch die Diminution voll ausgeschöpft wird, bevor die Steigerung durch die Dynamik zusätzlichen Schub erhält.

In beiden Fassungen erfolgt der Durchbruch des Hauptthemas Takt 43, Studierzeichen **A** in der **Fassung 1880**, Studierzeichen **B** in der **Fassung 1888**.

Den Themenkopf kennt man aus der Einleitung: fallende Oktave mit anschließend fallend großer Terz. Die Vorschlagnoten in den Streichern behält Bruckner auch in der **Fassung von 1888** bei, lediglich im Kontrabass fallen sie weg. Ferner verzichtet Bruckner auf die wohl überflüssigen Abstrichs-Zeichen und isoliert artikulatorisch die Vorschläge. Das *Tremolo* der Pauke setzt aus, der Beginn des Themenkopfes wird durch den Abschlag hervorgehoben. Das abschließende *sforzato* der Pauke unterstützt die melodisch-harmonische Spannungssteigerung. Es fügt sich die Triole, das Skalenmotiv aus dem Komplementärmotiv an, welches verwoben mit dem anschließenden Quintfall des Hornmotivs die Oktave erneut durchschreitet. Eine augmentierte und leicht verkürzte Fassung dieses Motivs wird um eine Quinte nach unten sequenziert und schließt mit einem Septime-Absturz halbschlüssig auf dem Ton *b* ab. Der Rhythmus des Komplementärmotivs erscheint somit vollständig augmentiert im Takt 47/48. Die fallende Oktave des Themenkopfes bringt den Tonika-Grundton *es*, die anschließend fallende Terz *ces* als Komplementärintervall die Tonraumerweiterung als *kleine Sexte*.

Dieses Thema hat seinen Ursprung in den beiden Motiven der ersten Themen-*gruppe des Kopfsatzes*. Der entscheidende Moment ist der Übergang des Hornmotivs

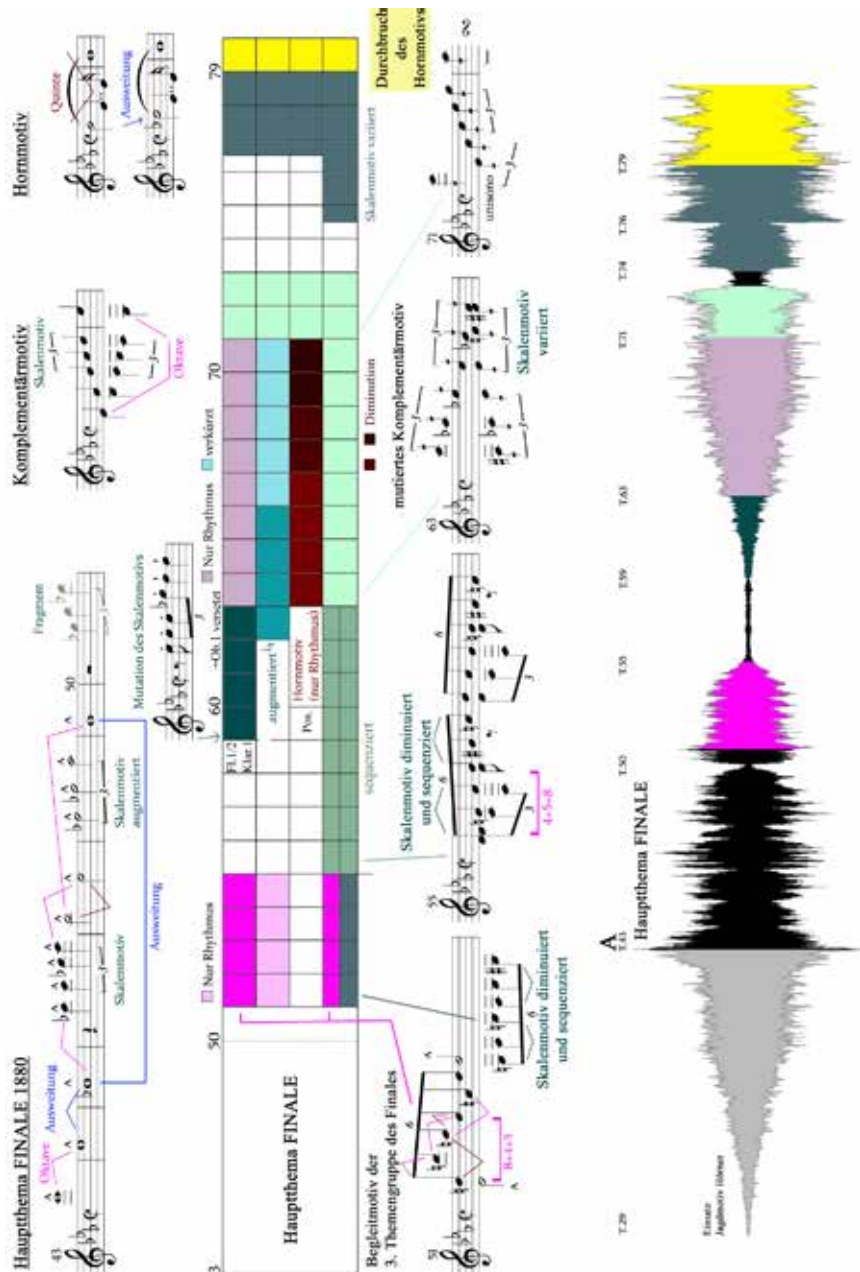
zum Komplementärmotiv, wo an der Nahtstelle der abwärts gerichtete Oktavsprung in die aufsteigende Skala mit dem prägnanten 2+3-Rhythmus mündet. Das Notenbeispiel zeigt die erste **Fassung von 1874**, wo Bruckner noch zwei Takte einfügt. Die Generalpause in Takt 32 wird in den **folgenden Fassungen** entfallen. Bei der **Fassung von 1878** fehlt der Oktavsprung in Takt 44, bei der **Fassung von 1888** aber findet sich neben dem Oktavsprung in der ersten Violine



divisi sogar die Quinte in der ersten Flöte. Das *ces* entspricht auch hier schon der Tonraumerweiterung des Hornmotivs. Die Analyse der Mittelsätze wird zeigen, dass alle Hauptthemen aller vier Sätze aus den Motiven der ersten Themengruppe des Kopfsatzes erwachsen.

Dieses Finale-Thema hat ein offenes Ende und scheint auf einen sich anschließenden Mitspieler oder Gegenpol zu hoffen. Die Konzeption erinnert an den Kopfsatz, wo Hornmotiv und Komplementärmotiv eine einheitsbildende erste Themengruppe ergeben, obwohl beide Motive Autonomie vorweisen. Ihren Themencharakter entwickeln sie aus ihrer Fortspinnung – man denke an den Kopfsatz Beethovens *Fünfter Sinfonie*. Hier im Finale präsentiert Bruckner aber ein Thema, welches eine Symbiose aus Attributen und Mutationen beider Motive aus der ersten Themengruppe des Kopfsatzes zu sein scheint. Die Sprungmelodik des Hornmotivs zur Oktave gesteigert, sowie die Ausweitung über das *ces* in Verbindung mit der Rhythmik und der Skalenmelodik des Komplementärmotivs, ergeben ein ungemein spannungsintensives Gebilde, so dass an eine Schlusswirkung nicht zu denken ist. Das Thema wird weder fortgeführt noch weiter entwickelt, was folgt ist eine inverse Mutation über das Komplementärmotiv zurück zum Hornmotiv. Zunächst aber erklingt ab Takt 51 in beiden Fassungen eine vier Takte lange Phrase höchster Unruhe bestehend aus einem charakteristischen Wechselspiel von 8tel-Sextolen, welche die Gestalt einer wilden Quint-Oktav-Brechung oder die Gestalt einer schrittweise nach oben sequenzierten Skala annehmen, ohne jedoch weiteres motivisch-thematisches Material zu verwenden. Eine 4tel-Triole, deren Ursprung sich bei der Untersuchung der früheren Fassungen klären wird, bildet den Auftakt. Nach einer weiteren, vier Takte anhaltenden Phase der Beruhigung beginnt in der **Fassung von 1880** Takt 59 die Rückentwicklung mit einer Mutation des Skalenmotivs, zu der sich ab Takt 63 der Rhythmus des Hornmotivs im tiefen Blech gesellt, ebenso wie in den Streichern das Auf und Ab des nun von zwei Triolen beherrschten Komplementärmotivs. Die Mutation des Skalenmotivs wird ab Takt 62 im Horn und in den Trompeten ebenfalls auf den Rhythmus reduziert, zunächst augmentiert und dann wieder diminuiert und verkürzt. Die Steigerung mündet Takt 71 in ein mutiertes Komplementärmotiv, *uniso-no* nach oben geführt und sequenziert. Nach kurzem Innehalten wird die Ausweitung

des Tonraumes nach oben mit einem variierten Skalenmotiv zunächst in den tiefen Stimmen und dann auch in den mittleren Stimmen beantwortet. Zentral ist hier die melodisch-harmonische Ausweitung *ces-b*. Das anschließende Hornmotiv beendet ausschwingend die erste Themengruppe.



Das die inverse Mutation einleitende Begleitmotiv der dritten Themengruppe besitzt eine vergleichbare Intervallstruktur wie das Hauptthema: die Quint-Oktavbrechung. Das Skalenmotiv und dessen Sequenzierung sind ebenfalls in beiden zu finden. Bruckner reduziert zunächst die Quint-Oktav-Brechung der hohen Streicher und legt diese ab Takt 55 in die tiefen Streicher, während er gleichzeitig die Sequenzierung des Skalenmotivs dem Rahmenintervall des Motivs anpasst, wodurch ein erweitertes, von Chromatik dominiertes Skalenmotiv entsteht, das nun in den Violinen seinen Platz erhält. Aus der Wellenbewegung wird ab Takt 63 eine Gleichzeitigkeit, das erweiterte Skalenmotiv bricht im Ambitus auf und dehnt sich durch die Tonrepetition zur Größe des Komplementärmotivs aus. Da die Erweiterung des Ambitus sich aber nur auf die erste Takthälfte beschränkt, nähert sich das Skalenmotiv auch in seiner Intervallstruktur dem Komplementärmotiv an.

Das Skalenmotiv selbst hat seinen Ursprung im Komplementärmotiv. Mit der Spiegelung wird der Oktavraum vollständig durchschritten, wobei das originale fallende Motiv den ersten Tetrachord beinhaltet und die Spiegelung mit dem zweiten Tetrachord den Oktavraum ergänzt. Ein Sonderfall des Skalenmotivs ist das Höhepunktmotiv, eine vom Grundton zur Dur-Terz schrittweise aufsteigende Linie. Das erste Erscheinen des Motivs markiert den Höhepunkt in der dritten Themengruppe der **Fassung von 1878/80** der Kopfsatz-Exposition beim dritten Ruf Takt 127 in der ersten Trompete, dem dritten Horn und der ersten Posaune. Bei der Choral-Kernphase der Durchführung wird das Motiv wieder eine entscheidende Rolle spielen – in allen Fassungen:

Fassung 1878: Kopfsatz

127 **Höhepunktmotiv**
 Tr.1 A Es-Dur
 Hrn.1/2 ff
 Hrn.3
 Pos.1

Durchführung: Choral
 305 Tr.1 A
 ff C-Dur G-Dur C-Dur

Komplementärmotiv des Kopfsatzes
 51

Intervallstruktur I. Finalthema (Auszug)
 43C Quint-Oktav-Brechung

Mutation
 Inverse Mutation

Isolierung des Skalenmotivs
 45

Rhythmus
 51

Erweitertes Skalenmotiv
 55

mutiertes Komplementärmotiv
 61

Reduktion

Dem in Takt 79 erscheinenden Hornmotiv geht ein aus dem Finale-Thema invers mutiertes Komplementärmotiv voraus. Die rhythmische Konfrontation zieht Bruckner-

ner vor, indem er zusätzlich zum gegengesetzten Rhythmus 2+3 und 3+2 die scharfe Doppelpunktierung des Hornmotivs in den Posaunen Takt 63 und der Tuba Takt 67 bringt. Die Quint-Oktav-Brechung resultiert nicht nur aus der Intervallstruktur des Finale-Themas, sondern ergibt sich auch aus der Kombination beider Rahmenintervalle der Motive der ersten Themengruppe des Kopfsatzes.

An dieser Konzeption hält Bruckner auch an der letzten **Finalfassung von 1888** fest. Änderungen betreffen wie schon bei der Einleitung nur die Instrumentation, die Dynamik, die Artikulation sowie Spielanweisungen. Daher ist die erste Themengruppe in **beiden Fassungen** 92 Takte lang. In der **Fassung 1888** sind beide Zäsuren, nach dem Finale-Thema Takt 49/50 sowie vor dem Durchbruch des Hornthemas Takt 73–76, deutlicher hervorgehoben. Bruckner kürzt die letzte Note des Finale-Themas und lässt das *Tremolo* Takt 74 in einer Pause verklingen. Das Begleitmotiv der dritten Themengruppe bekommt Legato-Anteile, das Wechselspiel wird in den Holzbläsern dem Streichersatz angeglichen und im gesamten Bläsersatz etwas ausgedünnt.



Zwei Änderungen fallen gesondert ins Auge. Zum einen verzichtet Bruckner auf den Oktavsprung zu Beginn der Sextole Takt 51 in den Klarinetten, mögli-

cherweise die Folge einer Probenarbeit, wo die erste Klarinette sich mit der raschen Bindung und daraus resultierenden Intonationsschwierigkeiten aufgrund der Höhe konfrontiert sah. Zum anderen verteilt Bruckner Takt 59 das einfallende, mutierte Skalenmotiv auf die Oboen sowie die zweite Flöte und die Bratschen nach dem Ruf-Antwort-Prinzip. Die so entstehende durchbrochene Arbeit ist zum Begleitmotiv der dritten Themengruppe näher verwandt als der blockhafte Satz der **Fassung von 1880**. Für Bruckner selbst ist diese Aufteilung aber ungewöhnlich, zumal die zweite Violine mit ihrem *Pizzicato* im *Pianissimo* eine neue Klangfarben-Nuance beisteuert. Sicherlich ist der zu den mit *hervortretend* markierten Oboen entstehende Echoeffekt äußerst reizvoll, die Stelle irritiert aber in Hinblick auf Bruckners Gesamtwerk, da sie darin ein Einzelfall zu sein scheint, wenn auch nicht innerhalb der **Fassung von 1888**.

Ein besonderes Augenmerk verdient das einleitende Motiv der dem Thema folgenden Entwicklung:

The image displays musical notation for two different editions of a work by Bruckner. The top section, labeled 'Fassung 1874', shows measures 37 to 40. An arrow points from this section to a modified version of the same measures. The bottom section, labeled 'Fassung 1880/88', shows measures 50 to 53. Below this, the 'Komplementärmotiv im 1. Satz original' is shown. To the right, a 'Variiertes Komplementärmotiv' is presented, which is a modified version of the original motif.

Darin verborgen ist das variierte Komplementärmotiv im Krebs. In Anbetracht der Zielsetzung der Entwicklung des Satzes hin zum Erscheinen des Hornmotivs am Ende der ersten Themengruppe des Finales erfolgt die Initialisierung des Prozesses durch das Komplementärmotiv im Krebs in allen Fassungen durchweg schlüssig. In der **Fassung von 1878** arbeitet Bruckner dessen Stellung durch Änderungen der Instrumentation sowie durch Reduktion des Satzes sogar noch deutlicher heraus. Bei den **folgenden Fassungen** aber lässt der Komponist die bereits stattgefundenen Entwicklungen stärker einfließen, was das Motiv weiter entfremdet und seine Ursprünglichkeit auflöst. Was bleibt ist ein Fragment, welches ebenso dem vorangegangenen Hauptthema, das ja wiederum aus dem Komplementärmotiv mit entstanden ist, zugeordnet werden kann.

2.2 Erste Themengruppe 1874/1878

Die erste Themengruppe umfasst in der **Fassung von 1874** bis Studierzeichen C 102 Takte, erreicht den Durchbruch des Hauptthemas aber bereits nach 28 Takten und somit 14 Takte früher als im **Finale von 1880**. Bruckner konzentriert sich stärker auf ein einzelnes Motiv, das Hornmotiv aus dem Kopfsatz. Es erklingt zunächst Takt 11 in der Oboe, dann Takt 15/16 eingeführt im ersten Horn sowie im Fagott, bis es anschließend sukzessive in den Flöten, Klarinetten, Hörnern und Trompeten diminuiert erscheint. Der Oktavsprung wird zunächst nur im Vorschlag der ersten Violine ab Takt 15 angedeutet. Später erklingt er in den Flöten ab Takt 23 und fällt somit kaum ins Gewicht. Auf einen durchgehenden Orgelpunkt wie im Finale der **Fassung von 1880** verzichtet Bruckner, lediglich die pulsierenden 4tel-Noten findet man im Fundament. Diese sind allerdings nicht durchgehend, es gibt zwei kürzere und eine längere Unterbrechung.



Die Herkunft eines weiteren, die Einleitung eröffnenden Themas erschließt sich bei genauerer Betrachtung.

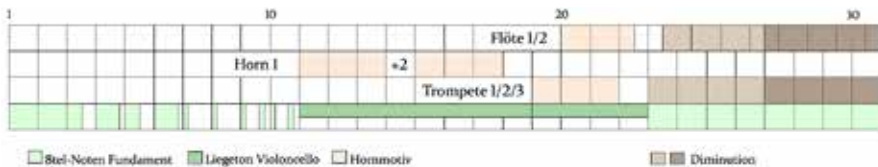
Das Diagramm zeigt die Herkunft eines Themas. Es zeigt die Partituren für VL1, VL2, FL1/2, Horn I und Horn II. Die Notation ist in drei Zeilen unterteilt: Finale 1874, Scherzo 1874 und Hornthema diminuiert. Die Notation ist in drei Zeilen unterteilt: Finale 1874, Scherzo 1874 und Hornthema diminuiert. Die Notation ist in drei Zeilen unterteilt: Finale 1874, Scherzo 1874 und Hornthema diminuiert.

Der sequenzierte Terzfall hat seinen Ursprung im Scherzo-Thema dieser Fassung. Das Fallen und Steigen verwendet Bruckner nicht nur zur Erzeugung der Sequenzkette, er legt das Konzept auch dem Kontrapunkt zugrunde. Das Flötenmotiv (b') lässt sich aus dem Hornmotiv (b) des Kopfsatzes herleiten, ebenso der Halbtonschritt (HS) der Tonraumerweiterung, welcher auch im Scherzo-Thema in gleicher Funktion wie in der Fortführung des Hornmotivs im Kopfsatz zu finden ist. Die einfache Punktierung des Flötenmotivs durchzieht neben dem Scherzo auch den langsamen zweiten Satz. Weitere mögliche Quellen für das Flötenmotiv mit seiner einfachen Punktierung sind der zweite und dritte Kontrapunkt der Gesangsperiode des Kopfsatzes, welche vermutlich auch als Quellen für das thematische Material des zweiten Satzes gelten können, wo die Abspaltung der einfachen Punktierung nach 25 Takten mit dem Horneinwurf abgeschlossen ist.

Die Eröffnung gewinnt damit harmonisch an Schärfe, verliert aber an thematischer Prägnanz. Das motivische Material aus dem Scherzo-Thema ist zu marginal und wird durch die Sequenztechnik weiter in den Hintergrund gedrängt. Das Hornmotiv selbst ist derart gefestigt, dass entlehntes Material zu stark daran gebunden ist, als dass daraus unverkennbar Neues entstehen könnte. Wohl hat Bruckner an diesem Thema in der **Finale-Fassung von 1878** noch festgehalten, seinen Platz im **Finale von 1880** aber hat es verloren.

Dem **Finale von 1878** liegt das ursprüngliche Finale der **Erstfassung** zugrunde. Bruckner versucht Strukturen zu vereinfachen und dem Ausufernden Einhalt zu gebieten. Die erste Themengruppe ist nun 72 Takte lang und reicht bis zu Studierzeichen C, was einer Kürzung von 30 Takten gleich kommt. Bruckner verzichtet auf die Engführung des Hornmotivs ab Takt 15, auch legt er dieses ab Takt 11 nur ins

Horn und nicht mehr in die Oboe oder ins Fagott. Damit nähert sich Bruckner dem Kopfsatz an. Ab Takt 19 erklingt das Hornmotiv in den Trompeten, einen Takt darauf setzen Flöten und Oboen eingeführt ein. Beide Gruppen diminuierten anschließend schrittweise das Motiv, während dieses aus den Hörnern bis zum Durchbruch des Hauptthemas des Finales Takt 31 gänzlich verschwindet. Nowak hat somit nicht ganz recht, wenn er schreibt, »das Spiel mit dem Hauptmotiv«²¹² zu Beginn fehle. Die Einführung ist auf zwei Gruppen reduziert und die Diminution des Hornmotivs erfolgt in beiden Gruppen synchron, wodurch der Bläuersatz blockhafter und übersichtlicher strukturiert erscheint. Die Einleitung hat erstaunlicherweise trotz der Kürzung der ersten Themengruppe zwei Takte an Länge hinzugewonnen. Diese kommen dem Steigerungs- und Verdichtungsprozess des Hornmotivs zugute. Bruckner stärkt demnach die Stellung des Hornmotivs in der ersten Themengruppe des Finales von 1878.



Der sequenzierte Terzfall wird zum Motiv degradiert und das aus dem Hornthema entwickelte Flötenmotiv ist verschwunden, ebenso wie der Kontrapunkt in der zweiten Violine. Diese markiert lediglich im *Pizzicato* die Zählzeiten in einer wellenförmigen Bewegung, in welche die Viola einsteigt und diese bis Takt 22 fortführt. Aus den 4tel-Noten im Fundament sind 8tel-Noten geworden, welche ebenfalls bis Takt 22 *pizzicato* gespielt werden sollen. Diese sind noch nicht durchgehend, die Unterbrechungen aber sind als solche kaum mehr wahrnehmbar. Zudem verharren sie auf dem Ton *b*, nur die *Tremolo*-Haltenote im Violoncello wechselt wenige Male ihre Tonhöhe, vom *b* kommend zum *as* in Takt 11 über *a* ab Takt 19 zurück zum *b*. Das Fundament nähert sich der Charakteristik des Orgelpunktes.

Das Motiv des sequenzierten Terzfalls wird zweimal um eine Terz nach oben sequenziert und anschließend weiter geführt, bis es Takt 11 in das ursprüngliche Begleitmodell zum Flötenmotiv mündet. Dieses besteht aus einem fallenden Sekundschritt, der um eine fallende Sekunde sequenziert wird. Ein das Finale-Thema ankündigendes Oktavintervall sucht man vergebens.

Während sich das Fundament an das **Finale von 1880** annähert, entfernt sich Bruckner im **Finale von 1878** durch die Herausarbeitung des Hornmotivs von demselben. Durch den Wegfall des Themencharakters des sequenzierten Terzfalls sowie das Ausbleiben des Oktavfall-Motivs reduziert Bruckner das thematische Konfliktpotenzial auf die Gegenüberstellung der beiden Hauptcharaktere der Ecksätze, das Hornmotiv und das Hauptthema des Finales. Letzteres ist dem Komplementärmotiv, seinem Pendant aus dem Kopfsatz, an innerer Spannung und Charakter aber überlegen und kann so die Funktion eines komplementierenden Motives nicht befriedigend

übernehmen. Hornmotiv und erstes Finale-Thema ergeben keine Einheit, beide konkurrieren um die Selbstständigkeit im Finale – ein Konflikt, der in der ersten Themengruppe wohl dargestellt, sicherlich hier aber nicht gelöst werden kann. Nun mag eine derartige Konfliktsituation am Beginn eines Finalsatzes plausibel erscheinen, für den Satz selbst aber ist es ein denkbar schlechter Ausgangspunkt, da eine derartige Unausgeglichenheit erst auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden muss, bevor an eine Konfliktlösung gedacht werden kann. Dies kann aber in der Gesangsperiode oder der dritten Themengruppe nicht geschehen und eine Durchführung an sich wäre mit beiden Aufgaben überfordert. Das Finalproblem ist so nicht lösbar, vielleicht ein Grund, warum Bruckner sich entschied das *Finale* neu zu komponieren.

Der Durchbruch des Hauptthemas erfolgt in der **Fassung von 1874** bei Takt 29, in der **Fassung von 1878** zwei Takte später Takt 31. Vergleicht man das Hauptthema der **ersten Fassung**, so fällt sofort die Generalpause, in Form eines Pause-Taktes, Takt 32 auf, welche bei allen folgenden Fassungen entfernt wurde.

Fassung 1874



Fassung 1878



Rudolf Stephan sieht den Grund hierfür in einer regulierenden »Verbesserung der metrischen Struktur«²¹³, welche bei Bruckner als »Grundmuster [...] die Folge schwer-leicht« aufweise, wobei »Bruckner die ungeradzahlingen Takte eines Satzes oder einer Periode als schwer auffasst«.²¹⁴ Der achte Takt erhalte die Funktion einer Verlängerung des vorangegangenen siebten Taktes oder einer »Überleitung zur folgenden Periode«.²¹⁵ Tatsächlich verschieben sich so die periodischen Schwerpunkte des folgenden Abschnitts weg von den 4tel-Triolen hin zu den Quintsprüngen in der **Finale-Fassung von 1878**. Auch in den **folgenden Fassungen** entsteht dadurch eine kontinuierliche Gewichtung der Periodik.

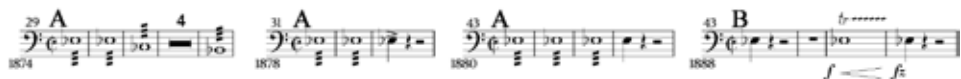
Weiter ändert der Komponist die Paukenstimme über **alle vier Fassungen** hinweg. Der Betonung der Tonfolge *es-cis-b* folgt eine Reduktion auf den Ton *es* mit einem Abschlag auf den betonten dritten Takt. Das die Periode beendende *b* entfällt.

213 Stephan, 1988, S. 185.

214 Ebenda, S. 180f.

215 Ebenda, S. 181.

In der **Fassung von 1880** verschiebt Bruckner den Abschlagn auf den Beginn des vierten Taktes in die 4tel-Pause, nur um diesen **1888** durch den Wegfall des durchgehenden *Tremolos* mit neuerlichem Einsatz und dessen dynamischer Steigerung stärker zu betonen. Die motivisch-melodische Funktion der Pauke wandelt sich ab dem zweiten Finale zu einer formbildenden und einheitsschaffenden Funktion. Die ursprünglich getrennt zweiteilige Periode verschmilzt zu einem zweiteiligen Ganzen.



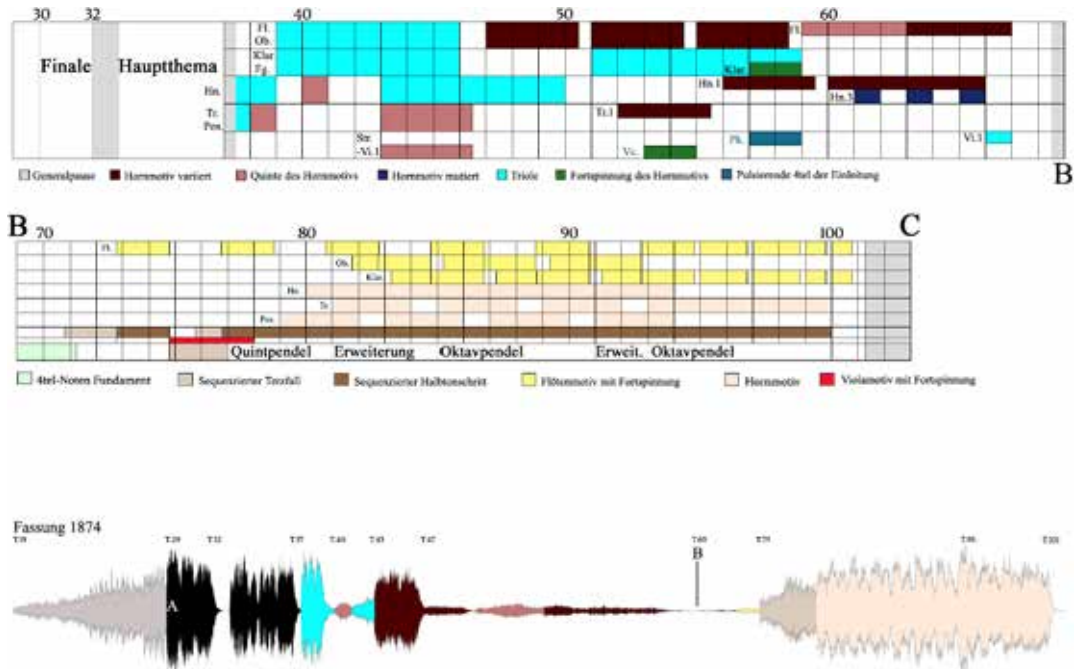
Dem Thema schließt sich ab Takt 37 im **Finale von 1874** eine Binnendurchführung des Hornmotivs an, welches seiner rhythmisch markanten Doppelpunktierung beraubt ist. Dafür dominiert in der Begleitung rhythmisch die aus dem Komplementärmotiv stammende Triole in den Bläsern. Die erste Violine steuert unruhige 8tel-Sextolen in einer durchgehenden Wellenbewegung bei, welche bis Takt 46 zudem im *Tremolo* notiert sind. Die rhythmische Reduktion beider Motive kommt einem Auflösungsprozess gleich, so als habe der Durchbruch des ersten Finale-Themas die bisher vorherrschende Ordnung zunichte gemacht. Die Prägnanz des Hornmotivs, welches sich von triolischen Elementen ungestört in der Einleitung verdichten konnte, verliert sich in der zeitlichen Disposition von 32 Takten vor Studierzeichen **B** Takt 69.

Die fallende Quinte in der dritten Posaune und folgend im vierten Horn wird in Gegenrichtung in der ersten Trompete und folgend im ersten Horn mit dem Komplementärintervall drei Mal zur Oktave oder Oktave + Quinte ergänzt. Dabei reflektieren die Tonstufen das Durchschreiten der Oktave mit der Quinte im ersten Finale-Thema, hier die Anfangstöne *h – ges* (enharmonisch *fis*) – *h* Takt 38, 40 und 42. Danach wird das Hornmotiv variiert und eingeführt. Zwei Motive mischen sich darunter: in Takt 53 und Takt 57 jeweils eine Variation der Fortspinnung des Hornmotivs aus dem Kopfsatz ab Takt 37 sowie ab Takt 57 aus der Einleitung die pulsierenden 4tel-Noten der tiefen Streicher in der Pauke. Von besonderem Interesse ist aber sicherlich der Einsatz des dritten Horns Takt 61. Die sich in der Flöte einpendelnde reine Quinte wird vom Horn übernommen und füllt den Tonraum schrittweise aus. Dazu gesellt sich sukzessive der

noch abgeschwächte Rhythmus des Hornmotivs in Form der einfachen Punktierung, wie sie auch verselbstständigt im langsamen zweiten Satz auftaucht, etwa ab Takt 25 im Horn. Die erste Figur ähnelt dabei dem Kopf des Finale-Themas, die zweite Figur dem Hornmotiv und die dritte Figur mit ihrer abwärtsführenden Skala entfernt dem Komplementärintervall. Davor findet man den Oktavsprung zweimal im Fagott.



Bei Studierzeichen **B** Takt 69 wird die Einleitung wieder aufgegriffen. Anstelle der pulsierenden 4tel-Noten erklingt in der Viola zunächst ein Quintpendel und beim zweiten Einsatz ein neues Motiv, das in seiner Gestalt Elementen des langsamen Satzes und Motiven der zweiten und dritten Themengruppe des Kopfsatzes ähnelt. Der zweite Einsatz des sequenzierten Terzfalls Takt 75 (m. A.) mündet Takt 77 in den tiefen Streichern in das Quintpendel, das sich über acht Takte hinweg chromatisch zur Oktave in Takt 85 erweitert. Diese wird dann ebenfalls zweimal um einen Halbtonschritt erweitert, nur um wieder zurück zur Oktave zu finden, analog der Ausweitung des Hornmotivs zu Beginn der Sinfonie. In den hohen Streichern mündet der sequenzierte Terzfall in den fallend sequenzierten Halbtonschritt, der aber nun bei seiner Fortführung eine aufwärts gerichtete Linie einschlägt. Darüber werden das Flötenmotiv mit seiner Fortspinnung im Holz sowie das Hornmotiv im Blech sequenziert und enggeführt. Nur das Fagott ist mit langen Liegetönen an die tiefen Streicher gekoppelt. Die erste Themengruppe erreicht damit ihren Höhepunkt im *dreifachen Forte* Takt 93 mit dem dreifach intonierten Hornmotiv und endet in einer Generalpause vor Studierzeichen **C** Takt 102.



Der Konflikt beider Motive aus der ersten Themengruppe des Kopfsatzes bricht unumwunden aus. Das Hornmotiv versucht zunächst seine Position zu festigen, indem es die Engführung sowie die Verdichtung stärker forciert. Doch anstelle eines strahlenden Durchbruchs erscheint ein Thema, das von Elementen des Komplementärmotivs angereichert dessen Platz einzunehmen scheint, aber weder im Sinne einer Vertretung noch einer Ergänzung, sondern als Konkurrent. Da das Finale-Thema zudem die Tonraumerweiterung und das Rahmenintervall assimiliert hat, scheint in der folgenden Binnendurchführung die bisherige Motivvorherrschaft aufgelöst zu sein. Um zu einem Durchbruch des Hornmotivs zu gelangen, benötigt es einen erneuten Anlauf, welcher im Vergleich zur Einleitung forschender ausfällt. Der Einsatz des sequenzierten Terzfalls erfolgt zunächst im *Pianissimo*, nur um direkt im Anschluss im *Fortissimo* seine Entschlossenheit zu demonstrieren. Die doppelte Engführung des Flötenmotivs und des Hornmotivs gipfelt nicht mehr in einem finalen Hauptthema, sondern in sich selbst.

Die Frage, wozu man dann eigentlich noch ein weiteres Hauptthema braucht, mag Bruckner sich vielleicht insgeheim gestellt haben, denn bei seiner ersten Umarbeitung gibt es diesen erneuten Anlauf nicht mehr. Die Gegenüberstellung der Kontrahenten erfolgt nahezu unmittelbar, wobei das Hornmotiv an Position verliert. Es büßt in der **Fassung von 1878** sein Quintintervall ein. Dieses hallt dem ersten Finale-Thema nach und der Auslöseprozess erscheint zunächst erfolgreich zu sein. Als weiterer Schritt rückt Bruckner die Spannung der Tonraumerweiterung mehr ins Zentrum, ohne diese aufzulösen. Zudem muss bedacht werden, dass der Themenkopf des ersten Finale-Themas rhythmisch mit dem Hornmotiv verwandt ist. Die erste Themengruppe

ist kein zyklischer Prozess mehr, sondern ein assimilativer mit dem Ergebnis eines demontierten Hornmotivs. Dabei verfolgte Bruckner ursprünglich einen ganz ähnlichen Ansatz in der **ersten Fassung**. Hier scheint sich das losgelöste Intervall bei seiner Engführung Takt 43–47 an seinen Ursprung zu erinnern und zu seiner periodischen Form zurückzufinden. Aus dem zwei Takte dauernden Intervallsprung wird eine viertaktige Periode, wobei dem vierten Takt die Funktion des Ausschwingens zukommt. Im Zuge dessen Variierung wird der Prozess der neuerlichen Selbstfindung Takt 69 aktiviert, der zu einem zyklischen Ergebnis führt. Das Hornmotiv erreicht so bereits am Ende der ersten Themengruppe der Exposition seine volle Gestalt im dreifachen Forte und in einer vollen, acht Takte dauernden Periode, während bei der ersten Umarbeitung dieses Ergebnis den Finalsatz beendet.

Im **Finale von 1878** hat Bruckner die Entwicklung nach Einsatz des ersten Hauptthemas radikal zusammengestrichen. So fehlt die »reizvolle Variierung«²¹⁶ des Hornmotivs und des Flötenmotivs wie auch das Aufgreifen der Einleitung. Der vermeintliche Durchbruch des Hornmotivs erfolgt bereits acht Takte nach Beendigung des ersten Finale-Themas. Dieses wird ab Takt 47 nicht mehr von den Trompeten, sondern von den Posaunen und der Tuba zweimal gespielt, jedoch ohne das Quintintervall. Das auf seinen Rhythmus reduzierte Hornmotiv bricht zudem vor dem Ende der acht Takte langen Periode weg, erklingt vollständig nur zweimal und läuft mit einer auftaktigen 16tel-Note und einer 4tel-Note ins Leere. Der Durchbruchversuch ist gescheitert, was man auch an den dynamischen Angaben erkennen kann. Das *Fortissimo* wird bereits Takt 42 erreicht, eine Steigerung erfolgt nur über die Instrumentation, wobei schon Takt 44 im *Tutti* steht. Zunächst erklingt Takt 39 in starkem dynamischen Kontrast die Quinte des Hornmotivs mit einer 4tel-Triole Auftakt in den Hörnern, den Posaunen und der Tuba im *Fortissimo*. Sie wird dann in den Flöten, der ersten Oboe im *Pianissimo* und den Klarinetten im *dreifachen Piano* auf derselben harmonischen Stufe zwei Takte später beantwortet. Wie in den folgenden beiden Fassungen führt danach ein variiertes Skalenmotiv auf Grundlage der kleinen Sekunde der Tonraumerweiterung des Hornmotivs über viereinhalb Takte hin zum Durchbruch der rhythmisch prägnanten Doppelpunktierung. Die erste Themengruppe schließt vor Studierzeichen **B** Takt 54 ohne eine zäsurbildende Generalpause.

2.3 Zweite Themengruppe 1880/1888

Die zweite Themengruppe des Finales ist wie ihr Pendant im Kopfsatz grob dreiteilig, übernimmt aber nicht deren Liedform, sondern weist mit 62 Takten eine lockere Gegenbarform *Stollen-Abgesang-Gegenabgesang* auf.

A T.93–T.104 (8+4)	B T.105–T.138 (4+16)	B' T.139–T.154 (4+10+4+8+4)
--------------------	----------------------	-----------------------------

216 Nowak, 1980, S. 226.

Die Eröffnung macht ein Trauermarsch, eine klare Reminiszenz an den langsamen zweiten Satz. Seine polyphone Anlage gleicht hingegen der Gesangsperiode des Kopfsatzes. Heinze sieht darin die »Einleitung ...« zum »... zweite(n) Hauptthema des Satzes T. 105«²¹⁷, dabei übertrumpft es das ihm folgende Thema in seiner kontrapunktischen Anlage und Einheit:



Das Thema in c-Moll besteht aus vier je zwei Takte langen Phrasen mit der rhythmischen Anlage a – a' – a'' – a''' und einer motivischen Anlage a – a' – b – b'. Für den Charakter eines Trauermarsches sorgt hier neben dem gleichmäßig schreitenden Bass mit seinem metrischen Grundton-Quint-Pendel in 8tel-Noten die langgezogene Betonung *schwer – leicht* einer jeden Phrase. Rhythmisch dominiert in der ersten Violine die punktierte Halbe mit einer anschließenden 8tel-Triole – eine Figur, welche auch in der dritten Themengruppe zu finden sein wird. Mit der Spielanweisung *Noch langsamer* und dem Wechsel vom *alla breve* in einen 4/4-Takt drückt Bruckner das Tempo erneut, nachdem er bereits beim ersten Finale-Thema *Langsamer* gefordert hat. Das Thema schwingt in den anschließenden vier Takten aus und retardiert Takt 103/104. Dabei greift die zweite Violine die Mutation des Komplementärmotivs aus dem ersten Finale-Thema auf, dessen rhythmische Struktur sich bereits in der Viola Takt 100 andeutet, konzentriert sich melodisch auf das Skalenmotiv und verbindet sich Takt 104 mit dem verspielten Element des zweiten und dritten Andante-Themas, welches dann das letzte Drittel des B-Teils dominieren wird.



Das vermeintlich zweite Thema des Satzes, das Seitensatzthema ab Studierzeichen C Takt 105, ist kein neuer Gedanke, wie man beim Hören zunächst vermuten mag.

C *a Tempo*
 FL I
 Ob. I
 Klar. m.
 Vln. mf
 Vcl. p
 Kb. p
 Grundton-Quint-Pendel Orgelpunkt
 Hornmotiv: scharfe Doppelpunktierung
 Rhythmus 2+3 Komplementärmotiv
 Fallende DUR-Sexte: Vogelruf "Ziripe"
 Skalenmotiv aus Komplementärmotiv
 Viol. 1 p
 Viol. 2 p
 Vln. p
 Kb. p
 Bordun
 verschachtelte DUR-Sexte
 lautmalrischer Effekt

Seine Neuartigkeit verdankt es seinem dem vorangegangenen Trauermarsch gegensätzlichen Charakter voll Beschwingtheit und Frohmut. Bruckner erreicht diesen Stimmungswandel durch die Wahl der Tonart C-Dur und durch die kontrapunktische Reduktion auf zwei Ebenen, die zudem rhythmisch homophoner gestaltet sind als im Trauermarsch. Weiter diminuiert Bruckner das Grundton-Quint-Pendel im Cello, den Kontrabass aber lässt er gewohnt augmentiert weiterlaufen, wodurch in Verbindung mit der Spielanweisung *a Tempo* ein heiterer Fluss entsteht. Formal gliedert sich die viertaktige Periode in Vordersatz – Nachsatz. Es gibt wenigstens drei motivische Quellen. Da wären die rhythmisch prägnante Doppelpunktierung des Hornmotivs, der 2+3 bzw. 3+2-Rhythmus des Komplementärmotivs und die Tonumspielung der Triole aus dem vorangegangenen Trauermarsch-Thema bei Studierzeichen B. Das Sext-Intervall in Melodie und Kontrapunkt findet sich im Pendant zum Kopfsatz und ist auch Grundgerüst der dem Thema folgenden Phrase in der ersten Violine ab Takt 109. Diese zieht weitere verspielte Elemente wie Vorschläge, Triller und Sprungmelodik hinzu und wird von einer freien 8tel-Kette der zweiten Violine umgarnt. Jene ist auffallend mit spannungsreichen Intervallen wie die kleine Sekunde und dem Tritonus angereichert. Es folgt eine dreimalige Variierung und Sequenzierung der Phrase, welche sich dann ihres zweiten Taktes entledigt und über vier Takte retardiert, um im Anschluss in Umkehrung zum erneuten Erscheinen des zweiten Themas der Gesangsperiode ab Studierzeichen D Takt 125 hinzuführen, wo es sich kontrapunktisch mit dem zweiten Thema und Elementen der umspielenden 8tel-Kette vereinigt. Ein zehn Takte andauerndes und vom Andante-Element beherrschtes Zwischenspiel führt zu einem erneuten Erscheinen des Seitensatzthemas, welches die schrittweise Verdichtung des zweiten Einsatzes fortführt. Bruckner stärkt bei jedem Einsatz die Instrumentation, forciert die Dynamik beim dritten Einsatz und bereichert das Thema mit polyphonen Strukturen. Das diminuierte Grundton-Quint-Pendel der Violoncelli wandert beim dritten Einsatz in die Pauke. Dazu bringen die Kontrabässe das beim zweiten Einsatz weggefallene, schwerfällige Grundton-Quint -Pendel im *Forse pizzicato*.



Das Thema erarbeitet sich in der zweiten Themengruppe Präsenz und Gewicht, die weiteren thematischen Abschnitte hingegen verharren im *Piano*. Der Ausklang der zweiten Themengruppe ab Takt 143, welcher sich an der Phrase Takt 109 orientiert, verschwindet gar im *dreifachen Piano*. Der Satz dünnt über einem Paukenwirbel aus, die Motivik reduziert sich auf das Sext-Intervall und auf eine chromatisch aufsteigende 8tel-Bewegung, welche beide diminuiert werden.

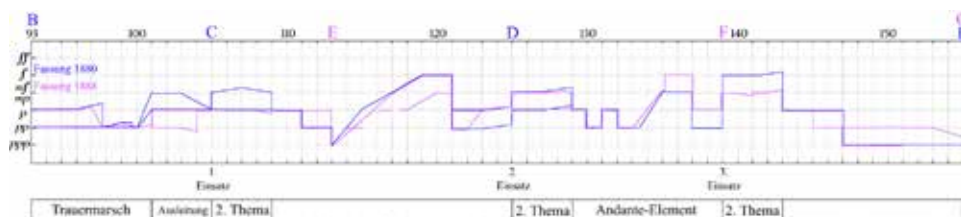
In Ihrer Anlage gleicht die zweite Themengruppe der späteren **Fassung von 1888**. Bruckner markiert hier den dritten Einsatz des Seitensatzthemas Takt 139 mit dem Studierzeichen **F**, die Stellen der beiden vorangegangenen Studierzeichen allerdings verwirren. So findet sich Studierzeichen **D** noch in der ersten Themengruppe Takt 73, wo das variierte Skalenmotiv *unisono* geführt seinen Höhepunkt erreicht, sechst Takte vor Durchbruch des Hornmotivs. Studierzeichen **E** markiert Takt 113 in der zweiten Themengruppe, periodisch sinnvoll acht Takte nach Einsatz des Seitensatzthemas, motivisch jedoch inmitten der des Themas anschließenden Phrase. Änderungen betreffen wieder die Instrumentation, die Dynamik und Spielanweisungen. Beim Tempo verlangt Bruckner *Die Viertel wie vorher die Halben* – also eine Neudefinition der metrischen Einheit. Weitere Tempoänderungen nach Beginn der zweiten Themengruppe beschränken sich **1880** auf ein *Ritardando* Takt 103 und ein *a Tempo* bei Studierzeichen **C** Takt 105. Die **Fassung von 1888** weist hingegen neun weitere Tempoangaben auf.

Die Mutation des Komplementärmotivs wird wie das verspielte Andante-Element isoliert und dadurch mehr hervorgehoben. Außerdem verdeutlicht Bruckner mehr die Herkunft der Motive des Seitensatzthemas, indem er vor allem in Nebensstimmen durch Variationen derselben sich den ursprünglichen Motiven deutlicher annähert, wie etwa im dritten Horn ab Takt 125 oder in der ersten Klarinette ab Takt 139.

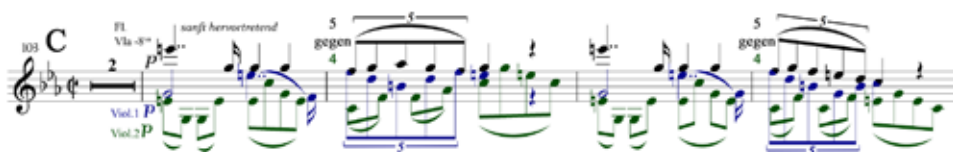


Vergleicht man die dynamische Anlage beider Fassungen, so scheinen die Unterschiede nicht sonderlich gravierend. Die höhere Anzahl dynamischer Vorgaben in der **Fassung von 1888** schlägt sich vor allem in Schwellern und Phrasierungen nieder. Generell liegt die Intensität der letzten Fassung dynamisch leicht unter der **Fassung von 1880**. Bruckner schwächt etwa den ersten und dritten Einsatz des Seitensatzthemas ab. Nur vor Studierzeichen **F** wird das Wechselspiel des Andante-Elements mit

seiner Engführung stärker hervorgehoben. Auch wird den Holzbläsern am Ende der zweiten Themengruppe ein *Pianissimo* anstatt eines *dreifachen Pianos* vorgeschrieben, um dann die leicht verkürzte Diminution noch ausklingen lassen zu können.



2.4 Zweite Themengruppe 1874/1878



Im **Finale von 1874** beginnt die zweite Themengruppe bei Studierzeichen C Takt 103 mit der zwei Takte langen Einleitung zum Seitenthema – der Trauermarsch fehlt. Anstelle des Grundton-Quint-Pendels spielt das Violoncello ein Quinte-Grundton-Pendel mit gelegentlichen Abweichungen in durchgehenden *pizzicato* 8tel-Noten. Prägnantestes Merkmal des Themas ist die Quintole auf der leichten zweiten Einheit der zweitaktigen Periode. Dabei handelt es sich weniger um eine »Frühform des Brucknerrhythmus«, sondern tatsächlich um eine »strukturprägende Quinte«, welche »eigene rhythmische Qualität beansprucht«. ²¹⁸ Dazu muss der Wandel der rhythmischen Kernmotivik der vorangegangenen Sätze bedacht werden.

Die diametrale Rhythmik der beiden Motive der ersten Themengruppe des Kopfsatzes wird in der Durchführung der **Fassung von 1874** mit sich konfrontiert, nach dem zunächst das Hornmotiv durch Diminution und Überlagerung bereits in der Schlussgruppe der Exposition bei Studierzeichen **E** Takt 141 einen rhythmischen Problemlöseprozess durch die Kollision unterschiedlich diminuierter Motivvarianten anstößt. Ein erstes Vermitteln findet zuvor in der zweiten Themengruppe statt, wo die einfache Punktierung auf der unbetonten Zählzeit im Kontrapunkt des Seitensatzthemas erstmals auftaucht. In der Durchführung kollidieren dann beide Motive der ersten Themengruppe miteinander, das Komplementärmotiv zudem mit seiner Umkehrung, was einer Sextole in einem Vierer-Metrum gleichkommt. Das rhythmische Konfliktniveau eines *6-in-4*-Verhältnisses entspricht als Teiler dem eines *3-in-2*-Verhältnisses. Das Ergebnis ist in beiden Fällen dasselbe: das metrisch-

218 Wagner, 1980, S. 36.

rhythmische Gefüge wird aufgelöst. Eine Variante des rhythmischen Konfliktniveaus liegt im zweiten Satz der **Fassung von 1874**, wo der Trauermarsch im 4/4tel-Takt bei Studierzeichen **M** Takt 199 in einem 12/8tel-Takt der Streicher ohne das Violoncello aufgeht, was einem 3-in-2-Verhältnis entspricht. Das Thema des dritten Satzes löst das metrisch-rhythmische Gefüge schließlich im gesamten 3/4tel-Takt durch die Duole auf, die Polyrhythmik 3/4tel zu 2/4tel notiert Bruckner teils sogar aus, etwa in den Trompeten Takt 21. Im ersten Finale-Thema wird das 2-in-3-Verhältnis des Scherzo-Themas in ein 3-in-4-Verhältnis in der Triole Takt 35 geweitet. Die Entwicklung endet beim Überspannen des 4er-Taktes durch ein 5-in-4-Verhältnis der Quintole. Die vermeintliche »Frühform« ist demnach eine Weiterentwicklung des Brucknerrhythmus, welche am Ende eines rhythmischen Problemlöseprozesses steht. So ist es auch logisch, dass das Hornthema am Ende des Finales von Quintolen umrahmt wird, im Verlauf zweimal diminuiert wird und dabei gegen Ende zudem eine Reduktion erfährt, um im drittletzten Takt in eine Quintole zu münden und das Werk zu beschließen.

Der rhythmische Wandel des Komplementärmotivs vollzieht sich insgesamt auf drei Wegen. Zum einen wird es augmentiert im ersten Finale-Thema wiedergegeben, des Weiteren wird durch Konfrontation mit dessen Umkehrung der Weg für eine durchgehende Polyrhythmik geebnet und schließlich durch Ausweitung der rhythmischen Verhältnisse das metrische Konfliktniveau sukzessive angehoben.

Das Seitensatzthema beherbergt somit beide rhythmischen Elemente der ersten Themengruppe des Kopfsatzes, wobei die Quintole an die Stelle der Triole tritt, und verschränkt diese sogar. Die Quintole wird im Folgenden die Exposition beherrschen und weit in die Durchführung reichen, bis das Auftreten des ersten Finale-Themas bei Studierzeichen **P** Takt 337 den ursprünglichen Rhythmus des Komplementärmotivs wieder ins Spiel bringt. Der Bruckner-Rhythmus tritt solange nicht mehr in Erscheinung, einzige Ausnahme bildet ab Takt 154 die erste Trompete, wo der zweite Themenabschnitt des ersten Finale-Themas in Umkehrung variiert erscheint.

Das Seitensatzthema ist entgegen späteren Versionen kontrapunktisch dreistimmig, es gesellt sich eine umspielende 8tel-Kette hinzu, welche überwiegend aus Terz- und Sextintervallen besteht. Es wird von einem zweitaktigen Quint-Grundton-

Pendel der tiefen Streicher umrahmt, die einleitenden Takte spielt nur das Violoncello im *Pizzicato*. Die ausleitenden Takte werden zudem von einem komplementären Grundton-Quint-Pendel der Viola, von pulsierenden 4tel-Noten auf die betonten Zählzeiten im Kontrabass sowie einer harmonischen Stütze des dritten und vierten Horns gestaltet. Die dem Themenabschnitt folgende Phrase ab Takt 111 führt die dreischichtige Kontrapunktik des Themas mit motivischen Elementen desselben fort.

Bruckner augmentiert in der ersten Violine die Quintole und gibt ihr die Stellung eines Themenkopfes, wodurch sie an Prägnanz und Selbstständigkeit gewinnt. Rhythmische Kontraste, wie die durchgehenden 8tel-Noten in der zweiten Violine und die scharfe Doppelpunktierung der Oboen, bleiben erhalten. Zudem verdichtet der Komponist den Tonraum, die einzelnen Stimmen



kollidieren und überschneiden sich, der rhythmische Konflikt überträgt sich auf die Melodik. Die zweite Violine führt ihren Kontrapunkt des Seitenthemas mit seiner Dreiklangs-Melodik und den Sextsprüngen fort, die Oboen greifen die Doppelpunktierung auf, erweitern den Sextsprung zunächst zur Oktave und füllen diese dann in Gegenbewegung mit einem Sextfall hin zum Ausgangston wieder aus. Das Sextintervall dominiert auch die Melodik der ersten Violine. So finden sich in der Quintole zwei ineinander greifende Sextsprünge $e''-g'$ und $h'-d'$. Das Gerüst bildet aber das motivische Quint-Intervall. Die Kombination dieser Intervalle ist ein Ergebnis der



Tonraumerweiterung, wobei eine Conclusio sich hier ankündigt: Aus der kleinen Sexte ist eine autonome große Sexte geworden. Dieser Zustand hält jedoch nicht an. Bruckner wiederholt die Phrase

unmittelbar und erniedrigt die große Sexte in C-Dur zur kleinen Sexte $es''-g'$, belässt aber die zweite große Sexte $h'-d'$. Analog zum Hornmotiv und dessen Entwicklung am Beginn der Sinfonie wird in Takt 113 mit der Moll-Subdominante der harmonische Ausgangszustand mit seiner Problematik der leiterfremden Tonalität wieder hergestellt.

Im weiteren Verlauf dünnt Bruckner den Satz sukzessive aus. Zunächst verschwindet ab Takt 115 das Motiv der Oboe und die Phrase reduziert sich auf den ersten Takt mit der Quintole. Diese wird schrittweise nach oben sequenziert, um ab Takt 121 zunächst zweimal und dann nochmals viermal zu retardieren. Anstelle der Oboe erklingt in den Klarinetten über vier Takte eine Dreiklangsbrechung in tiefer Lage. Die durchgehend harmonische Stütze des dritten und vierten Horns wird taktweise unterbrochen und auf das erste Horn sowie die Posaunen umverteilt. Die Pendelbewegung in der Viola und dem Violoncello bricht auf und wird unruhiger, das Violoncello steigt ab Takt 121 aus, während die Viola in ein Kleinsekundpendel mündet, das ab Takt 123 sich dezent wieder in ein Terzpendel weitet. Der zweite Einsatz des

Seitenthemas wird durch das erste Horn angekündigt, welches zweimal eine Variante des Oboe-Motivs aus Takt 111 intoniert und sich dabei wieder mehr dem Themenkopf des Seitenthemas annähert.

Der zweite Einsatz des Seitenthemas bei Studierzeichen **D** Takt 127 im Violoncello erklingt nun zusätzlich mit der Quintole in der ersten Violine, womit die Anzahl der kontrapunktischen Ebenen steigt. Ein neuerlicher Einsatz des zweiten Themas Takt 137 in der ersten Violine verzichtet auf die durchgehenden 4tel-Quintolen. Diese verschwinden bereits Takt 133. Im sechs Takte langen Zwischenspiel konzentriert sich Bruckner auf die 8tel-Quintole aus dem zweiten Thema und bildet mit ihnen einen dynamischen Kontrast zu den Themeneinsätzen. Dabei werden durchgehend 8tel-Noten mit 8tel-Quintolen konfrontiert, wobei den 8tel-Quintolen eine Tonumspielung und den 8tel-Noten eine Pendelbewegung mit Quinten, Sexten und Septimen zukommt, die beim dritten und vorerst letzten Themeneinsatz Takt 137 in ein Oktavpendel münden.

Den Ausklang macht die Quintolen-Phrase ab Takt 141 in der ersten Violine, welche vom Themenkopf des zweiten Themas und dessen Kontrapunktes begleitet wird. Sie erklingt zweimal variiert, wobei sich das Tongeschlecht von Dur nach Moll wandelt. Anschließend wird ihr Schlusstakt sequenziert, bevor eine Mikro-Überleitung von zwei Takten, welche kein rhythmisches Konfliktpotential aufweist, in die Überleitung zur dritten Themengruppe führt. Diese Überleitung ab Studierzeichen **E** Takt 149 verwendet die Themenköpfe der zweiten Themengruppe, welche begünstigt durch die rhythmische Zäsur der Mikro-Überleitung an Eigenständigkeit gewinnen. Neu hinzu kommt das Triolen-Motiv aus der ersten Themengruppe Takt 37 in der ersten Trompete Takt 154.

B T.103–T.126 (a 2+4+2 + b 8+8)	B' T.127–T.136 (a' 4 + b' 6)	B'' T.137–T.148 (a' 4 + b' 4+2 + MÜ 2)
--	---	--

Bruckner konzentriert sich in seiner **ersten Fassung** deutlich stärker auf das eigentliche Thema der zweiten Themengruppe. Mit dessen Quintolen-Phrase weist Bruckner auf die anschließend dritte Themengruppe. Die 4tel-Quintole im zweiten Thema manifestiert sich schrittweise als eigenständiges thematisches Element, welches die Bereiche Rhythmik wie auch Melodik abdeckt und ihre Autonomie ab Takt 161 vollständig erreicht. Dies ist jedoch die nahezu einzige Dynamik in der Entwicklung des Satzes. Die hohe Anzahl der kontrapunktischen Ebenen beim ersten Themeneinsatz lässt sich kaum mehr steigern – die Entwicklung scheitert gar an ihr, da etwa beim zweiten Themeneinsatz, wo die kontrapunktische Dichte ihren Höhepunkt findet, die klangliche Transparenz des Satzes auf der Strecke bleibt, zumal das rhythmische Konfliktpotential der Quintole diese ohnehin schon arg belastet. So gleicht der dritte Themeneinsatz trotz seiner dynamischen Steigerung eher einem Rückschritt denn einer Conclusio. Kein Wunder also, dass Bruckner in der **Fassung von 1878** die zweite Themengruppe umgestaltet.

Im **Finale von 1878** beginnt die zweite Themengruppe bei Studierzeichen **C** Takt 73 mit einer zwei Takte langen Einleitung zum Seitensatzthema, dessen kont-

rapunktsche Dichte auf zwei Ebenen reduziert wurde. Nach einer Quintole sucht man vergebens – im kompletten Sinfoniesatz. Sie wird im zweiten Thema durch den *Duole-Triole*-Rhythmus des Komplementärmotivs aus dem ersten Satz sowie durch einen einfachen Rhythmus aus 4tel-Noten und zwei 8tel-Noten in den Zwischenspielen ersetzt. Damit schlägt Bruckner die Brücke zum Trio des dritten Satzes, denn die Rhythmik greift störungsfrei in den 8tel-Notenstrom des Kontrapunktes. Durch die Dominanz der Sexte fühlt man sich zudem an die zweite Themengruppe des Kopfsatzes erinnert und durch das Idyll des Scherzo-Trios wird die Assoziation zum *Vogelruf* weiter verstärkt. Der Kontrapunkt der Viola ist in den **folgenden Fassungen** jeweils am Ende der zweitaktigen Periode leicht abgeändert.

Satztechnisch wirkt dieser erste Themeneinsatz schon rein grafisch ausgesprochen blockhaft – das Thema im hohen Holz, der Kontrapunkt abseits in der Viola, dazu das stoische Quint-Grundton-Pendel im Violoncello. Die unmittelbar anschließende *Vogelruf*-Phrase ist zunächst nur dem Streichersatz vorbehalten, die Bläser gesellen sich erst im Laufe der Sequenzierung imitierend hinzu. Auch hier reduziert Bruckner den Satz auf zwei kontrapunktische Ebenen, welche über einer Bordun-Quinte aus pulsierenden 4tel-Noten im Kontrabass und dem Quint-Grundton-Pendel des Violoncellos schweben. Mit der beginnenden Sequenzierung jedoch wandelt sich die vier Takte lang anhaltende *Leiermann*-Figur der Viola, ein kurzer Leitton-Vorschlag zur liegenden Quinte des Bordun-Basses, ab Takt 83 zu einem weiteren Kontrapunkt. Ein rhythmischer Konflikt stellt sich aber nicht ein. Das Zwischenspiel dünnt allmählich aus und verlagert das Geschehen in die Holzbläser in hoher Lage.

Der zweite Themeneinsatz bei Studierzeichen **D** Takt 95 weist einen deutlich größeren Ambitus auf und konzentriert sich wieder auf die Streicher. Nun gesellt sich der Themenkopf der *Vogelruf*-Phrase in der ersten Violine mit Umkehrung in den Klarinetten zum zweiten Thema. Der ursprüngliche Kontrapunkt hat sich dem Thema rhythmisch wie melodisch angenähert, dafür wird der Kontrapunkt der *Vogelruf*-Phrase, die freie 8tel-Kette in der zweiten Violine, fortgeführt. Trotz des *Pianos* des zweiten Themeneinsatzes ist die Dynamik stärker ausdifferenziert als beim ersten Einsatz und auch der blockhafte Satz ist einem deutlich organischeren Kontrapunkt gewichen.



Bruckner führt die Steigerung kontrapunktischer Dichte im dritten Themeneinsatz Takt 105 konsequent fort mit dem Ziel, den Komplementärmotiv-Rhythmus wieder stärker in den Vordergrund zu stellen. Hierfür augmentiert er in Takt 108 den zweiten Takt der Themenphrase und gibt ihm die Spielanweisung *breit gestrichen*. Dieser Takt markiert das Ende des nun im *Forte* erklingenden Themeneinsatzes und kündigt zudem beginnend mit Studierzeichen **E** Takt 109 die Überleitung zur dritten Themengruppe an.



Die dritte Themengruppe umfasst im **Finale von 1874** zwanzig Takte, im **Finale von 1878** lediglich zwölf Takte. Bruckner streicht die Takte 141 bis 148, in denen er vorrangig motivisch eng und vielschichtig verwoben die *Vogelruf*-Phrase mit dem Kopf der Gesangsperiode konfrontiert. Im Anschluss verzichtet der Komponist auf die kontrapunktischen Elemente und reduziert in der **ersten Fassung** das motivische Material auf die Themenköpfe der Gesangsperiode und der *Vogelruf*-Phrase.



Ab Takt 154 deutet die erste Trompete mit den 4tel-Triolen einen Bezug zum Hauptthema an, der jedoch im weiteren Verlauf der Exposition wie auch in der Durchführung

keine Folgen hat. Das eigentliche Sujet dieser Überleitung ist in **beiden Fassungen** die nun in der Harmonik verankerte Tonraumerweiterung, leicht erkennbar im Grundton des Kontrabasses *ges* (kleine Sexte) zu *f* (reine Quinte) auf *b* (Grundton). Die **Fassung von 1878** konzentriert sich in der Überleitung motivisch lediglich auf den Kopf der *Vogelruf*-Phrase, was Bruckner auch in den **folgenden Fassungen** beibehält. Dennoch gibt es einen markanten Unterschied der beiden früheren Fassungen zu den späteren. In den **Fassungen 1874 und 1878** dominiert die Sequenzierung des Kopfes der *Vogelruf*-Phrase die Überleitung, während in den **Fassungen 1880 und 1888** eben jenes Motiv auf sein Rahmenintervall, die kleine Sexte, reduziert wird. Dadurch wird gleichzeitig die in der Harmonik verankerte Tonraumerweiterung auf die Motivik ausgeweitet. Bruckner verzahnt hier die Kernelemente der ersten und zweiten Themengruppen beider Ecksätze.

2.5 Vorphase der Durchführung 1880/1888

Die dritte Themengruppe enthält kein eigenständiges Thema, sondern besteht aus einem Konglomerat aus Motiven und Attributen vorangegangener Themen. Sie behält zum einen den typischen *Unisono*-Charakter einer brucknerschen dritten Themengruppe, erweckt aber gleichzeitig den Anschein einer ersten Durchführung. Später wird die Verwandtschaft mit dem Höhepunkt der eigentlichen Durchführung ab Studierzeichen **M** Takt 295 bei der **Fassung von 1880** auffallen.

Wie die folgende Übersicht zeigt, liegen der dritten Themengruppe die Motive der ersten Themengruppe des Kopfsatzes sowie das Andante-Motiv zugrunde. Alle drei Motive repräsentieren einen tongeschlechtlichen Zustand. Das Hornmotiv und die damit verknüpfte Tonraumerweiterung sind neutral, das Komplementärmotiv mit seiner Skala ist dem *Dur*-Bereich zuzuordnen und das Andante-Motiv ist der Moll-Repräsentant.

The diagram illustrates the construction of the third thematic group from motifs of the first group and the Andante. It is organized into two main sections: **DUR** (top) and **MOLL** (bottom).

- DUR Section:**
 - Komplementärmotiv:** Shown as a melodic line with notes *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*. It is described as the 'Zweites Motiv der ersten Themengruppe des Kopfsatzes → DUR-Repräsentant'.
 - variiertes Hornmotiv im Dur-Mantel:** A melodic line with notes *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*.
 - Dur-Zielsetzung mit Skala-Atribut aus dem Komplementärmotiv:** A melodic line with notes *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*.
- MOLL Section:**
 - Hornmotiv:** Shown as a melodic line with notes *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*. It is described as the 'Erstes Motiv der ersten Themengruppe des Kopfsatzes → tongeschlechtlich neutral'.
 - Tonraumerweiterung:** Described as 'tongeschlechtlich neutral, harmonisch sehr spannungsvoll und entwicklungsregend'.
 - Andante-Motiv:** Shown as a melodic line with notes *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*. It is described as the 'Eigenständiges Andante-Motiv → Moll-Repräsentant'.
 - Moll-Zentrum b-Moll mit Leitton / Quelle Andante-Motiv:** Shown as a melodic line with notes *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*.

Arrows indicate the flow and relationships between these motifs, showing how they combine to form the third thematic group.

Fassung 1880

The image shows a musical score for the first movement of the Ninth Symphony, 1880 edition. The score is in E-flat major and 4/4 time. It features several annotations in German:

- eigenständiges Andante-Motiv** (independent Andante motif) at measure 155.
- Skala - Durchschreiten des Tonraums** (scale - traversing the tonal space) at measure 163.
- Kleine Sexte entspricht der Tonraumerweiterung des Hornmotivs** (small sixth corresponds to the tonal expansion of the horn motif) at measure 173.
- Aufbrechen der Tonraumerweiterung** (breaking the tonal expansion) at measure 179.
- variirtes Hornmotiv** (varied horn motif) at measures 163 and 173.
- Moll - Zentrum** (Minor - Center) at measure 173.
- 4 x Höhepunktmotiv** (4 x Peak motif) at measure 173.
- Dur - Zielsetzung** (Major - Goal setting) at measure 179.
- F** (Final) at measure 179.
- poco a poco rit.** (poco a poco ritardando) at measure 179.

The score includes staves for Tr. 3 (Trombone 3), Pos. 1/2 (Posaune 1/2), Hr. 1/2 (Horn 1/2), and Vc. / Kb. (Viola / Kontrabaß). The tempo is marked *Andante* and the dynamics are *ff* (fortissimo).

Das augmentierte Andante-Motiv eröffnet die Auseinandersetzung mit dem Dur-Moll-Konflikt, welcher im zweiten Satz umfassend behandelt wurde. Mit diesem Konflikt verknüpft ist im langsamen Satz das fallende Durchschreiten des Tonraumes über eine große Skala, welche dort ab Takt 217 den Durchbruch zur Dur-Sphäre bei Studierzeichen **P** Takt 221 einläutet:

The image shows a musical score for the first movement of the Ninth Symphony, 1878 edition. The score is in E-flat major and 4/4 time. It features several annotations in German:

- Tonraumerweiterung 5. Stufe** (tonal expansion 5th degree) at measure 217.
- C-Dur** (→ C major) at measure 217.

The score includes staves for Pos. / B.-T. (Posaune / Bass Trompete) and Vc. / Kb. (Viola / Kontrabaß). The tempo is marked *Andante* and the dynamics are *ff* (fortissimo).

Die erste Skala der dritten Themengruppe festigt das zunächst vorherrschende b^b -Moll, obgleich dies nicht die eigentliche Grundtonart der Themengruppe sein wird. Die zweite Skala markiert F-Dur bei Takt 179, welches bereits ab Takt 176 erklingt, fallend über zwei Oktaven in metrisch markanten 4tel-Noten. Hier bekommt die Dur-Terz *a* wie in der zweiten Skala eine exponierte Stellung. In Verbindung mit dem Hornmotiv wird die Dur-Terz in der Finale-Coda zu einer zentralen Conclusio der Sinfonie. Unter diesem Aspekt versteht man auch das der ersten Skala anschließenden Sext-Pendel, welches sich nicht auf die zweiten Themengruppen der Ecksätze, sondern über dem Grundton *f* auf die Tonraumerweiterung des Hornmotivs beruft. Die durch dieses Attribut ausgelöste Chromatik eröffnet dem variierten Hornmotiv ab Takt

163 neue Freiheit zur Entfaltung, welches in seiner Urform geschlechtslos hier eine deutliche Hinwendung zum Dur-Tongeschlecht erfährt. Dieser erste Ausbruch nach Dur wird jäh beendet vom erneut erscheinenden, leicht variierten Andante-Motiv ab Takt 167, welches in seiner Fortführung den individuellen Tonraum einer kleinen Terz verlässt und den der Oktave einnimmt, womit ein solides Moll-Zentrum erschaffen wird. Die Verbindung zweier Attribute aus den Motiven der ersten Themengruppe des Kopfsatzes, die Quinte und die emanzipierte Triole, bricht ab Takt 170 aus diesem Zentrum aus und führt den Satz hin zum Dur-Tonraum. Im Gegensatz zum Andante ist dieser Wandel nun auch von Dauer, die groß angelegte F-Dur-Skala mündet bei Studierzeichen F Takt 183 in Ges-Dur.

Interessant ist die Instrumentierung bei Takt 163. Wider Erwarten erklingt das variierte Hornmotiv nur in den Posaunen und nicht exponiert im Satz. Hierdurch ist es bei einer praktischen Realisierung nur sekundär wahrnehmbar, da es durch die dominierende Sextolen-Figur überlagert wird. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, dass der erste Versuch der Dur-Etablierung scheitert. Diese vermeintlich schwache Instrumentierung, das Einbringen eines akustisch kaum wahrnehmbaren Motivs, behält Bruckner in der **Fassung von 1888** bei. Da er zudem in **beiden Fassungen** den Posaunen ein zum restlichen Orchester abgestuftes *Forte* vorschreibt, kann davon ausgegangen werden, dass der Komponist sich der klanglichen Wirkung bewusst war.

Die Konzeption der dritten Themengruppe in der **Fassung von 1888** deckt sich mit der **Fassung von 1880**. Bruckner differenziert lediglich die dynamischen Angaben sowie Vortragsbezeichnungen. So gibt er das Tempo mit *Etwas belebter (Im Hauptzeitmaß)* an. Das Studierzeichen **G** markiert den Beginn der dritten Themengruppe bei Takt 155, welche ebenso nach 24 Takten in die Schlussgruppe mündet. Die auffallendste Änderung gegenüber der **Fassung von 1880** liegt wieder in der Instrumentation. Bruckner trennt mit Vorliebe Motive in ihre Bestandteile auf und verteilt diese überblendend auf unterschiedliche Stimmen innerhalb der Instrumentenfamilie. Als markantes Beispiel sei ein Ausschnitt ab Takt 167 gegeben:

The image shows a musical score excerpt starting at measure 167. It features three staves: Tr. 1/2 (Trumpet 1/2), Pos. 1/2 (Positon 1/2), and B.T. (Bass Trombone). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also performance instructions like 'gut gehalten' (well sustained) and 'Hfn. 3/4' (Horn 3/4). The excerpt shows a complex interplay of these instruments, with the Bass Trombone playing a prominent role in the lower register.

In **beiden Fassungen** liegt der interne Höhepunkt der Themengruppe bei der Dur-Zielsetzung ab Takt 175, denn hier wird der *Unisono*-Charakter kurzzeitig aufgehoben. Vom Grundton spaltet sich eine zweite Linie ab, die schrittweise zur Dur-Terz aufsteigt. Bruckner wiederholt dreimal dieses Höhepunktmotiv und unterstreicht dadurch den

fortgeschrittenen Problemlöseprozess des Dur-Moll-Konfliktes. Allgemein markiert Bruckner Errungenschaften dieses Problemlöseprozesses gerne mit der Dur-Terz als Ziel-Ton innerhalb einer Phrase, so etwa im Choral der Durchführung des Kopfsatzes, in der Durchführung des Finales ab Studierzeichen **N** (1880) bzw. **M** (1888) oder im Andante, wo das Höhepunktmotiv den ersten zarten Wandel von c-Moll nach C-Dur bei Takt 80/81 im ersten Horn markiert.

Die motivisch-thematische Arbeit in der dritten Themengruppe ruht auf einem lückenlosen Sextolen-Fundament, dessen Ursprung klar der ersten Themengruppe zuzuordnen ist. Hier gleichen die Takte 51 bis 54 in ihrer satztechnischen Anlage der dritten Themengruppe. Die erste Takthälfte wird von einer Quint-Oktavbrechung gestaltet, die zweite Takthälfte variiert mit Skalenelementen. Eine repetierende Sextole mit Schwerpunkt im hohen Blech ist nahezu lückenlos durchgehend.



Die Unruhe und das Chaos nach Erscheinen des ersten Finale-Themas werden nun in der dritten Themengruppe mit Inhalt und Entwicklung konfrontiert. Durch den Wiederaufgriff und die konsequente Einbettung im *Unisono*-Gestus werden die begleitenden Strukturen geordnet und aufgewertet. Da die Fundamental-Intervallik, bestehend aus der Oktave und ihrer Brechung durch die Quinte, als Attribut bereits in der Motivik des Kopfsatzes einen festen Platz eingenommen hat, profitiert hiervon vor allem das rhythmische Element. Die Conclusio des Scherzos geht in der Sextole des Finales auf, welche spätestens mit der dritten Themengruppe die Loslösung vom Komplementärmotiv vollzogen und rhythmische Eigenständigkeit neben der dualen Rhythmik erlangt hat. Der Keim für ihre Gleichberechtigung liegt bereits im ersten Finale-Thema mit der Augmentation der Triole. Diese dann tatsächlich zu erlangen, wird für das Finale auf der rhythmischen Ebene noch zu erarbeiten sein.

2.6 Dritte Themengruppe 1874/1878

Die ursprüngliche Gestalt wie auch Konzeption der dritten Themengruppe des Finales waren eine gänzlich andere. Kann man bei der zweiten Themengruppe von einem Umkomponieren sprechen, so muss das Ergebnis **ab 1880** als Neukomposition gelten.

Fassung 1874

Skala - Durchschreiten des Tonraums

variierter Komplementärmotiv

variierter Themenkopf des 2. Finalthemas

Tonraumerweiterung Pendel

Verdichtung des Themenkopfes des 2. Finalthemas

Die dritte Themengruppe von 1874 eröffnet bei Studierzeichen F Takt 161. Sie präsentiert sich phrasenweise in strengem *Tutti-unisono* immer da, wo man das dritte Thema zu erkennen glaubt. Das Thema erscheint in Gestalt einer über zwei Takte fallenden bzw. steigenden Quintolen-Skala mit lang gehaltenem Ziel-Ton. Vor dem neuerlichen Einsatz bei Studierzeichen G Takt 181 folgt über 16 Takte ein chromatisch angereichertes Wechselspiel mit Varianten des Komplementärmotivs und dem rhythmisch markanten Themenkopf des zweiten Finale-Themas. Das variierte Komplementärmotiv wandelt seine Gestalt von einer aufsteigenden Skala hin zu einer sich weiter schrittweise nach oben sequenzierenden Wellenbewegung aus Sext-Akkorden. Auf die horizontale Verdichtung des Tonraumes ab Takt 170 folgt eine vertikale Verdichtung desselben ab Takt 175. Das Pendel der kleinen Sekunde über der Dominante C-Dur entspricht klar der Tonraumerweiterung des Hornmotivs, bezogen auf den zu erwartenden Grundton *f* als kleine Sexte (*k6*) zur reinen Quinte

(r5). Die bei Studierzeichen **G** Takt 181 folgende Quintolen-Skala im *Unisono* erfolgt jedoch auf der Medianten *des* mit anschließendem Krebs auf *ges*.



Vor diesem zweiten Ausbruch der Quintolen-Skala verdichtet Bruckner die musikalische Anlage durch Diminution des Themenkopfes des zweiten Finale-Themas. Dazu steuert das Violoncello C-Dur-Dreiklangsbrechungen in aufsteigenden 8tel-Bewegungen hinzu.

Nach dem Krebs der Quintolen-Skala greift Bruckner wieder analog zu Takt 165 auf das Spiel mit dem Komplementärmotiv zurück. Die Dreiklangsbrechung findet sich nun in den Flöten und Klarinetten als fallende 8tel-Kette mit Tonrepetitionen wieder. Auch der Themenkopf des zweiten Finale-Themas wird mit dem Element der Dreiklangsbrechung angereichert, wodurch eine Phrase entsteht, welche in der Schlussgruppe Autonomie erlangen wird. Darin verschachtelt erklingt in den Oboen eine neue Variante des Hornmotivs. Der mit einer Länge von sechs Takten polyphon und rhythmisch vielschichtige Abschnitt mündet in eine groß angelegte Quintolen-Skala aus chromatisch fallenden Sext-Akkorden, welche Takt 200 in eine Pendelbewegung münden und die dritte Themengruppe ausklingen lassen.

Damit ergibt sich folgender Aufbau über 44 Takte:

A T.161–T.164	B T.165–T.180	A' T.181–T.188	B' T.189–T.204
<i>unisono</i> F		<i>unisono</i> G	

In der **Fassung von 1878** bleibt Bruckner bei dieser Aufteilung. Er kürzt aber auch hier radikal auf 24 Takte zusammen. Die *unisono gehaltenen* Skalenabschnitte bleiben davon unangetastet, wie ein Blick auf den formalen Aufbau der **Fassung von 1878** zeigt:

A T.121–T.124 <i>unisono</i> F	B T.125–T.132	A' T.133–T.140 <i>unisono</i> G	B' T.141–T.244
---	----------------------	--	-----------------------

Der generell rhythmische Wandel der Quintole zum 4tel-8tel-Rhythmus in der **Finale-Fassung von 1878** wird durch den *Unisono*-Charakter besonders hervorgehoben. Das Element der Dreiklangsbrechung sucht man ebenso vergebens wie das Spiel mit dem Komplementärmotiv und dem Themenkopf des zweiten Finale-Themas.



Stattdessen verwendet Bruckner nun das *Vogelruf*-Motiv des zweiten Finale-Themas, welches die rhythmische Quelle des 4tel-8tel-Rhythmus darstellt. So wechseln sich abschnittsweise Dur-Skalen im *Fortissimo* mit chromatischen Skalen im *Pianissimo*, welche Takt 141 in eine Pendelbewegung münden und somit dem Gestus der Tonraumerweiterung nahe kommen.

Zwei Elemente gelangen in der **ersten Fassung** der dritten Themengruppe zu ihrer Autonomie: die Quintole sowie die den Tonraum zu seiner Gänze durchschreitende Skala. Was zunächst konzeptionell als schlüssig erscheint, erweist sich akustisch als Problem in doppelter Hinsicht. Die Quintole ohne Bezug zum Metrum hat keine rhythmisch-charakteristische Eigenschaft mehr. Hinzu kommt, dass die Skala keine melodische Prägnanz vorzuweisen hat. Dies sind denkbar schlechte Eigenschaften für eine motivisch-thematische Phrase oder gar für ein musikalisches Thema. Auch wenn Bruckner das gar nicht beabsichtigt haben mag, so fordert doch die exponierte Stellung der Skala hier eben jene Position. Der Kontrast mit den durchführungsartigen Abschnitten tut sein Übriges.

Akustisch tritt noch ein weiteres Problem in den Vordergrund, welches aus der Instrumentation hervor geht: die Trompeten und die zwei hohen Posaunen unterbrechen in der **Fassung von 1878** mit einem Septime-Sprung die Skalenbewegungen, um die Lage zu wechseln. Dies geschieht bei der vierten Zählzeit, wodurch der Eindruck eines Auftaktes entsteht, der den Eindruck einer fallenden Skala zerstört.

Die rhythmische Quelle für die dritte Themengruppe ist in beiden Fassungen das jeweilige Vogelruf-Motiv der zweiten Finalthemengruppe. Vergleicht man diese mit dem Vogelruf-Motiv des Kopsatzes, fällt auf, dass eine rhythmische Entwicklung in der **Fassung von 1874** wohl stattgefunden haben mag, bei der **Fassung von 1878** jedoch der 4tel-8tel-Rhythmus statisch unverändert geblieben ist und für den restlichen Satz auch bleiben wird.

2.7 Die Schlussgruppe

Das thematische Material der Schlussgruppe **aller Fassungen** entspringt der zweiten Themengruppe des Finalsatzes. In der **Fassung von 1880** markiert ein Wechsel zum

4/4tel-Takt bei Studierzeichen **F** Takt 183 mit der Angabe *poco a poco ritardando* den Beginn mit einer vier Takte langen Einleitung. Die Begleitfigur der dritten Themengruppe tritt im Wechselspiel mit einem variierten Fragment des Themenkopfes der zweiten Themengruppe hervor. Die Quint-Oktavbrechung in der Klarinette gewinnt melodische Funktion, da sie einerseits solistisch über dem Orgelpunkt *ges* der Kontrabässe schwebt, andererseits auch ihren Charakter durch das *Legato*-Spiel wechselt. Das Motiv der Violine ähnelt stark der Tonumspielung der zweiten Themengruppe. Die chromatische Wellenbewegung im Violoncello verweist in Verbindung mit der Quint-Oktavbrechung der Klarinette auf den Beginn der inversen Modulation der ersten Themengruppe des Finales bei Takt 51. Tatsächlich kommt der Schlussgruppe eine ähnliche Funktion zu. Auf den ersten Blick scheint eine freie Melodie schlussgruppentypisch die Exposition ausschwingen zu lassen.



Fassung 1880



Auffallend sind die rhythmische Doppelpunktierung sowie die Sprungmelodik. In der Begleitung dominiert ein Skalenmotiv, welches das Ende der Exposition ausschwingend gestaltet. Dort wird die Skala wie auch die Doppelpunktierung augmentiert. Dadurch offenbart sich der Ursprung des die Schlussgruppe mitgestaltenden Themenkopfes der zweiten Themengruppe, welcher im Hornmotiv zu finden ist. Die Fortspinnung des Themenkopfes beruht rhythmisch auf dem *Vogelruf*-Motiv. So entpuppt sich bei genauerer Betrachtung die Schlussgruppe als ebenso funktions- und themenreich wie das Vorangegangene.

Die Änderungen zur **Fassung von 1888** sind marginal. Hier beginnt die Schlussgruppe ohne Taktwechsel vier Takte nach Studierzeichen **H** mit der Anweisung *Beruhigend* Takt 183. Bei der Einleitung schreibt Bruckner die Ornamentik der ersten Violine aus. Takt 193 erfolgt die weitere Anweisung *Immer ruhiger*. Zudem fördert Bruckner den Charakter des *Dolce*, indem er die Doppelpunktierung in den Streichern mit Liegetönen in den Bläsern kaschiert. Die Länge mit 20 Takten bleibt unverändert. Auch in den **früheren Fassungen** hat die Schlussgruppe eine Länge

von 20 Takten. Die Schlussgruppen der **Fassungen von 1874 und 1878** haben jedoch keine eigene Einleitung. In diesen beiden Fassungen beginnen die Schlussgruppen bei Studierzeichen **H**, bei der **Fassung von 1874** Takt 205, bei der **Fassung von 1878** Takt 165. Die Konzeption beider Fassungen gleicht den späteren. Bei der **Fassung von 1874** wird das die dritte Themengruppe beendende Quintolen-Pendel durchgehend fortgeführt. Zudem gesellt sich begleitend eine Variante der Dreiklangsbrechung in den Flöten hinzu. Ab dem achten Takt greift die Oboe die Melodie der Klarinette und der Viola imitatorisch auf. Die Melodie selbst reduziert sich auf die Doppelpunktierung mit einem Sprung zu einer Wechselnote. In der **Fassung von 1878** führt Bruckner anstelle der Quintole das Sekundpendel mit dem 4tel-8tel-Rhythmus durchgehend fort. Anstelle der Reduktion der Melodie auf die Doppelpunktierung mit Sprung tritt hier erstmals die Augmentation. Auch setzt das erste Horn anstelle der Oboe imitatorisch schon im fünften Takt auf der dritten Zählzeit engführend ein. Die mit der Angabe *Etwas langsamer* markierte Schlussgruppe läuft in der Pauke mit dem 4tel-8tel-Rhythmus aus.

Im Gegensatz zur dritten Themengruppe bleibt Bruckner bei der Schlussgruppe seiner ursprünglichen Konzeption treu. Erfolgte Änderungen sind von ihrer Bedeutung her sekundär. Dies lässt entweder den Schluss zu, dass die Bedeutung der Schlussgruppe nachrangig ist oder dass sie in ihrer Gestalt in allen vier Fassungen ihre Funktion als Schlussgruppe zu Bruckners Zufriedenheit löst, was zugleich bedeutet, dass der Komponist die globale Anlage seiner Sinfonie beibehalten hat und lediglich die Attribute verschieden gewichtet oder die Lösungen der Problemstellungen variieren. Hierfür lohnt sich ein Vergleich der letzten Takte der Schlussgruppe.

In der ersten **Fassung von 1874** dominiert die Verknüpfung zum Hornmotiv. Das Augenmerk der zweiten **Fassung von 1878** verlagert sich in die begleitende Pendelbewegung mit ihrem 4tel-8tel-Rhythmus. In den **letzten beiden Fassungen** hingegen fehlt eine stringent durchgehende Pendelfigur in der Begleitung. An ihre Stelle tritt ein Skalenmotiv – der pendelnde Charakter geht in der wechselnden Instrumentation auf. Die exponierte Stellung dieses Motivs am Schluss ersetzt die Wirkung der dritten Themengruppe der **Fassungen von 1874 und 1878**.

Fassung 1874

Fassung 1878Fassung 1880

Für Bruckner selbst mag die Kombination aus Doppelpunktierung und Sprungmelodik wohl an sich reizvoll gewesen sein, findet doch diese Melodie in abgewandelter Form ihre thematische Funktion im *Adagio* der *Achten Sinfonie* wieder:

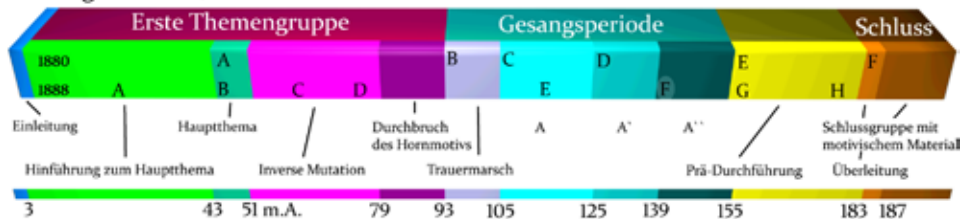
Achte Sinfonie c-Moll, Fassung 1887

In beiden Fassungen der *Achten Sinfonie* erscheint das Thema bei Studierzeichen B Takt 47 im Violoncello. Und wie schon bei der Erstfassung der *Vierten Sinfonie* gestaltet Bruckner das Thema auch in der *Achten* imitatorisch, wie im folgenden Beispiel aus der **Fassung von 1887** exemplarisch zu sehen ist:

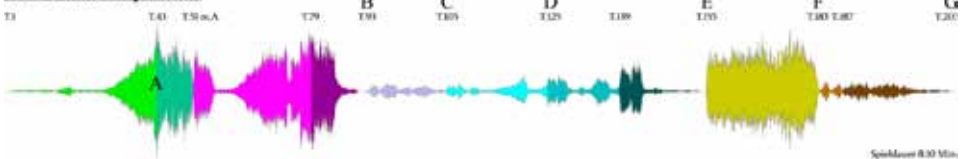
Achte Sinfonie c-Moll, Fassung 1887

Es ergibt sich folgender formaler Aufbau der Final-Exposition:

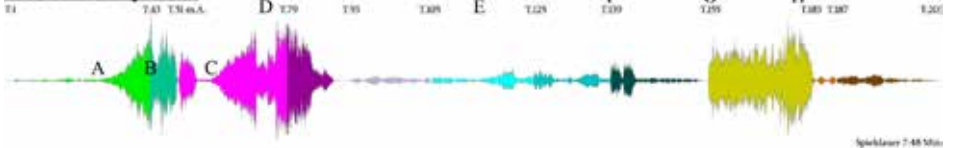
Fassung von 1880 / 1888



1880 Finale-Exposition



1888 Finale-Exposition



Ein Vergleich der **Fassungen von 1880 und 1888** untereinander ergibt eine große Deckungssumme. Die formale Anlage bleibt unangetastet. Interessant ist jedoch die unterschiedliche Verteilung der Studierzeichen, welche in der **Fassung von 1880** klare Auskunft über die formale Struktur geben, während bei der **Fassung von 1888** die Verteilung geradezu willkürlich erscheint. Tatsächlich deutet diese Veränderung auf Probepraxis hin. So werden in der ersten Themengruppe die längeren Abschnitte durch die Studierzeichen weiter untergliedert. Den Beginn der Gesangsperiode markiert bereits ein Taktwechsel, während Unterabschnitte häufig mit expliziten Spielanweisungen versehen sind. Die Studierzeichen **A**, **C**, **E** und **H** hingegen sind an Stellen ohne Spielanweisungen zu finden. Bei der **Fassung von 1880** sind dies nur die Studierzeichen **D** und **E**, welche aber formale Auskunft geben, darunter den wichtigen Beginn der Prä-Durchführung. Dies deckt sich mit einer wichtigen Information im Vorwort des Notentextes zur **Fassung von 1888**: »Manche dieser Bezeichnungen wurden offensichtlich in den Proben beigelegt und erscheinen in anderer Handschrift [...]«.«²¹⁹

Die Gegenüberstellung mit der Kopfsatz-Exposition **von 1878/80 und 1888** zeigt eine enge strukturelle Verwandtschaft. Dem Komplementärmotiv steht das Finale-Hauptthema gegenüber, in beiden Expositionen gehen motivische Elemente derselben voraus. Die zweitaktige Einleitung deckt sich dabei ebenso, wie der erstmalige Einsatz

219 Korstvedt, 2003, S. XIV.

beider Elemente nach 42 Takten. Während jedoch im Kopfsatz das zweitaktige Komplementärmotiv sich variierend über 24 Takte erstreckt, steht das Finale-Hauptthema mit seinen rund acht Takten isoliert im *Unisono* da. Anstelle der variierenden Fortführung tritt im Finale eine durchführende Entwicklung, welche zum Durchbruch des Hornmotivs führt, wodurch ein zyklischer Charakter etabliert wird. Die erste Themengruppe des Kopfsatzes wie des Finales weist in **diesen Fassungen** somit fünf Abschnitte auf. Beim Kopfsatz dominiert eine Festigung des motivischen Materials durch Wiederholung und Variation, beim Finale steht das entwickelnde Prinzip und die damit verbundene Destabilisation des vorhandenen thematischen Materials im Vordergrund.

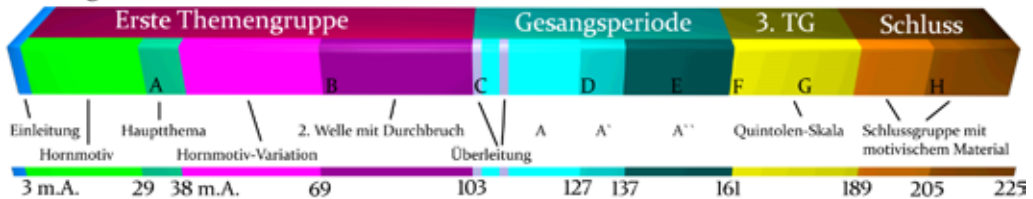
Die Gesangsperioden von **1878/80 und 1888** erfahren im Finale eine Aufwertung im Vergleich zum Kopfsatz. Neu im **Finale von 1880 und 1888** ist der Trauermarsch, welcher einen starken Kontrast zu den beiden zweitaktigen Dur-Motiven innerhalb der Gesangsperiode bildet. Letztere gestalten diese maßgeblich durch steigende Variation im Wechsel derselben – eine Anlage, welche der ersten Themengruppe des Kopfsatzes ähnelt. Hier wird die Gesangsperiode lediglich von zwei zweitaktigen Motiven gestaltet – ein separates Thema wie der Trauermarsch fehlt. Die variierte Steigerung wird im Vergleich zur Finale-Gesangsperiode durch die dreiteilige Liedform-Anlage abgeschwächt. Dies macht sich auch in der quantitativen Gewichtung bemerkbar: Die Gesangsperiode im Kopfsatz erstreckt sich ab der **Fassung von 1878** über 44 Takte, im Finale jedoch nimmt die Gesangsperiode **der Fassungen 1880 und 1888** 62 Takte ein. Die kontrapunktisch reiche Anlage findet sich hingegen in allen Gesangsperioden, wenngleich in der **Finale-Fassung von 1878** nur in abgeschwächter Form. Die dritte Themengruppe des Kopfsatzes befasst sich ab der **Fassung von 1878** ausschließlich mit dem Komplementärmotiv. Durch Wiederholung und Variation desselben scheint die dritte Themengruppe eine Fortsetzung der ersten zu sein, wobei durch die stärker am *Unisono*-Charakter angelehnte satztechnische Anlage, die scharfen dynamischen Kontraste und harmonischen Spannungen mehr die aufkeimenden Konflikte zu Tage fördern, was die Themengruppe wiederum in die Nähe einer Durchführung rückt. Im Vergleich hierzu wirkt die Arbeit mit dem Komplementärmotiv in der ersten Themengruppe statisch und in ihrer Funktion themenfestigend.

Die dritte Themengruppe im Finale ab der **Fassung von 1880** weicht erstmals von der des Kopfsatzes grundlegend ab. Sie ist geprägt von intensiver, motivisch-thematischer Verarbeitung, ihre Bezüge sind satzübergreifend und die Herausarbeitungen eine Vorausahnung der Conclusio. Somit besitzt sie klar durchführungsartigen Charakter auf engstem Raum. Diese Globalität unterscheidet sie von der eigentlichen Durchführung des Finales, wo konkret auf die Motive und Themen der ersten beiden Themengruppen des Finales eingegangen wird. Sie ist somit losgelöst von ihr zu sehen.

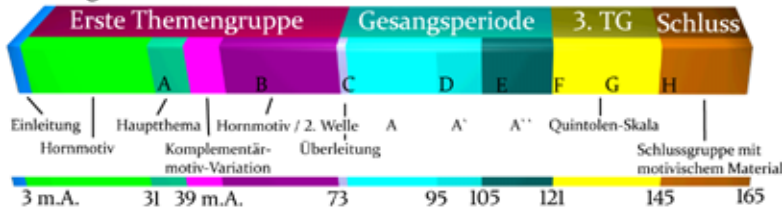
Die Schlussgruppe des Finales hat in **allen Fassungen** eine andere Funktion als die Schlussgruppe des Kopfsatzes. Dort ist der Schluss in Form einer Steigerung angelegt, welche in eine die Durchführung ankündigende Bläserfanfare mündet. Die Steigerung ist jedoch nicht motivisch-thematischer Natur, sondern vollzieht sich durch rein chromatisch angereicherte, wellenförmig aufsteigende Skalen. Die Schlussgruppe im Finale hingegen hat ausschwingenden Charakter. Hierzu bedient

sie sich einer vermeintlich belanglosen, doch dafür eingängigen Motivspielerei, welche sich erst bei genauerer Betrachtung als raffinierte Kombination aus zentralen Attributen vorangegangenen, motivisch-thematischem Material entpuppt. Lediglich in der **Erstfassung von 1874** wird die Schlussgruppe als Pendant zum Kopfsatz von einer chromatisch fallenden Sext-Akkord-Skala unterbrochen.

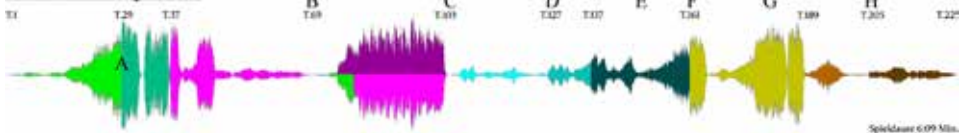
Fassung von 1874



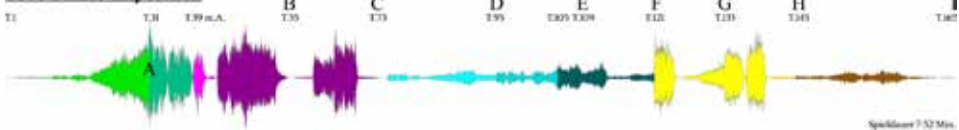
Fassung von 1878



1874 Finale-Exposition



1878 Finale-Exposition



Die Fassung des **Finales von 1874** und die **Finale-Fassung von 1878** weisen im Expositionsvergleich weitere Unterschiede zu den restlichen Fassungen auf. Bei der ersten Themengruppe des **Finales von 1874** ist die später wegfallende Hornmotiv-Variation auffällig. Ihre statische Gestalt in der Gesamtanlage erzwingt eine zweite Initialisierung des Finales ab Takt 69. Tatsächlich streicht Bruckner diese Variation nicht ersatzlos. An ihre Stelle tritt im **Finale von 1878** eine Variation des Komplementärmotivs, welche aber, drastisch verkürzt, kaum mehr als ein Bindeglied fungieren kann. Durch die quantitative Reduktion von ursprünglich 32 Takten **1874** auf acht Takte **1878** offenbart sich zugleich eine Reduktion auf das funktional Wesentliche, was jedoch im Vergleich zu den **Fassungen von 1880 und 1888** keine dynamische Entwicklung, sondern

statische Verknüpfung beinhaltet. In den **Finalsätzen von 1874 und 1878** wird die dritte Themengruppe von *Unisono*-Skalen geprägt. Damit nehmen diese Gruppen die reguläre Funktion einer dritten Themengruppe bei Bruckner ein. Im Vergleich zu den Pendants im Kopfsatz jedoch fehlt ihnen damit jeglicher durchführungsartiger Charakter. Als eigenständiges, motivisch-thematisches Material hat die Skala hier im Finale zudem zu wenig Eigenkontur. Auch fehlt ihr Raum und Funktion für ein eigenständiges drittes Thema. Dabei erscheint die Verwendung der Skala als Conclusio-Element eine solche Funktion trotz des statischen Erscheinungsbildes zunächst auch zu erfüllen: Anfangs- und Endnote der dritten Themengruppe bei beiden Fassungen zeichnen die Tonraumerweiterung *b-c* nach. Die diastematische Anlage und der große Abstand vor allem bei der Erstfassung verhindern deren akustische Wahrnehmbarkeit. Dadurch gerät die Balance von motivisch-thematischem Gehalt, Konflikt und Entwicklung aus dem Gleichgewicht. Das retardierende Element der Hornmotiv-Variation in der ersten Themengruppe mag ein Ausgleich dafür gewesen sein, deren Wegfall erzwingt aber wohl auch die Neugestaltung der dritten Themengruppe.

Unter diesen Gesichtspunkten machen auch die deutlichen Unterschiede Sinn, was die Länge der einzelnen Finale-Expositionen betrifft. Zunächst sticht beim Vergleich der **Fassungen von 1874 und 1878** die Differenz von 60 Takten hervor. Die Hornmotiv-Steigerung der ersten Themengruppe büßt lediglich zwei Takte ein, der Wegfall der Hornmotiv-Variation macht 44 Takte aus, die Gesangsperiode ist um zehn Takte verkürzt, die dritte Themengruppe um vier Takte und der Schluss nochmals um 16 Takte. Bruckner tilgt demnach vor allem das statische Element der ersten Themengruppe, bei der zweiten Themengruppe hingegen verschwindet die Steigerung am Ende des letzten Abschnittes der Gesangsperiode, wo Bruckner in der **Fassung von 1874** lediglich die Themenköpfe der beiden Motive schrittweise ab Studierzeichen E Takt 149 über 12 Takte hinweg steigend sequenziert. Der Beginn der dritten Themengruppe erklingt in der **Fassung von 1878** daher unvermittelt. Bei der dritten Themengruppe sind es die Takte 189 bis 204, also das erste Andeuten der Schlussmotivik und die fallende Sext-Akkord-Skala mit retardierender Ausklang-Phase. Keine dieser Kürzungen hat Auswirkung auf die Konzeption der Finale-Exposition. Bruckner entledigt sich dadurch unnützen Ballasts. Doch gerade weil keine Auswirkungen zu erkennen sind, wird die eigentliche Schwäche dieser **Final-Exposition von 1878** hierbei umso mehr heraus gestellt. Sie ähnelt mehr einer Kopfsatz-Exposition als einer Finale-Exposition. Es wird mehr präsentiert als entwickelt, wobei die dritte Themengruppe als bislang statisches Element weiterhin ebenso präsent ist, wie das statische Bindeglied zwischen Finale-Thema und Hornmotiv in der ersten Themengruppe. Und genau hier packt Bruckner bei der Neukomposition des **Finales 1880** an. Anstelle des statischen Bindegliedes der ersten Themengruppe tritt mit demselben Material, dem Komplementärmotiv, eine durchführungsartige Entwicklung, an deren Ende das nun zyklisch wirkende Erscheinen des Hornmotivs logisch wirkt. Bruckner erreicht dies, indem er das ursprünglich dem Hornmotiv folgende Komplementärmotiv nicht variiert, sondern es analog zur Kopfsatzexposition invers mutieren lässt, den Blick bei der Mutation demnach nicht nach vorne, sondern nach hinten richtet und somit die

Hinführung zum Hornmotiv logisch und sogar zwingend ist – stößt doch jenes die Entwicklung hin zum Komplementärmotiv im Kopfsatz an.

3 Die Durchführung des Kopfsatzes

Wer die Sonatensatzform vorrangig als starres Formschema begreift, gerät zwangsläufig bei der Festlegung funktioneller Abschnitte in Schwierigkeiten. Betrachtet man den Kopfsatz der *Vierten Sinfonie*, so scheint es zwei Möglichkeiten zu geben, wo Bruckner den Beginn der Durchführung setzt. Ein möglicher Beginn ist in der **Fassung von 1878** Takt 169. Dafür sprechen die vorangehende Blechbläser-Fanfare mit Zäsurfunktion bei Buchstabe **F** Takt 165 und die thematische Substanz des Takt 169 folgenden Abschnittes. Ein weiterer möglicher Beginn markiert Studierzeichen **G** bei Takt 193. Hierfür sprechen neben dem Doppelstrich die fast zwei Takte andauernde Orchesterpause mit Paukenwirbel sowie die Markierung des Abschnittes durch das von Bruckner gesetzte Studierzeichen. Genügt einem jene Betrachtungsweisen, so kommt auch Studierzeichen **H** bei Takt 217 als Durchführungsbeginn in Betracht, da hier neben einem Studierzeichen der Satz ebenfalls in eine vorangehende Orchesterpause mündet, welche nur durch eine monoton fallende Skala durchbrochen wird. Der klare thematische Bezug des Folgenden auf die erste Themengruppe täte dabei noch sein Übriges. Nur wohin mit den so verwaisten 48 Takten? Treten diese an die Stelle einer erweiterten Schlussgruppe?

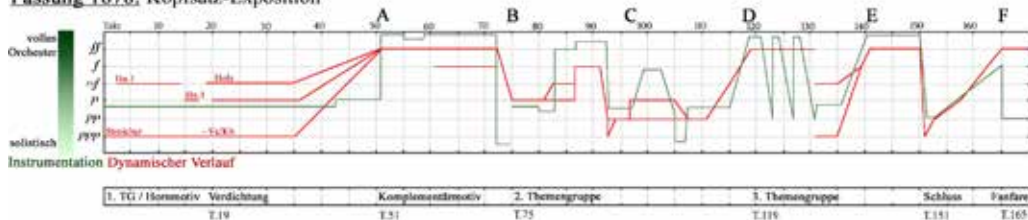
Hier hilft ein Blick in das Finale. Bruckners Umarbeitungen hin zum **Finale von 1880** offeriert dort eine dritte Themengruppe, welche klar durchführungsartigen Charakter aufweist. Betrachtet man in diesem Licht die dritte Themengruppe des Kopfsatzes, so stellt man fest, dass Bruckner auch hier sich vom starren Formgedanken löst und sich mehr einem evolutionären Gestaltungsprinzip annähert. Dies erfordert bei der Betrachtung aber eine Neubewertung der Schlussgruppe, denn in beiden Fassungen wird kein neues thematisches Material eingebracht, sondern bereits vorhandenes Material weitergeführt, was einer einsetzenden Verarbeitung gleich kommt. In der **Fassung von 1874** gestaltet das Hornmotiv mit seinen Attributen *Naturintervall* und *Doppelpunktierung* die dritte Themengruppe wie auch die Schlussgruppe. An seine Stelle tritt in der **Fassung von 1878** das Komplementärmotiv, welches nun aber nicht nur wie das Hornmotiv auf seine Attribute reduziert, sondern von Beginn an weitergeführt und kontrapunktisch verarbeitet wird. Hieraus entspringt auch das Takt 153 einsetzende Steigerungsprinzip. Wirkt in der **Fassung von 1874** die Trennung der dritten Themengruppe von der Schlussgruppe deutlich durch die diskontinuierliche Verwendung des Hornmotivs und durch das Einbringen eines fremden motivischen Gedankens stärker, schwindet diese Zweiteiligkeit **1878** durch den Wegfall exakt dieser beiden Faktoren, wodurch beide Abschnitte näher zusammen rücken oder die Schlussgruppe in der dritten Themengruppe aufgeht. Mit dieser Sichtweise ändert sich auch die Funktion besagter Teile. Von einer rein exponierenden Aufgabe kann bei der dritten Themengruppe nicht mehr gesprochen werden und der als große Steigerung angelegte Schluss erfüllt schlicht nicht die Funktion eines die Exposition ausklingenden Abschnitts. Viel eher wirft die Durchführung ihre Schatten

voraus, wenngleich noch nicht in derselben Intensität wie im Finale. Somit konnte Bruckner gar nicht an der statisch gehaltenen dritten Themengruppe des **Finales von 1878** festhalten. Denn die Idee, den Übergang der Exposition zur Durchführung phasisch fließend zu gestalten, hatte Bruckner von Beginn an. Die Verwendung des Hornmotivs erscheint zunächst auch schlüssig, weist doch die Blechbläser-Fanfare die markante Doppelpunktierung desselben auf. Die Bedeutung dieser Fanfare darf nicht unterschätzt werden. Nicht nur mündet eine groß angelegte Steigerung in sie, die Instrumentation mit Trompeten und Posaunen unterstützt den ohnehin vorhandenen Gestus einer feierlichen Ankündigung. Ihr markantes Erscheinen wird in der **Fassung von 1878** noch durch das Hinzukommen von Hörnern und einer Bass-Tuba intensiviert und ihre Stellung im funktionalen Gefüge durch ihre Ausweitung auf vier Takte gefestigt. Was Bruckner zum Austausch des motivischen Materials bewog, bleibt spekulativ. Denkbar wäre das Festhalten des Motivdualismus selbst hier, wenn man in der Blechbläser-Fanfare ein Vertreter des Hornmotivs erkennen mag. Die Profilierung hin zu einer organischen Entwicklungsphase durch verstärkte Durchführungsprozesse sowie durch eine Konzentration auf eine singuläre Motivquelle wäre sicherlich auch mit dem Hornmotiv durchführbar gewesen. Begreift man nun aber die Exposition und Durchführung eben nicht als in sich abgegrenzte Großabschnitte, sondern sieht den Verlauf der Gesamtanlage als dynamisch-organische Entwicklung von statischer Exposition hin zu einer lebendigen Verarbeitung, tut man sich deutlich leichter mit einer Zuteilung von Unterabschnitten in Hinblick auf ihre funktionelle Substanz. In der **Fassung von 1874** findet man das Studierzeichen **F** nicht vor, sondern nach der Fanfare Takt 155, die analoge Stelle zu Takt 169 in der **Fassung von 1878**. Dem Studierzeichen **G** geht 1874 eine halbtaktige Generalpause voraus, der Doppelstrich aber fehlt. Ähnlich verhält es sich mit Studierzeichen **H**, dem ein zweitaktiges F-Dur Tremolo der Violinen vorausgeht. Die erfolgten Änderungen zur **Fassung von 1878** übernimmt Bruckner in der **Fassung von 1888**, fügt aber zwischen Takt 168 und Takt 169 eine Fermate mit vorausgehendem *Ritardando* und *Crescendo* ein, und setzt in Klammer die Anweisung *kurz*. Die zunächst markante Reminiszenz der ersten Takte der Sinfonie in der **Fassung von 1874** bei Takt 189 schwächt Bruckner in allen **folgenden Fassungen** ab. Dass hier mit dem eingeführten Hornmotiv der erste Kern der Durchführung zu finden ist, mag man kaum bestreiten können, doch den Beginn der Durchführung markiert Studierzeichen **H** nicht – einfach weil es keinen eigentlichen Beginn gibt! Der Wandel hin zur Durchführung geschieht phasisch und setzt bereits mit der dritten Themengruppe ein. Die erste Phase markiert das Aufgreifen zentralen motivischen Materials, die zweite Phase die groß angelegte Steigerung, welche in einer feierlichen Blechbläser-Fanfare gipfelt. Die dritte Phase setzt kontrastreich ein mit der Demontage des Themenkopfes der zweiten Themengruppe sowie dessen Kontrapunktes, bis dessen Herkunft kaum mehr wahrnehmbar ist. Bei diesem Prozess kristallisiert sich das chromatische Element heraus, welches durch die Tonraumerweiterung des Hornmotivs initialisiert wurde. Exposition und Durchführung grenzen somit nicht aneinander an, sie überlagern sich. Die herausgearbeitete Blechbläser-Fanfare markiert dabei den Wechsel der Gewichtung vom Exponieren hin zum Verarbeiten, weshalb bei der **Fassung von 1874** ab Studierzeichen **F** die Abschnitte mehr der Durchführung

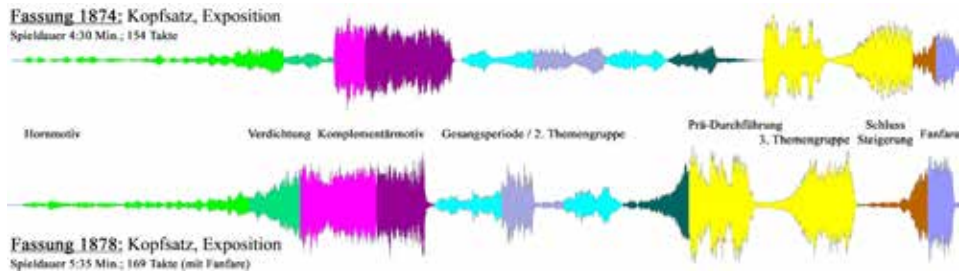
denn der Exposition zugerechnet werden können. Dem entspricht bei den **folgenden Fassungen** Takt 169. Der phasische Wandel zur Durchführung hin wird auch deutlich, wenn man fragt, an welcher Stelle für die traditionelle Wiederholung der Exposition das Wiederholungszeichen gesetzt werden kann – und die Antwort darauf nicht findet.

Auch im Kontext der Dramaturgie macht die bei Takt 169 einsetzende Phase der Reduktion als Teil des Übergangs Sinn. Exposition und Durchführung haben unterschiedliche Zielsetzungen und benötigen für deren Umsetzung ihren eigenen Raum innerhalb der Sinfonie. Diesen Raum grenzt Bruckner ab, indem er bei der **Fassung von 1878** die Steigerung, welche Takt 153 einsetzt und ab Takt 165 in der Blechbläser-Fanfare gipfelt, abrupt abbrechen lässt. Vorausgehende Phasen der Steigerung behandelt er indes anders. Die Steigerung innerhalb der ersten Themengruppe leitet vom Hornmotiv über in das Komplementärmotiv. Am Ende der zweiten Themengruppe mündet die Steigerung in die anschließende dritte Themengruppe, an welche eine erneute Phase der Steigerung anschließt, die sich bei Studierzeichen **E** Takt 141 im verdichteten Komplementärmotiv entlädt. Im Gegensatz zu vorangegangenen Steigerungen findet diese aber nicht ihren Abschluss mit dem Einsatz der thematischen Substanz, sondern wird in dieser über die Harmonik weiter geführt. Der Komplementärmotiv-Einsatz bei **E** Takt 141 erklingt zunächst über vier Takte hinweg auf Des-Dur, bevor über sechs Takte ein verminderter Septakkord das Geschehen beherrscht, die motivisch-thematische Arbeit überholt und Takt 149 in eine *unisono* geführte, fallende Akkordbrechung mündet. An diesen Abbau der Intensität schließt sofort eine neue Steigerung an, welche mit ihrem *Unisono*-Charakter an das Geschehen anschließt und mit Einsatz der Blechbläser-Fanfare die Harmonie aufgreift, welche über Des-Dur in einem offenen Ges-Dur-Septakkord ihr Ziel erreicht. Um hier von neuem beginnen zu können, braucht es nun eine Phase der Abkühlung und der Reduktion. Eine Gegenüberstellung des dynamischen Verlaufs mit der Intensität der Instrumentation offenbart nicht nur die Phasen der Steigerung, sondern gibt zugleich einen groben Überblick über die dramaturgische Anlage des Satzes.

Fassung 1878: Kopfsatz-Exposition



Dem entspricht auch die Hüllkurve der Exposition. Ein Vergleich mit der **Fassung von 1874** zeigt Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Die Abschnitte stehen innerhalb einer Fassung in Relation zueinander, nicht aber fassungsübergreifend. Wie umfangreich interpretatorische Abweichungen ausfallen können, zeigt die angegebene Spieldauer der Referenzaufnahmen.



Erste und zweite Themengruppe werden durch eine deutliche Zäsur voneinander abgetrennt. Innerhalb der ersten Themengruppen findet man Brüche nur in der **Erstfassung**, bei der zweiten Themengruppe gibt es einen kleineren Bruch in der **Fassung von 1878**. Dort hat der Komponist den Übergang zur dritten Themengruppe auch grundlegend umgestaltet. Anders verhält es sich mit der dritten Themengruppe und dem Schluss der Exposition. Die Schwankungen der Intensität sind ausgeprägter als in den vorhergehenden Themengruppen. Dort wird vorrangig präsentiert, hier aber gibt es erste Kollisionen und Konfrontationen. Steigerungs- und Verdichtungswellen sind kurzatmiger und erfolgen rasch aufeinander. Interessant ist, dass ab der **Fassung von 1878** die längste Steigerungsphase innerhalb der ersten Themengruppe zu finden ist, jene mit der stärksten Intensität aber in Verbindung mit der dritten Themengruppe auftreten.

Was die tabellarische Grafik nicht zeigt, ist die kontrapunktische Verdichtung des Hornmotivs der ersten Themengruppe, welche bereits ab Takt 19 vor der instrumentalen und dynamischen Steigerung einsetzt. Ferner irritiert der instrumentale Einbruch bei F Takt 165, welcher jedoch nur quantitativ erfolgt und durch Einsatz des vollen Blechbläserregisters einer stilistischen Hervorhebung geschuldet ist. Die Anlage bei der ursprünglichen **Fassung von 1874** zeigt, dass Bruckner die Übergänge der Gruppen drastischer herausarbeitet. Hierfür setzt er echte Generalpausen anstelle solistischer Überblendungen an den Übergängen, was die Hüllkurve zwischen den Themengruppen gut erkennen lässt.

Die anschließende Durchführung selbst umfasst zwei Kernphasen, welche von zwei weiteren Phasen umrahmt werden. Die der ersten Kernphase voran stehende Phase ist zweigeteilt.

3.1 Die Vorphase der Durchführung

In der **Fassung von 1878** ist ein 36 Takte langer Orgelpunkt auf *b* in der Pauke über weite Strecken das Fundament dieser zweigeteilten Phase, deren Aufgabe die Reduktion und die weitere dramaturgische Retardierung durch Auflösung thematischen Materials und durch Herauslösen von gesamtsinfonischen Attributen ist. Im ersten Abschnitt erfolgt die Demontage des motivisch-thematischen Materials der zweiten Themengruppe. Im zweiten Abschnitt werden das gesamtsinfonische Attribut der Chromatik und das Hornmotiv dazu verwendet, die Entwicklung nahezu zum

Stillstand zu bringen. Mit dem Verklingen des Orgelpunks setzt eine harmonisch loslösende Klangsphäre ein, welche Wegbereiter für den neuen Schaffensprozess der ersten Kernphase der Durchführung ist.

169

Violins (Vl.1, Vl.2): *pp*, *p*, *p*

Cello/Double Bass (Cb./Vc.): *ppp*, *p*, *p*

174

Ob./Klar. (Oboe/Clarinet): *mf*

Hr. 1 (Horn 1): *pp*, *ppp*

Vc. (Violoncello): *p*, *ppp*

Einsetzung des Orgelpunktes in der Pause

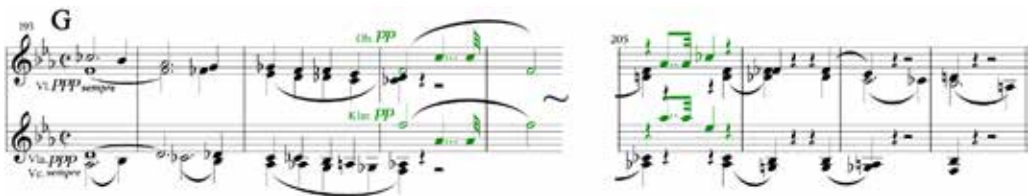
Direkt im Anschluss der Blechbläser-Fanfare erklingen in den Streichern das weitergeführte *Vogelruf*-Motiv und der Themenkopf im Kontrapunkt der zweiten Themengruppe über vier Takte hinweg über dem Orgelpunkt *f*. Dabei erfolgt eine unmerkliche Abspaltung des Themenkopfes durch die Engführung. Ferner greift der Kontrapunkt die artikulatorisch prägnante Quarte am Ende des *Vogelruf*-Motivs auf und führt diese fallend sequenziert fort. Die Sequenz steigender und fallender Naturintervalle ist chromatisch angereichert und löst nach der zunächst eindeutigen Kadenz von *f* nach *b* mit dem Einsatz des lange gehaltenen Orgelpunktes das harmonische Gefüge auf. Dabei entstehen chromatisch fallende Skalenausschnitte. Diese reduzieren das motivisch-thematische Geschehen weiter und führen den Abschnitt in ein kaum mehr zu lokalisierendes Motiv aus dem Kontrapunkt der zweiten Violine Takt 170, welches zunächst steigend sequenziert wird, um dann in einer fallenden B^b-Dur-Akkordbrechung den Abschnitt im Orgelpunkt der Pauke völlig auslaufen zu lassen. Das Motiv der fallenden chromatischen Skala mit einfacher Punktierung stammt ebenfalls aus der zweiten Themengruppe. Sein markant solistisches Erscheinen Takt 105/106 im Violoncello unterbricht dort die sich zunehmende Loslösung der motivisch-thematischen Verankerung.

[illegible]



Das Motiv aus dem Kontrapunkt der zweiten Violine mit fallender Terz und anschließend steigender Sekunde ist in der **Fassung von 1878** ein Kind dieser Vorphase der Durchführung. Den eigentlichen Ursprung findet man in der **Fassung von 1874**, wo dieses Motiv Teil des Kontrapunktes der Gesangsperiode ist, welchen Bruckner jedoch in späteren Fassungen nicht mehr verwendet. Der zweite Abschnitt verweilt auf dem Orgelpunkt der Pauke.

Vor Studierzeichen **G** Takt 193 liegt ab der **Fassung von 1878** eine nahezu zwei Takte lange Orchesterpause. Bruckner markiert dieses Studierzeichen zudem mit einem Doppelstrich, der in der **Erstfassung** nicht auftaucht. Dass der Komponist damit einen formalen Abschnitt gliedert, ist aber unwahrscheinlich, da ab Takt 193 der Abschnitt von Takt 179 fragmentarisch wieder aufgegriffen wird. Die Phrasen werden mit dem Hornmotiv der ersten Themengruppe verknüpft. Nach zweimaliger Sequenzierung der fallenden Chromatik greift die Fragmentierung auch auf das Hornmotiv in Takt 205 über.



Als auch der Orgelpunkt der Pauke mit Takt 208 verstummt, wandelt sich der musikalische Satz. Über dem vier Takte liegenden Bruckner-Akkord²²⁰ in den Streichern diminuiert die Klarinette das Kontrapunktmotiv der zweiten Violine und kombiniert dieses mit der fallenden chromatischen Skala. Die Flöte greift diesen belebenden Gedanken sequenziert auf, bevor beide Instrumente durchbrochen über einem festigenden Vorhalts-F-Dur-Akkord den Gedanken erneut sequenzieren und über einer zwei Takte langen Orchesterpause weiter ausführen. In diese Orchesterpause klingt angedeutet eine C-Dur-Dominante, womit das Ende der Phrase seine initialisierende Wirkung entfaltet und die erste Kernphase der Durchführung einleitet.

220 Nach Kreft, siehe Kapitel *Die Harmonik*.

Die **Fassung von 1888** weicht kaum von der vorhergehenden Fassung ab. Ein Horneinwurf bereichert Takt 170/171 den Streichersatz. Ansonsten finden sich lediglich marginale Änderungen in der Rhythmik, der Artikulation und der Instrumentation. Letztere zielen auf eine stärkere Differenzierung, was auch durch die höhere Anzahl der Spielanweisungen deutlich wird.

Bei der **Fassung von 1874** ist der Abschnitt vor Studierzeichen **G** um zehn Takte kürzer. Das motivisch-thematische Material ist dasselbe, es fehlt aber der Demonta-

geprozess und mit ihm das reizvolle Spiel des abgespaltenen Materials, wodurch der Abschnitt mehr ausschwingenden denn reduzierenden Charakter hat und bei Takt 165 im Violoncello nach einer kurzen solistischen Zäsur in ein Pendel der Tonraumerweiterung mündet. Wie in **späteren Fassungen** baut Bruckner zunächst Spannung ab durch die Verwendung eines Orgelpunktes, in der **Fassung von 1874** ab Takt 159 über durchbrochene zehn Takte hinweg. Der erste Abschnitt ab Studierzeichen **F** Takt 155 gleicht der Konzeption **späterer Fassungen**, nur verwendet Bruckner hier zudem den ersten Kontrapunkt des *Vogelruf*-Motivs in der Viola exponierter, während die erste Violine sich mit vereinzelt aufsteigenden 16tel-Skalenausschnitten begnügt, welche in **späteren Fassungen** ebenso wegfallen, wie die sporadisch auftretenden 8tel-Gruppen des *Vogelruf*-Kontrapunktes der zweiten Violine. Am Ende des ersten Abschnitts der Vorphase dominiert das pendelnde Motiv der Tonraumerweiterung im Violoncello, dessen Stellenwert durch den solistischen Einsatz im Kopfsatz T.164/165 hervorgehoben wird.

Die Tonraumerweiterung gestaltet den zweiten, satztechnisch ausgedünnten Abschnitt der Vorphase, der mit einem choralartig angelegten Übergang in den tieferen Streichern ab Takt 183 die erste Kernphase der Durchführung einleitet, mit lang gehaltenen Tönen.

Es lassen sich weitere Motive ausmachen, wie etwa das Motiv der fallenden Terz mit anschließend steigender Sekunde, welche aber allesamt durch die augmentierte Anlage an Kontur verlieren und somit mehr vermutbar denn belegbar sind. Das Motiv

erscheint erstmals in der Gesangsperiode und nicht, wie in späteren Fassungen, im Kontrapunkt des Vogelrufmotivs in der Vorphase. Schlüssiger wirkt das Motiv der fallenden Sekunde mit anschließendem Quartsprung nach oben, dessen Ursprung ebenfalls im Kontrapunkt des *Vogelruf*-Motivs zu finden ist, jedoch nur in der **Fassung von 1874** im Violoncello ab Takt 72.



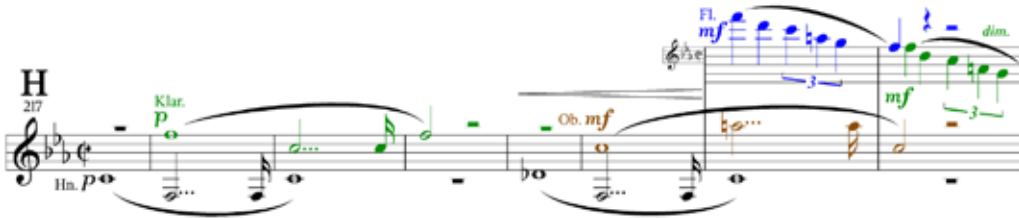
Bruckner kombiniert in der Klarinette und im Fagott die melodische Faktur des Hornmotivs mit der fallenden Sexte des *Vogelruf*-Motivs, webt die Pendelbewegung dazu ein und führt den musikalischen Gedanken vom Grundton schrittweise aufwärts zur Dur-Terz fort. Die beiden letzten Takte der Vorphase entsprechen den beiden einleitenden Takten des Satzes.

Über die Gründe der Neukomposition dieses Abschnitts kann ebenfalls nur spekuliert werden. Denkbar wäre, dass die gesamte Vorphase der Durchführung in dieser Gestalt motivisch-thematisch nicht ausreichend fassbar wirkte und insbesondere der zweite Abschnitt den dramaturgischen Duktus zu sehr unterbrach. Dazu beitragen die *unisono* geführten tiefen Linien ebenso, wie die rhythmische Engführung der wenigen Stimmen. Im Endeffekt dürfte das auf dem Papier reizvolle Spiel mit vereinzelt diminuierten Motiven gerade gegen den ausschwingenden Duktus dieser Vorphase laufen.

3.2 Die erste Kernphase der Durchführung

In der **Fassung von 1878** dominiert die erste Kernphase die Durchführung mit einer Länge von 70 Takten und einer überwiegend vollen Orchestrierung. In ihrer Anlage gleicht sie der ersten Themengruppe. Über einem F-Dur Streichertremolo erklingt

ab Studierzeichen **H** Takt 217 zunächst das Hornmotiv eingeführt. Sein Auftritt wird durch das eingeführte Komplementärmotiv unterbrochen, bis schließlich beide Motive koexistent weiter variiert und eingeführt werden.



Klar zu erkennen ist im Horn die Tonraumerweiterung *des-f-c* ab Takt 221. Bedeutsam ist der zweite, versetzte Einstieg der Oboe, welche mit dem Horn zusammen erstmals das neutrale Tongeschlecht des Hornmotivs in den *Dur*-Raum führt.



Dies setzt sich im zweiten Anlauf des Hornmotivs fort. Dessen Anlage erscheint nun polyrhythmisch verdichtet. Takt 237 setzt die Diminution des Hornmotivs ein. Der Abspaltungsprozess des Komplementärmotivs Takt 238 wird vom Hornmotiv Takt 241 übernommen und in der Folge markiert die Tonraumerweiterung in den Streichern ab Takt 245 die melodisch-harmonische Verdichtung. Diese mündet bei Studierzeichen **I** Takt 253 in das Komplementärmotiv, welches den Rest der ersten Kernphase alleine für sich beansprucht. Hierbei zeigt sich der im Vergleich zum Hornmotiv deutlich höhere Grad der Wandelbarkeit des Komplementärmotivs. Das anfänglich in Moll auftretende Motiv präsentiert sich im Verlauf der ersten Welle, welche bis Takt 268 reicht und danach unvermittelt abbricht, zunehmend harmonisch spannungsgeladen. Direkt im Anschluss setzt eine zweite Welle mit dem Komplementärmotiv in Umkehrung verdichtend ein. Bereits ab Takt 270 wird das Motiv um einen halben Takt versetzt eingeführt. Dessen aufbrechendes Rahmenintervall wird dadurch hervorgehoben und ab Takt 279 in einer *Dur*-Apotheose aufgelöst. Dort durchschreitet das Motiv den Tonraum vom viergestrichenen *b* bis zum klingenden *Kontra-b*. Die **Fassung von 1888** weist keine konzeptionellen Änderungen auf.

Bei der **Fassung von 1874** ist die erste Kernphase mit 64 Takten acht Takte kürzer als in der **Fassung von 1878**. Beginnend mit Takt 191 reicht die Hinführung zum erstarkten Durchbruch des Komplementärmotivs über 38 Takte bis zu Studierzeichen **K** Takt 229 und dauert somit zwei Takte länger. Bruckner legt hier mehr Wert auf

kontrapunktische Vielfalt, fügt neben dem Hornmotiv und Komplementärmotiv weitere motivische Gedanken ein, welche vorab durch Abspaltung entstanden sind, wie etwa das kurze Trompetensignal mit Doppelpunktierung und fallendem Intervall oder das Motiv der fallenden Terz mit steigender Sekunde. Markant ist jedoch eine ab Takt 201 in der ersten Violine freie Melodie, welche aus der motivischen Arbeit heraus wächst:



Die Anreicherung des Satzes durch zahlreiche motivische Gedanken hat eine Verschärfung des rhythmischen Konfliktes zur Folge. Vor allem der frühzeitige Einsatz des kurzen Trompetensignals mit seiner scharfen Punktierung sticht ab Takt 198 hervor; im weiteren Verlauf tut dies ab Takt 219 das Violoncello mit seinen steigenden 8tel-Akkordbrechungen.

Der Einsatz des Komplementärmotivs bei Studierzeichen **K** Takt 229 erfolgt auf h-Moll und nicht, wie in den folgenden Fassungen, auf es-Moll. Ferner beginnt Bruckner sofort mit der halbtaktig versetzten Engführung des Motivs und forciert die rhythmische Intensität mit durchgehenden Tonrepetitionen im Sextolen-Rhythmus ab Takt 244. Den Wandel von Moll nach Dur vollzieht Bruckner direkt und nicht über zwei Wellen, wofür er zehn Takte weniger benötigt, als in den **folgenden Fassungen**.

3.3 Die zweite Kernphase der Durchführung

In der **Fassung von 1878** ist die zweite Kernphase mit 46 Takten deutlich kürzer als die vorangegangene. Auch in der Intensität der Dynamik und der Instrumentation muss sie sich der vorangehenden Kernphase unterordnen. Dennoch liefert sie den eigentlichen Höhepunkt der Durchführung. Im Gestus eines Chorals wird die zweite Kernphase alleine vom Hornmotiv gestaltet.

Analog zum Beginn des Kopfsatzes leiten zwei Takte Streichtremolo den Abschnitt ein. Das Hornmotiv erscheint zunächst enggeführt, bevor die Hörner *unisono* ihr Motiv weiterführen. Dazu erklingt in der Viola ein Kontrapunkt, der zunächst mit fallender und steigender Skala den Tonraum einer Sexte durchschreitet, dann diesen aber mit aufsteigenden Akkordbrechungen den Oktavraum überwinden lässt.

Auffallend ist, dass Bruckner auch bei der Fortspinnung ab Takt 297 die Terz ausspart. Erst mit dem Einsatz des Chorals der Blechbläser erlangt das Hornmotiv jene Note, welche über das Tongeschlecht entscheidet. Spannend ist zu beobachten, wie das Motiv Takt 305 zunächst in Dur erklingt und über den nach der Doppelpunktierung erscheinende Vorhalt nach Moll geht. Der anschließende Motiveinsatz übernimmt dieses Moll jedoch nicht, sondern erfolgt erneut in Dur und kadenziiert das Tongeschlecht festigend ab. Dieses Wechselspiel wiederholt Bruckner, bevor er den Choral endgültig in einer pendelnden Motivbewegung über acht Takte hinweg im Dur-Tonraum verklängen lässt. Der fünfte und zugleich letzte Einsatz des Hornmotivs erklingt in G-Dur mit mediantischer Ausweichung über Es-Dur. Die Akkordbrechungen, mal steigend, mal fallend, umweben hierzu den Choral der Blechbläser mit klarst strukturierten 4tel-Bewegungen.

Der Höhepunkt des Kopfsatzes widmet sich der Lösung der Frage, welchem Tongeschlecht das Hornmotiv zuzuordnen ist. Der Dur-Moll-Wandel bezieht nach einigem Hin- und Herschwenken eindeutig Stellung beim letzten Einsatz des Hornmotivs, verklingt jedoch in einem fundamentlosen G-Dur, welches ohne Kadenz und fernab der Grundtonart wie eine Momentercheinung daher zu schweben scheint. Tatsächlich verstecken sich die bedeutenden Elemente in der Stimme der ersten Trompete. Eingeflochten in das Wechselspiel von Dur und Moll ist das Element der Tonraumerweiterung bei den Moll-Zentren (Takt 307/08 und Takt 315/16) und das Element der aufsteigenden Skala vom Grundton zur Dur-Terz hin bei den Dur-Zentren direkt im Anschluss. Damit verrät Bruckner seine geplante Konzeption, wie die finale Lösung des Tonraumes und des Tongeschlechts aussehen kann. Ziele sind ein Hornmotiv im Tongeschlecht der Grundtonart und eine Überwindung des anfangs fixierten Tonraumes, wofür die Erweiterung der kleinen Sexte steht, welche zugleich als Moll-Terz der Subdominante Position für das Moll-Geschlecht bezieht. Beides ist hier noch nicht erreicht, denn dem letzten Horneinsatz sind die aufsteigende Skala und sein harmonisches Fundament in der Grundtonart verwehrt. Was freilich ebenfalls noch fehlt, ist eine Lösung des rhythmischen Konfliktes. Dies kann jedoch der Choral mit Augenmerk auf ein harmonisches Metrum nicht lösen, wohl aber kann er einen Ausblick geben auf die geplante Konzeption.

Markant ist die Wahl der Dur-Tonart beim ersten Höhepunktmotiv der Trompete ab Takt 309. Neben der symbolischen Bedeutung von C-Dur bei Bruckner korrespondiert die Tonart mit dem Andante, wo das erste Thema in c-Moll erklingt und die ersten Wendungen hin zur Dur-Sphäre, etwa beim ersten Choralabschnitt bei Studierzeichen **B** Takt 25 oder am Ende des Seitenthemas bei Takt 81, immer mit der Dur-Tonart desselben Grundtons einhergehen.

Eben jene Einbindung einer potentiellen Lösung des rhythmischen Konfliktes versucht Bruckner bei der **Fassung von 1888**. Die Durchführung gleicht hier der

vorangegangenen Fassung. Sie beginnt bei Studierzeichen **K** Takt 287 und reicht über 46 Takte bis Studierzeichen **L** Takt 333. Nur eine konzeptionelle Änderung tritt bei Takt 305, wo der Choral zu erklingen beginnt, ein. Neben den 4tel-Noten der Streicher erklingen in den Flöten und Oboen 4tel-Triolen, ab Takt 309 dann in den Hörnern, nur hier nicht als Akkordbrechung, sondern tonrepetierend. Takt 313 und Takt 325 erklingen diese Triolen wieder in den Flöten und Oboen über vier Takte hinweg mit Akkordbrechungen. Die Hörner greifen ihre Tonrepetitionen Takt 317 für acht Takte auf. Mit Ausnahme von Takt 312 liegt ein durchgehendes Triolen-Metrum vor, welches dem 4er-Rhythmus der Streicher entgegen läuft. Diese Ausnahme Takt 312 scheint grundlos, gehen die Triolen in der analogen Stelle Takt 320 doch durch. Tatsächlich ergänzt Bruckner somit den Höhepunkt des Satzes mit dem ursprünglich fehlenden rhythmischen Konfliktelement, wodurch auch hier die geplante Konzeption sich zu offenbaren scheint: die Polyrythmik in harmonischer Gleichzeitigkeit ganz ohne verdichtende Eigenschaft und Konfliktgestus. Inwiefern der weihevoller Charakter des Chorals hiervon unberührt bleibt, wird maßgeblich von der praktischen Interpretation abhängen, denn weitere Änderungen sind marginal: Der Kontrapunkt der Viola nach dem eingeführten Hornmotiv wird von den Klarinetten gestützt, im Choral fehlen der Tuba der erste und dritte Motiveinsatz, wofür Bruckner hier die Flöten und Oboen hinzu zieht. Ebenso fallen die verknüpfenden Horneinsätze mit dem Hornmotiv weg, wodurch die drei Schübe des Wechselspiels klarer strukturiert zu erklingen scheinen.

Die zweite Kernphase der Durchführung beginnt in der **Fassung von 1874** vor Studierzeichen **L** Takt 255 und endet nach 52 Takten vor Studierzeichen **M** Takt 306. Das fortgeführte Hornmotiv und der Choral decken sich in ihrer Anlage mit den **späteren Fassungen**, lediglich die Engführung des Hornmotivs fehlt. Stattdessen erklingt dieses insgesamt dreimal im Wechselspiel mit einer freien Variante des Kontrapunktes der zweiten Themengruppe.

Fassung 1874



Bruckner streicht einen dieser Einsätze in den **folgenden Fassungen** ebenso, wie die diminuierten Horneinwürfe im Choral und den an Takt 201 angelehnten Kontrapunkt im Violoncello ab Takt 279. Bei Letzterem sticht die hohe Lage ins Auge, welche Bruckner auch beim zweiten Einsatz Takt 287 für das Violoncello wählt.

Die Notenausgabe des Musikwissenschaftlichen Verlags Wien gibt Bruckners Schreibweise des Cellos im Violinschlüssel tongetreu wieder. Man muss dabei bedenken, dass bis weit in das 19. Jahrhundert hinein es gängige Praxis war, das Violoncello im Violinschlüssel eine Oktave höher zu notieren, als es klingt.

Vergleicht man diese Erkenntnisse mit den **späteren Fassungen**, stellt man fest, das Bruckner bei dieser Kernphase der Durchführung, welche zugleich zentraler Bestandteil der Gesamtkonzeption der Sinfonie ist, seiner ursprünglichen Konzeption treu geblieben ist. Bei dieser Kernphase entledigt Bruckner sich über die Fassungen hinweg unnützen Ballasts, komprimiert motivisches Material und reichert den Satz mit Conclusio-Elementen an.

3.4 Die Schlussphase der Durchführung

Die bei Studierzeichen **L** einsetzende Schlussphase der Durchführung in der **Fassung von 1878** hat die Kontrapunkte des *Vogelruf*-Motivs der zweiten Themengruppe zum Gegenstand. Der dort erste Kontrapunkt der Viola übernimmt hier in der zweiten Violine augmentiert zunächst die Führung, bevor in der ersten Violine und dann den restlichen Streichern weitere Kontrapunkte über einem Orgelpunkt *g* einsetzen. An den ersten Kontrapunkt schließt das Motiv der fallenden Terz mit steigender Sekunde aus der Vorphase der Durchführung an.

Nach zweimaliger, chromatisch ansteigender Sequenz fragmentiert die Phrase und minimalisiert die Tonschritte zur Chromatik über dem Dominant-Orgelpunkt *b* der Pauke. Eine fallende Akkordbrechung der Flöte reminisziert dreimal harmonisch spannungsgeladen die Umspielung des Höhepunktmomentes der Durchführung, dessen Verwandtschaft mit dem Überleitungsmotiv der Gesangsperiode, welches bereits in der Vorphase der Durchführung zu finden ist, auffällt. Es erscheint bei Studierzeichen **G** Takt 193 als Kontrapunkt im Violoncello mehrfach sequenziert in Moll. In Dur-Gestalt tritt es erstmals im Choral der zweiten Kernphase der Durchführung auf. Die Isolierung des Motivs bei Takt 357 hat vorbereitende Funktion. Die Schlussphase klingt mit zwei liegenden Akkorden über der Tonraumerweiterung im Violoncello nach insgesamt 32 Takten aus.

Bei der **Fassung von 1888** weicht Bruckner hiervon nicht ab, verdichtet aber die polyphone und harmonische Struktur des Satzes, indem er dem Streichersatz eine Stimme hinzufügt und gleichzeitig den Einsatz des Kontrabasses reduziert.

Fassung 1888

Höhepunktmotiv in Moll

Viol.1 p

Viol.2 p cresc.

Vla. 1/2 p

Vcl. 1/2 p

tr

fl.

dim.

pp

ppp

M

k6 - r5 Tonraumerweiterung
(ab Studierzeichen M erklingt Es-Dur)

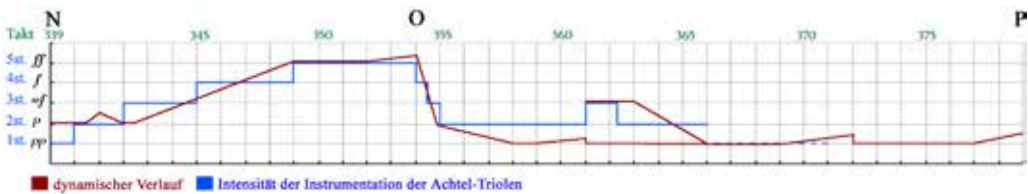
Takt 365 markiert mit dem Studierzeichen **M** bei der **Fassung von 1878** wie auch bei der **Fassung von 1888** den Einsatz der Reprise in der Grundtonart.

Bei der **Fassung von 1874** markiert das Studierzeichen **M** Takt 307 den Beginn der Schlussgruppe, der Einsatz der Reprise erfolgt erst 72 Takte später bei Studierzeichen **P** Takt 379. Grund hierfür ist ein 40 Takte langer Abschnitt, welcher bei Studierzeichen **N** Takt 339 einsetzt und aufgrund seiner dramaturgischen Anlage sowie thematisch-motivischer Arbeit den Charakter einer Durchführung aufweist. Dies degradiert den 32 Takte langen Abschnitt bei Studierzeichen **M** zu einem retardierenden Intermezzo, obgleich die Anlage den späteren Schlussgruppen gleicht. Anstelle der Pauke gestaltet der Kontrabass den Orgelpunkt. Das motivisch-thematische Material der **späteren Fassungen** ist auch hier vorhanden und wird durch zwei Gestalten des Hornmotivs erweitert. Zwei konzeptionelle Unterschiede treten hervor: Der vom Grundton zur Terz aufsteigende Skalenabschnitt präsentiert sich in der ersten Fassung im Dur-Gewand und nicht in Moll. Ferner tritt an die Stelle der Fragmentierung ein kleiner Choral mit dem Gestus einer fallenden Skala im *dreifachen Piano*.

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt, labeled 'M' at measure 307, features a choral-like texture with parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Horns, and Oboes. It includes annotations for 'Erster Vogelruf-Kontrapunkt', 'Variante Zweiter Vogelruf-Kontrapunkt', and 'Höhepunkt-Motiv' (highlighted in green). The bottom excerpt, labeled 'N' at measure 327, shows a more complex orchestral texture with parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Horns, Oboes, and Basses. It includes annotations for 'Hörnativvariante', 'Hörnativ', and 'Hörnativ' (highlighted in orange). Both excerpts are in G major and 4/4 time, with a key signature of one flat (F major/D minor).

Der Abschnitt im Gestus eines Chorals mit seinen immerhin zwölf Takten korrespondiert mit dem choralartigen Übergang acht Takte vor Studierzeichen **H** Takt 183. Unterstellt man diesen beiden Choralanklängen rahmensetzende Funktion, so ist die Durchführungsphase bei **M** noch zu den Kernphasen zu rechnen. Diesem Studierzeichen geht auch eine fast zwei Takte lange Generalpause vorweg, was eine deutliche Trennung von der zweiten Kernphase der Durchführung markiert. Die zusätzliche Verwendung thematischen Materials aus der ersten Themengruppe, das Festhalten am Höhepunktmotiv in Dur und der chorallastige Übergang zum anschließenden Abschnitt sprechen dafür, dass Bruckner weniger die Funktion einer Schlussphase bei Studierzeichen **M** zur Absicht hatte, sondern weitere Durchführungsphasen folgen lassen wollte, wobei die bei Studierzeichen **N** einsetzende letzte Phase der Durchführung in der **Fassung von 1874** nicht mehr zum Kern der Durchführung zu rechnen ist, obwohl sie den Eindruck einer in sich geschlossenen, verarbeitenden Durchführungsphase mit eigener Steigerung und Abschwächung erweckt. Die grobe Anlage dieser Durchführungsphase ab Studierzeichen **N** ist zweigeteilt: ein erster Abschnitt mit einer groß angelegten Steigerung über 15 Takte hinweg und einem retardierenden Abschnitt ab Studierzeichen **O** mit einer Länge von 25 Takten. Allein diese Betrachtung verrät, dass Bruckner hier seine streng periodische Struktur nicht beibehält. Beide Abschnitte verwenden dasselbe motivisch-thematische Material, wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung. Was beide Teile zudem verbindet, sind durchgehende 8tel-Triolen, welche Bruckner als 8tel-Sextolen notiert. In ihnen spiegelt sich die Steigerung und Abschwächung über die Intensität der Instrumen-

tation wieder. Die 8tel-Triolen beginnen zunächst *unisono* solistisch in der zweiten Violine, werden dann von der Viola in der Unteroktave und wenig später von der ersten Violine in der Oberoktave ergänzt. Diese Stimmen teilen sich sukzessive bis zur Fünfstimmigkeit kurz vor Studierzeichen O, um dann allmählich wieder auszu-dünnen. Dieses rhythmische Fundament reicht weit in den zweiten Abschnitt, wo die Notierung in 8tel-Triolen wechselt, sobald Unterbrechungen den steten Fluss ab Takt 367 ins Stocken, und Takt 371 gänzlich zum Versiegen bringen. An seine Stelle treten ostinate, meist halbtaktige Akkordbrechungen und Motivfragmente, welche die Phase statisch monoton auslaufen lassen.



Motivisch erkennt man vordergründig das unvollständige Hornmotiv, welches im Verlauf mehrfach diminuiert und in Bezug auf die Intervallstruktur variiert wird. Von der thematischen Verarbeitung her spannender ist aber die Entwicklung des zweiten Vogelruf-Motiv-Kontrapunktes, welcher bereits im vorangegangenen Abschnitt in der ersten Violine dreimal zum Einsatz kam. Dort setzt der Kontrapunkt immer auf der fünften Stufe ein, wie dies auch bei seinem Ursprung Takt 72 im Violoncello der Fall ist, ab Studierzeichen N tut er dies in den tiefen Streichern aber auf der ersten Stufe. Dadurch deckt sich seine tonale Substanz mit dem Hornmotiv und dessen Tonraumerweiterung mit der zusätzlich großen Sekunde. Dies kann man als ein erster Erfolg im Versuch des Aufbrechens der Tonraumerweiterung deuten.



Der Kontrapunkt wird zweimal diminuiert und es spaltet sich das Motiv der fallenden Terz mit steigender Sekunde sequenzierend ab, wodurch sich der Ursprung der fallenden 8tel-Kette beim Finale-Beginn offenbart.



Die Sequenzierung mit diesem Motiv ist im ersten Abschnitt noch steigend, ändert seine Richtung aber im zweiten Abschnitt und nähert sich so dem Finale-Beginn weiter an.



Zwei freie Kontrapunkte im hohen Holz ab Takt 344, welche nur sehr entfernt dem Gestus des Kontrapunktes der ersten Violine ab Takt 201 ähneln, umrahmen das Geschehen im steigenden Abschnitt.

Im retardierenden Abschnitt markieren steigende Akkordbrechungen die sequenzierte Terz-Sekund-Abspaltung der Violine und lassen diese letzte Phase der Durchführung ostinat auslaufen.



Diesen letzten großen Durchführungsabschnitt findet man nur in der **Erstfassung von 1874**. Bruckner streicht ihn in allen **späteren Fassungen** ersatzlos. Einen möglichen Ansatz zur Erklärung hierfür ergeben die Entstehungsdaten der **Fassung von 1874**, welche im Vorwort der Partitur²²¹ von Leopold Nowak aufgeführt werden, und die Informationen zu den späteren Umarbeitungen. So beginnt Bruckner seine Komposition der *Vierten Sinfonie* mit dem Kopfsatz in Skizze und beendet diese am 24. Januar 1874, bevor er nach Beendigung der Partitur des ersten Satzes am 10. April desselben Jahres mit dem 2. Satz beginnt. Das Finale nimmt Bruckner erst in Angriff, als die ersten drei Sätze in Partitur vorhanden sind. Bei der Umarbeitung 1878 wendet sich Bruckner erst den beiden Ecksätzen zu. Der motivisch-thematische Ursprung des zentral verwendeten Materials bei der letzten Durchführungsphase ist der zweite Kontrapunkt des *Vogelruf*-Motivs der Gesangsperiode im Violoncello ab Takt 72. Durch dessen Streichung beraubt Bruckner dieser Durchführungsphase ihre motivisch-thematische Legitimation. Dass Bruckner am Finale-Beginn daran noch fest hält, mag damit erklärbar sein, dass dort als Ursprung auch der Scherzo-Beginn von 1874 gesehen werden kann, wenngleich auch dieses Scherzo bei der ersten Umarbeitung 1878 wegfällt. Darin wird ein weiterer Grund gelegen haben, weshalb Bruckner nach weiteren Überlegungen zwei Jahre später das **Finale von 1878** ebenfalls verwarf.

Bruckner streicht nicht nur die letzte Durchführungsphase, sondern nimmt an der vorhergehenden Phase bei der Umgestaltung zur Schlussphase zwei wichtige Änderungen vor: Die Nivellierung des Höhepunkt-Motives durch die Umwandlung in Moll stärkt dessen Dur-Erscheinen in der zweiten Kernphase ebenso, wie der Wegfall

221 Nowak, 1975.

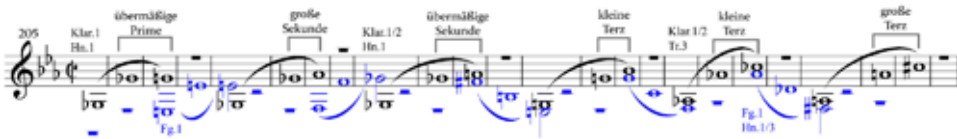
der choralartigen Übergänge, wodurch die Exklusivität des Chorals in der zweiten Kernphase hergestellt wird.

4 Die Durchführung des Finalsatzes

4.1 Die Fassungen von 1880 und 1888

Die Durchführung des **Finales von 1880** hat eine stolze Länge von 180 Takten, ihr Beginn markieren Studierzeichen **G** Takt 203, ein Doppelstrich und das Wiederaufgreifen des *Alla-breve*-Taktes mit der Angabe *Tempo wie anfangs*.

Die erste Phase der Durchführung reicht bis Studierzeichen **H** Takt 237 und greift den Finale-Beginn auf. Über einem Fundament aus repetierenden, tonumspielenden 8tel-Noten variiert Bruckner den Themenkopf der ersten Themengruppe. Der Grad der Variation ist deutlich höher als am Beginn der Exposition. So tauchen im Gegensatz zur Finaleröffnung keine tongetreuen Motivwiederholungen auf und der Themenkopf erscheint nicht nur fallend, sondern auch steigend und enggeführt. Der Oktavsprung bleibt beim steigenden Themenkopf unangetastet, jedoch erweitert sich der folgende Intervallgang von einer kleinen Sekunde über Halbtonschritte zur großen Terz, bis der Themenkopf frei weiter geführt und diminuierend zum Abschluss gebracht wird.



Der Themenkopf der ersten Themengruppe beinhaltet die große Terz von Beginn Takt 44/45 an, welche im fallenden Gestus den Moll-Charakter festigt, im steigenden Gestus aber das Dur-Gewand trägt, was Bruckner Takt 227/228 geschickt zu verschleiern weiß. Die sukzessive Ausweitung der kleinstmöglichen Tonraumerweiterung geschieht hier losgelöst vom Hornmotiv in Kombination mit der Wendung von Moll hin zu Dur, ohne dass tatsächlich ein Ergebnis präsentiert wird. Vielmehr ist die Entwicklung als erneute Initialisierung der beiden Problemlöseprozesse zu sehen. Die Entwicklung selbst verliert sich zunächst in der freien Weiterführung, welche zumindest die Dur-Sphäre anfangs kurz aufgreift und in den folgenden Abschnitt hinüber trägt.



Die erste Phase der Durchführung in der **Fassung von 1888** ist in ihrer Anlage unverändert und reicht ebenfalls von Takt 203 bis Takt 236. Das Studierzeichen **I** markiert nicht den Beginn der Durchführung, sondern Takt 229 mit der freien Weiterführung des Themenkopfes. Bruckner notiert die pulsierenden Tonrepetitionen

der tiefen Streicher zunächst auf sechs Takte als 4tel-Noten, bevor er zu den 8tel-Noten mit 8tel-Pausen wechselt. Das Spiel mit dem Themenkopf erfährt, wie die freie Weiterführung desselben, eine geringfügige Änderung der Instrumentation. Mehrere Spielanweisungen wie *zart*, *doch bestimmt* (T.225); *zart* (T.229); *so zart als möglich* (T.229) und die Angaben *Diminuendo* und *poco Ritardando* geben einen potentiellen Einblick in Bruckners klangliche Vorstellung.

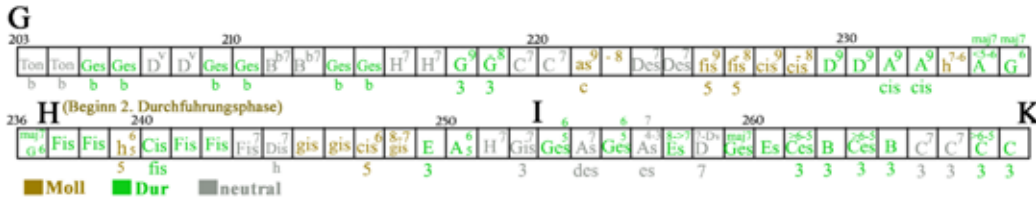
Die zweite Phase der Durchführung in der **Fassung von 1880** reicht über 32 Takte bis Studierzeichen **K** Takt 269 und widmet sich motivisch-thematisch der zweiten Finale-Themengruppe. Zunächst erklingt im Blech ohne Trompeten gleich einer Fanfare das Thema von Studierzeichen **C** mit seiner charakteristisch fallenden Sexte. Die Streicher übernehmen ab Takt 245 das Thema in Moll, brechen dies aber, durch das Horn initialisiert, mittig ab. Instrumental ausgedünnt kollidieren sequenziert der Themenkopf mit der charakteristischen Doppelpunktierung in den Streichern und der zweite Themenabschnitt mit dem charakteristischen Bruckner-Rhythmus in den ersten Stimmen der Oboe und Klarinette, so dass beide rhythmische Modelle sich mehr ergänzen als konflikträchtig konkurrieren.

Bei Studierzeichen **I** Takt 253 übernimmt die *Vogelruf*-Phrase das sequenzierte Spiel enggeführt.

Im Zuge der instrumentalen Anreicherung erfährt die Phrase eine zunehmende Variierung und Ausschmückung, in deren Verlauf eine Konzentration auf die kleine

Sekunde der Phrase erfolgt, welche klar heraus gearbeitet am Ende der zweiten Durchführungsphase von der Klarinette und der zweiten Violine im Gewand der Tonraumerweiterung wirkungsvoll mit anschließender Generalpause präsentiert wird.

Bei beiden Phasen der Durchführung ist der fortwährende Dur-Moll-Wechsel auffallend. Wo in der Exposition das motivisch-thematische Material klare Bezüge zum Tongeschlecht vorweist, scheinen Bindungen ab Beginn der Durchführung aufzubrechen. Die lässt sich auch in der anschließenden Durchführungsphase beobachten, welche den Trauermarsch der zweiten Finale-Themengruppe aufgreift.



Die Durchführung beginnt monoton auf *b*, welches durch das vorweg erklangene B^b-Dur mehr der Dur-Sphäre zugeordnet werden kann. Die zahlreichen Septakkorde besitzen zwar die Dur-Terz, durch ihre dominantische Wirkung aber können sie sowohl nach Dur wie auch nach Moll gehen. Daher sucht man vergebens einen eindeutigen Dur-Klang bis Takt 217, wo in der zweiten Violine bei der Tonumspielung beide Tongeschlechter direkt miteinander kollidieren durch die Töne *h* und *a*_{is}. In der Folge kippt die Harmonie nach Moll, welches solide Takt 227 erreicht wird, nur um direkt wieder nach Dur zu führen und den offenen Kontrast ab Studierzeichen **H** auszuleben. Die zweite Durchführungsphase neigt sich gegen Ende mehr der Dur-Sphäre zu, welche aber aufgrund der sich heraus kristallisierenden Tonraumerweiterung nicht Fuß fassen kann. Der über beide Phasen ausgetragene Wettbewerb beider Tongeschlechter führt zu einer Fülle gewagter Harmoniekonstellationen, wo Bruckner intensiv Töne und Funktionen permanent umdeutet sowie auf Grundstellungen und reine Dreiklänge weitestgehend verzichtet. Die Ausnahmen insbesondere ab Studierzeichen **H** Takt 237 unterstreichen die fanfarenartige Wirkung und den sich dabei ergebenden Kontrast. Sobald aber Bruckner durchführt, befindet sich das motivisch-thematische Material in einem Dur-Moll-Schwebezustand und in einer damit verbundenen Reise durch die Tonarten. Das einsetzende *Tremolo* der Streicher bei Studierzeichen **I** Takt 253 ist ein Indiz für den bedeutungsvollen Prozess, den die Durchführung hier durchlebt, analog zum Choral der Kopfsatzdurchführung.

In der **Fassung von 1888** bleibt Bruckner dieser Durchführungsphase treu, lediglich die Instrumentation ist wieder leicht abgeändert. Alleine den Übergang zur anschließenden Phase gestalten beide Flöten nahtlos mit dem Themenkopf der zweiten Themengruppe. Die Generalpause mit Fermate entfällt.

Bei Takt 269 wechselt Bruckner in **beiden Fassungen** in den 4/4tel-Takt und eröffnet die dritte Phase der Durchführung mit einer Länge von 26 Takten. Bei der **Fassung von 1880** markiert das Studierzeichen **K** mit der Angabe *Langsamer; (wie bei der Gesangsperiode im 1. Teile)* den Beginn des Trauermarsches, bei der **Fassung**

von 1888 lautet die Angabe *Viertel, wie früher die Halben*. Weitere Änderungen betreffen erneut nur die Vortragsbezeichnungen, die Artikulation und Details der Instrumentation.



In der **Fassung von 1888** verzichtet der Komponist bei Takt 283 auf die Anweisung *Triolen: lang und breit gestrichen hier* und setzt das **bei der Fassung von 1880** Takt 287 stehende Studierzeichen **L** vier Takte davor bei Takt 283.

Zunächst erklingt der Trauermarsch nahezu unverändert. Der ursprüngliche Kontrapunkt der Bratsche übernimmt in der **Fassung von 1880** leicht variiert die zweite Violine, ihr ursprünglicher Kontrapunkt entfällt. Ein getragener zweiter Kontrapunkt erscheint im ersten Horn. Anschließend wird der Themenkopf variiert und sequenziert in der ersten Violine fortgeführt, umrahmt von triolenbehafteten Motiven aus dem Kontrapunkt, ohne dass ein rhythmischer Konflikt zu Tage tritt. Der fallende Gestus durch die Linie der gehaltenen Töne des Themenkopfes, das ab Takt 287 statisch monoton einsetzende Pendel, die Reduktion der Instrumentation und Dynamik sowie die Wandlung des Themenkopfes zu einem Fragment, welches von den übrigen Triolenmotiven sich lediglich dadurch abhebt, dass seine Tonschritte immer weiter minimalisiert werden, hat diese Durchführungsphase klar retardierende Funktion. Dabei vollzieht sich der Wandel von Moll nach Dur entsprechend dem Beginn der zweiten Themengruppe. Bei der Fortspinnung verhindern aber Moll-Eintrübungen und chromatische Anreicherungen eine klare Dur-Sphäre. Konkrete Problemlöseprozesse sind nicht vorhanden, vielmehr ist diese Phase Wegbereiter für das Kommende.

Die Kernphase der Finale-Durchführung, welche klare Bezüge zur Vorphase bei Studierzeichen **E** aufweist, beginnt wie die **Fassung von 1888** Takt 295 im *Alla-breve* und erstreckt sich über 44 Takte. Die Konzeption **beider Fassungen** ist identisch, lediglich ist bei der **Fassung von 1888** die Kernphase auftaktig gehalten und mit einer Generalpause mit Fermate, welche durch ein gut zwei Takte langes *molto Ritardando* vorbereitet wird, von der vorhergehenden Phase abgesetzt. Das Studierzeichen **M** markiert den Beginn nur bei der **Fassung von 1880** Takt 295. An seine Stelle tritt in der **Fassung von 1888** die Spielanweisung *Breit (Im Hauptzeitmaß)*. Die in zwei Abschnitte unterteilbare Kernphase mit 26+18 Takten widmet sich im ersten Abschnitt dem Hauptthema. Der zweite Abschnitt, in der **Fassung von 1888** Takt 322 mit Studierzeichen **M** kenntlich gemacht, widmet sich der Fortführung des Hauptthemas in der Dur-Sphäre. In der **Fassung von 1880** ist das Studierzeichen **N** Takt 321 in Relation zu Studierzeichen **M** Takt 322 der **Fassung von 1888** um einen Takt nach vorne versetzt. Tatsächlich ist dies periodisch gesehen der eigentliche Beginn des zweiten Abschnitts, da der Thementorso auftaktig gehalten ist und Bruckner der Kernphase der **Fassung von 1888** zur Kompensation einen Auftakt vorschaltet. Auch eine dreiteilige Betrachtung ist legitim bei einer Unterteilung von 16+10+18 Takten.

Die zweiteilige Betrachtung wird dem Wandel vom *Unisono* zum Choral gerecht, die dreiteilige Betrachtung der motivisch-thematischen Verwendung. Nimmt man bei Letzterer die beiden überleitenden Takte weg, entdeckt man zudem die in der Kernphase versteckte symmetrische Anlage. Der Mittelteil wird im Schlussteil aufgegriffen, seine Anlage übernommen, ausgeweitet und überhöht.

Zunächst wird im ersten Abschnitt der Themenkopf exponiert über durchgehenden 8tel-Sextolen, welche in den Bläsern repetierende, in den *unisono* geführten Streichern quint-oktavbrechende Gestalt haben. Der Satz hat nicht nur durch die aufsteigenden Skalen der Streicher eine steigernde Anlage, auch die periodischen Einsätze steigen im *Tutti* chromatisch an.

295 Tr. 3/4
Pos. 3/4
Tbn. 3/4
Str. 3/4

Themenkopf

markiert gestrichen immer fort

chromatisch ansteigende Sequenzierung
Über den gesamten Abschnitt hinweg von c zu e

Themenkopf mit aufbrechendem
Schlussintervall

Themenkopf

steigende Skala

[Quint-Oktav-Brechung wie zuvor]

Von Takt 295 bis Takt 309 erfolgt eine chromatische Steigerung von *c* zu *e*, was im zweiten Abschnitt diatonisch transponiert von *f* zu *a* den Höhepunkt markieren wird. Auch wandelt sich das Tongeschlecht von anfänglichen *c*-Moll hin zu *C*-Dur in Takt 309. Das Weiterspinnen des Themenkopfes intensiviert den rhythmischen Bezug zum Komplementärintervall des Kopfsatzes durch den dreifachen Anlauf und erneuten Einsatz. Die *unisono* geführte Halbe-Triole des Themas, welche einen ganzen Takt einnimmt, wird zweimal im *Tutti* exponiert, wodurch sie sich vom Thema abhebt und Bezug zum Höhepunkt-Motiv mit seiner aufsteigenden Dreiton-Skala gewinnt. Auch die vorangehende 4tel-Triole erklingt *unisono*, wenn auch nicht im gesamten Orchester. Die Streicher und hohen Holzbläser führen ihr Sextolen-Konzept hierzu fort. Tongeschlechtlich fällt auf, dass die Dur-Terz oder Moll-Terz konsequent in der

Begleitung vermieden wird, nur bei den Triolenfiguren schillert die C-Dur-Terz *e* Takt 310, Takt 312 und Takt 314 durch, Takt 318 ist es die D-Dur-Terz *fis*.



Im zweiten Abschnitt der Kernphase weicht der *Unisono*-Charakter einem choralartigen Gestus durch die Harmonisierung des Thementorsos im vollen Blech und in klarem Dur-Gewand. Die klangliche Intensität wird durch Engführungen der Hörner weiter gesteigert, was eine horizontale Verdichtung der 4tel-Triolen zur Folge hat. An die Stelle der Halben-Triole tritt das Höhepunkt-Motiv in regulären Halben gespielt, welches zunächst Takt 228/229 im Ambitus der Hornquinte eingebettet ist, diesen dann aber beim zweiten Einsatz Takt 331/332 überstrahlend nach oben ausweitet, bevor der Satz sukzessive ausschwingt und eine analog zu Takt 105 folgend in der Gesangsperiode des Kopfsatzes chromatisch absteigende Skala zur nächsten Phase hin aus- und überleitet.

Das variierte Hornmotiv pendelt Takt 327/328 zwischen Dur und Moll, bevor der erste Einsatz des Höhepunktmotives den Ausgang zu Gunsten der Dur-Sphäre entscheidet. Dem zweiten Einsatz einer Hornmotiv-Variante geht das Höhepunktmotiv voraus und überträgt den reinen Dur-Gehalt über eine chromatische Rückung, welche an die Tonraumerweiterung anlehnt, der sich wieder mehr dem Original annähernden Hornmotiv-Variante. Die Rückung von Takt 332 auf Takt 333 betrifft nicht nur den

Bass mit seiner kleinen Sekundanhebung, sondern auch die Harmonik von A-Dur nach B^b-Dur. Eine vergleichsweise Rückung entdeckt man auch in der Coda des Finales bei Takt 514/515, wo sie die finale Steigerung und das endgültige Aufbrechen eines in der Folge nahezu grenzenlosen Tonraumes initialisiert.

In der **Fassung von 1888** ist die satztechnische Anlage in den Blechbläsern bis zum ersten Höhepunktmotiv durchbrochener gehalten. In den Holzbläsern weichen Sextolen-Repetitionen ab Takt 323 zunächst zwei regulären 8tel-Gruppen mit einer einleitenden Punktierung, nur um anschließend wieder die 8tel-Sextolen aufzugreifen, welche im Vergleich zur vorangehenden Fassung dichter und variantenreicher erscheinen. Auch hat die Pauke von Takt 309 bis Takt 330 zahlreiche Einsätze, welche in der **Fassung von 1880** fehlen.

Zwei Elemente weisen in dieser Kernphase potentielle Motivationen zur **Entstehung der Fassung von 1888** auf. Das Versetzen des Studierzeichens um einen Takt von 321 auf Takt 322 macht nur probetechnisch Sinn, da hier das Holz seine Phrase beendet und zunächst pausiert. Des Weiteren ändert sich die Struktur des Streicherblocks. Durch die vorangehenden Halbe-Triolen und deren harmonischen Spannungswirkung wird der lokal periodische Eindruck taktweise versetzt, obwohl die Triolen innerhalb der zweitaktigen Periode auf der leichten Einheit liegen. In der **Fassung von 1880** ignoriert Bruckner diese Wirkung und markiert mit dem Studierzeichen **N** richtig den Beginn einer neuen Phrase. Bei der **späteren Fassung** hingegen setzt er das Studierzeichen **M** probedidaktisch sinnvoll in Hinblick auf die auftaktige Wirkung des einsetzenden Chorals. Zudem wirken beide Einwürfe im hohen Holz Takt 323 und Takt 325 durch ihre duale Rhythmik im Verbund mit einer einfachen Punktierung wie Fremdkörper. Ihre Verwendung wie ihr Bezug erscheinen willkürlich, analoge Stellen findet man nicht.

Die Schlussphase der Durchführung ist in ihrem Charakter der Kernphase diametral entgegen gesetzt. Mit der Spielanweisung *Langsamer* markiert das Studierzeichen **O** bei Takt 339 deren Beginn bei der **Fassung von 1880**. Schwerpunkt der thematischen Substanz bildet das Hauptthema der ersten Finale-Themengruppe und sporadisch das Scherzo-Hornmotiv.

Die Anlage ist grob zweiteilig mit einer gesamten Länge von 36 Takten. Die ersten zwölf Takte gestalten die in Takt 337 einsetzende Violine-Figur mit ihrem fallenden Gestus und die vorweg begleitenden Quint-Oktavbrechungen, welche zu Beginn und ab Takt 343 diminuiert werden. Dabei leitet eine Modulation mit Variante von D-Dur über d-Moll und e-Moll zu einem instabilen harmonischen Schwebezustand über dem kurzen Orgelpunkt *a* ab Takt 353. Darüber erklingt ab Takt 351 das horizontal gespiegelte Hauptthema im hohen Holz. In dessen Verlauf mündet die Harmonik über einen übermäßigen Akkord in Takt 353 und einem Dur-Septakkord mit Vorhalt in eine erneute D-Dur/d-Moll Variantenmodulation, welche mediantisch Takt 357 nach B^b-Dur geht. Durch den vorangehenden Orgelpunkt *a* schillert dadurch die bereits Takt 350/351 angedeutete Tonraumerweiterung von *e* nach *f* durch, womit die Verknüpfung mit der Hinwendung zur Dur-Sphäre verstärkt wird.

The image shows a musical score for the finale of Bruckner's 1880. The top system includes staves for Flute (Fl.), Violin I (Viol. I), Viola (Vc.), Cello/Double Bass (Kh.), and Horns (Hn.). The score is marked 'Langsam' (slow) and 'e unisono'. It features various key signatures (D-Dur, d-Moll, e-Moll) and time signatures (3/4, 3/8). Dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) are present. The bottom system continues the score, showing staves for Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Clarinet I (Klar. I), Horns 2-4 (Hn. 2-4), and Horns 1/3 (Hn. 1/3). It includes markings like 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo). The score is annotated with 'D-Dur → d-Moll' and 'A-Dur → F-Dur' indicating modulations. Some parts are marked 'sim.' (simile) and 'f' (forte). The score is numbered 351, 348, and 350.

Beide Tongeschlechter scheinen hier ihren Absolutheitsanspruch verloren zu haben – ihre eindeutige Zuordnung ist nicht mehr existent, da klare Abgrenzungen fehlen. Die Modulation mit Varianten, welche »in der konventionellen Tonsatzlehre meist verpönt«²²² ist, soll den Zusammenbruch der vorweg strengen Teilung hervorheben und ist somit Programm.

Im Autograph²²³ des **Finales von 1880** ist eine Streichung von zwölf Takten. Die vier einleitenden Takte bei Studierzeichen **O** Takt 349 sollten nach zwei Takten augmentieren und dann in den Abschnitt ab Takt 351 münden. Die Streichung bricht Takt 358 ab. Manche Stellen sind radiert, harmonische Widersprüche lassen darauf schließen, dass Bruckner zunächst einen anderen Verlauf plante und folgend eine Alternative ausarbeitete, welche er mit zahlreichen diagonalen Strichen links und rechts fallend tilgte. Auch eine potentielle Kürzung hat Bruckner berücksichtigt und vier alternative Takte zusammen mit der wohl nachträglichen Ausarbeitung des Abschnittes erstellt, welche mit dem sauberlichst ausgearbeiteten Hinweis »Im Falle der Kürzung kommen die folgenden 4 Takte noch dazu« an Takt 358 anschließen. Bei der folgenden Rekonstruktion wurde Bruckners Anordnung der Instrumente (Fagott über Klarinette, Pauke über Posaune) belassen. Zur besseren Lesbarkeit sind die Striche mit Bleistift nicht übernommen.

222 Schneider, 1987, S. 144.

223 Signatur Nr.19476 der österreichischen Nationalbibliothek.

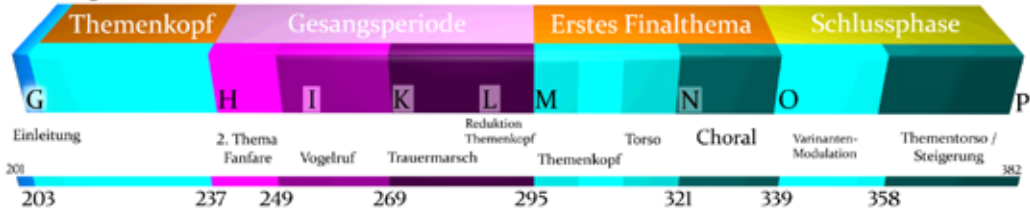
Der in Takt 357 einsetzende Paukenwirbel auf *b* eröffnet den fließenden Übergang zum zweiten Abschnitt der Schlussphase und durchzieht ihn als Orgelpunkt bis zum Ende Takt 382. Der Thementorso erklingt in Engführung mit variierten Fragmenten seiner selbst und wird vom Scherzo-Motiv mit Tonraumerweiterung beantwortet. Sequenzierung und Diminution initialisieren eine bei Takt 386 einsetzende Steigerung, welche das spannungsgeladene Potential der Tonraumerweiterung zum Ziel hat, sie auf die Spitze treibt und als kleine Lösung die Überwindung durch den Fortgang in die Septime in der ersten Oboe zart in Aussicht stellt. Die Fermate über dem vereinsamten Orgelpunkt der Pauke in Takt 382 unterstreicht den daraus resultierend fragenden Gestus eines halbschlüssigen Dominant-Sept-Akkordes.

Der Beginn des Abschnitts ist ein schönes Beispiel für Bruckners Spiel mit Raum, Zeit und Tiefe. Die aufsteigende Triolenfigur des Thementorsos wird über drei Takte fallend sequenziert und dabei diminuiert, nur um ein reminiszierendes Motiv folgen zu lassen. Dabei wird auch der Ambitus des fallenden Intervalls erweitert und selbst die Reminiszenz echoartig Takt 364/365 eingeführt. Bruckner kombiniert räumliche mit zeitlicher Distanz auf mehreren Ebenen.

Der Übergang zur Schlussphase ist in der **Fassung von 1888** zwei Takte länger, an ihrem Beginn steht das Studierzeichen **N**. Bruckner lässt die Violine-Figur in die Überleitung laufen, diminuiert diese dann nach Abbruch und sequenziert sie fallend mit den Spielanweisungen *Diminuendo molto* und *molto Ritardando*. Die Schlussphase der Durchführung beginnt somit Takt 341, ihre Anlange entspricht der **vorangegangenen Fassung**. Neu ist ein Orgelpunkt in der Pauke beginnend mit Takt 345, welcher bis Takt 352 andauert, wo die tiefen Streicher in die repetierenden Halbe-Triolen münden. Vor Einsatz des Finale-Themas, welches nur von der ersten Flöte und der ersten Violine mit Dämpfer gespielt wird, notiert Bruckner eine Fermate sowie die Taktart *Alla-breve*. Den Beginn des zweiten Abschnitts markiert Studierzeichen **O** Takt 359. Am Ende der Schlussphase fehlt die Fermate und das hohe Holz hält den B^b-Dur-Septakkord bis zur anschließenden Reprise, wo der Takt in einen 4/4tel-Takt wechselt. Hinzu kommt die erste Violine, welche aus dem Nichts den Anfangston des Reprise-Einsatzes um einen Takt nach vorne verlegt *crescendiert*. Der Übergang zum dritten Großabschnitt wird dadurch explizit verschleiert. Ein Grund hierfür mag die im Vergleich zur **Fassung von 1880** anstehende Kürzung von 30 Takten sein.

Damit ergibt sich bei der Durchführung des Finales folgende Anlage:

Fassung von 1880



Das erste Finale-Thema bildet den Schwerpunkt der thematischen Substanz, das Material der Gesangsperiode erscheint im Block abgegrenzt. Das **Finale von 1888** fügt seine zwei zusätzlichen Takte in die Überleitung vor die Schlussphase, um den enormen Charakterunterschied zur Kernphase mit ihrem Höhepunkt bei N besser abzufedern.

4.2 Die Fassungen von 1874 und 1878

Eine zwei Takte anhaltende Generalpause markiert den Beginn der Finale-Durchführung bei Studierzeichen **J** Takt 225 in der **Fassung von 1874**. Die erste der insgesamt vier Durchführungsphasen erstreckt sich über 64 Takte bis Studierzeichen **M** Takt 289. Ihr erster Abschnitt gleicht einer filigranen Collage von Klängen und Motiven aus dem Beginn des Finales über dem Quintolen-Pendel mit Tonraumerweiterung der Schlussgruppe. Dieses bricht mit dem Einsatz des Paukenwirbels Takt 243 ab, an seine Stelle tritt der chromatisch sequenzierte 8tel-Terzfall.

Das Diagramm zeigt die musikalische Notation für die Fassung von 1874 der Bruckner-Sinfonie, Takte 225 bis 243. Die Notation ist in drei Systemen unterteilt:

- System 1 (Takt 225-235):** Enthält die Stimmen für Horn (Horn), Violine (Vln.) und Flöte (Fl.). Die Hornstimme ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Violine ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Flöte ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Pauke (Pk.) ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert.
- System 2 (Takt 235-243):** Enthält die Stimmen für Horn (Horn), Violine (Vln.) und Flöte (Fl.). Die Hornstimme ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Violine ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Flöte ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Pauke (Pk.) ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert.
- System 3 (Takt 243-250):** Enthält die Stimmen für Horn (Horn), Violine (Vln.) und Flöte (Fl.). Die Hornstimme ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Violine ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Flöte ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert. Die Pauke (Pk.) ist mit *ppp* (pianissimo) und *pp* (piano) markiert.

Die Notation ist mit verschiedenen Markierungen versehen, die die musikalische Struktur und die Dynamik verdeutlichen:

- Modulationen:** *B^b-Dur*, *b^b-Moll*, *B^b-Dur*.
- Markierungen:** *ppp* (pianissimo), *pp* (piano), *ppp* (pianissimo), *pp* (piano).
- Markierungen:** *an der Spitze gestrichen*, *Flötenmotiv aus Takt 43*, *chromatisch sequenzierter Terzfall*, *sempre gestrichen*.

Die Variantenreihung der ersten Takte reminisziert den Beginn der Sinfonie mit der Moll-behafteten Eintrübung der Tonraumerweiterung. Sogar die Periodizität »zwei Takte Einleitung, vier Takte Dur, zwei Takte Moll und wieder zwei Takte Dur« stimmt überein. Das Hornmotiv mit Tonraumerweiterung folgt Takt 236 auf den Fuß, danach dünnt der Satz aus, bis nur noch das Tonpendel und ein anschließender Paukenwirbel erklingen. Der in Takt 244 einsetzende Einwurf fragmentierter Motive der Einleitung initialisiert den eingeführten Terzfall in den Violinen, der bis zum Ende des ersten Abschnitts Takt 252 andauert. Der zweite Abschnitt der ersten Phase beginnt bei Studierzeichen **K** Takt 253. Über vier Takte hinweg korrespondiert das Flötenmotiv der Einleitung mit Variationen des Hornmotivs über einem Tonpendel der Violinen. Das Flötenmotiv erscheint mit minimalisiertem Ambitus in Anlehnung an die Tonraumerweiterung in den tiefen Streichern. Es folgt ein kräftiger Einsatz des sequenzierten Terzfalls in vier Streicherstimmen, zunächst diatonisch, dann chromatisch, der nach vier Takten ebenfalls abbricht.

Es schließt ein zwölf Takte langer Abschnitt an, dessen Monotonie von einem einfachen Tonpendel in der zweiten Violine herrührt, über welchem gelegentliche Einwürfe des Halbtonpendels die vom Horn ab Takt 262 angedeutete, chromatisch fallende Skala Takt 271 in den tiefen Streichern einleiten. Diese anfangs aus sechs Tönen bestehende, chromatisch angereicherte, fallende Skala durchzieht den restlichen Teil der ersten Durchführungsphase, wird dabei erweitert und ab Takt 282 in den tiefen Streichern augmentiert. Das Flötenmotiv erscheint ab Studierzeichen **L** Takt 273 in regelmäßigen Abständen, das Hornmotiv nur einmal, dafür im *Fortissimo* und harmonisch gestützt Takt 282 bis Takt 284. Dabei spiegelt es die Tonraumerweiterung: von der reinen Quinte gehend zur kleinen Sexte.

Für eine Länge von 64 Takten wirkt diese erste Durchführungsphase erstaunlich statisch und blockhaft. Man findet kaum Entwicklung oder eine Form der Konfrontation, sei es bei der motivisch-thematischen Verarbeitung, sei es bei der Anlage der Phase an sich. Die monoton wirkenden Tonpendel und fallenden Skalen haben kaum individuellen Charakter vorzuweisen. Gegenüber dem starken und wandlungsfähigen Hauptthema des Finales fällt diese erste Phase der Durchführung deutlich ab, da sie sich in ihrem Verlauf in der eigenen Fragmentierung verliert. Hier sei auf den Brief Bruckners an Wilhelm Tappert vom 01. Mai 1877 hingewiesen, wo Bruckner seine »zu viele(n) Imitationen«²²⁴ als dem Werk schädlich einstuft.

So mag es kaum verwundern, dass der Komponist in der **Finale-Fassung von 1878** diese erste Durchführungsphase radikal umbaut. Hier beginnt die Durchführung Takt 165 mit Studierzeichen **I** und einem Doppelstrich. In den ersten zwölf Takten geht die Tonart von B^b-Dur nach Des-Dur mit liegenden Akkorden und dem Tonpendel im Holz. Die Generalpause, die durchbrochene Arbeit und das Hornmotiv fallen weg. Letzteres erscheint erstmals Takt 181, nachdem der sequenzierte Terzfall vier Takte vorweg eingesetzt hat.

Nach dem überleitenden Tonpendelmotiv in den tiefen Streichern ab Studierzeichen **K** Takt 185 wird dieser Terzfall-Abschnitt um einen Halbtonschritt nach oben sequenziert wiederholt, bevor ein *unisono* geführter Einsatz des Höhepunktmotivs im *Fortissimo* den ersten Ausbruch über flirrendem Streichertremolo markiert. Ab dem Terz-Ton des Motivs erfolgt ab Takt 193 eine Aufspaltung des Tonraumes mit einer fallenden Skala über nahezu zwei Oktaven, bevor das Höhepunktmotiv erneut einsetzt und in das Hornmotiv Takt 199 mündet, welches in C-Dur dreimal intoniert wird.

224 Bruckner, 1998, S. 172.

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt, starting at measure 192, features a 'Höhepunktmotiv' (climax motif) in the woodwinds (Fl. Ob. & Klar.) and strings (Viol. I, Viol. II, Viola, Violoncello, Kontrabaß). It includes annotations for 'Fig. 1' and 'Fig. 2' indicating the beginning of a 'Aufspaltung' (splitting) of the tonal space. The bottom excerpt, starting at measure 209, features a 'Hornmotiv' (horn motif) in the horns (Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4). It includes a 'Themenkopf der Gesangsperiode' (theme head of the song period) marked at the end.

Das Höhepunktmotiv initialisiert die Aufspaltung des Tonraumes aus der großen Sekunde heraus und kündigt diminuiert in den Trompeten das anschließend in klarem C-Dur erklingende Hornmotiv an. Jenes präsentiert sich hier als Conclusio mit Finalwirkung: der Anspruch auf den Tonraum ist gestellt und der tongeschlechtliche Bezug festgelegt – die Wahl der Tonart ist symbolisch! Somit kann die erste Durchführungphase konkrete Ergebnisse vorweisen. Der vorläufige Schlusspunkt markiert bei Studierzeichen L Takt 205 den Beginn einer Übergangsphase, welche über 26 Takte allmählich steigend die zweite Kernphase der Durchführung vorbereitet.

Bei dieser Übergangsphase führt die zweite Violine das Gundton-Quint-Pendel der Streicher beim Hornmotiv im *Pianissimo* ab Studierzeichen L Takt 205 fort. Nach zwei Takten wird aus dem Quint-Pendel ein Terzpendel. Die von der Oboe ab Takt 207 initialisierte, chromatisch fallende Skala erscheint im Verlauf der Phase ebenso mehrfach variiert, wie der Themenkopf der Gesangsperiode. Dieser ist, durch seine Doppelpunktierung und seiner melodischen Faktur mit zwei verschiedenen Tönen und einer Sprungmelodik, mit dem Hornmotiv verwandt, übernimmt die Dur-Sphäre des vorweg erklangenen Höhepunktes und bereitet motivisch-thematisch das Komende vor.

Die zweite Durchführungphase beginnt in der **Fassung von 1874** bei Studierzeichen M Takt 289 wie in allen **folgenden Fassungen** mit dem Thema der Gesangsperiode. Zunächst kombiniert Bruckner dieses mit verschachtelten Hornmotiv-Einwürfen, spaltet den Thementorso dann sequenzierend ab und kombiniert diesen mit dem diminuierten Themenkopf. Dabei zeigt sich die Ähnlichkeit des Hornmotivs mit dem Kopf des Kontrapunktes der Gesangsperiode.

1. Thema Gesangsperiode mit 1. Kontrapunkt

Im zweiten Abschnitt der zweiten Phase, dessen Beginn Studierzeichen **N** Takt 305 markiert, tauscht der Thementorso mit dem *Vogelruf*-Motiv der Finale-Gesangsperiode. Hinzu kommt der zweite Kontrapunkt der Gesangsperiode mit seinen durchgehenden 8tel-Noten. Dieses Spiel mit den Motiven des zweiten Abschnitts aus Kombination und Imitation führt Bruckner im dritten Abschnitt beginnend bei Takt 321 mit Studierzeichen **O** zunächst fort mit dem vollständigen Thema der Gesangsperiode im Violoncello. Durch Abspaltung gewinnt die Quintole an Eigenständigkeit und mündet in eine immer fortlaufende Tonumspielung. Sporadische Einwüfe des arpeggierten Quint-Oktav-Falls des Themenkopfes der ersten Finale-Themengruppe verdichten sich über zwölf Takte hinweg ohne harmonische Wechsel auf dominantischem F-Dur-Septakkord und münden bei Studierzeichen **P** Takt 337 in den Durchbruch des Themenkopfes, welcher den Beginn der dritten Kernphase der Durchführung markiert.

Bei der **Fassung von 1878** ist die satztechnische Anlage des Themas der Gesangsperiode deutlich homophoner und somit im Gestus einer Fanfare mit den Spielanweisungen *sehr markig* und *lang gezogen alles*. Nach dreimaligem Einsatz teilt sich das Thema in Kopf und Torso, welche dann vier Takte vor Studierzeichen **N** Takt 247 gleichzeitig erklingen. Der zweite Abschnitt greift das *Vogelruf*-Motiv variierend und imitierend in Engführung auf. In diesem Verlauf erlangt das Motiv die Tonraumerweiterung, welche am Ende Takt 261 von der ersten Oboe und der zweiten Violine augmentiert und vom Motiv losgelöst heraus gestellt wird.

Fassung 1874 Kontrapunkt

Fassung 1878 Tonraumerweiterung

Der diminuierte Thementorso der Gesangsperiode eröffnet im Krebs den neuen Abschnitt zu flirrendem Tremolo der Violinen. Über zehn Takte verdichten sich der variierte Themenkopf der ersten Themengruppe und der arpeggierte Quint-Oktav-Fall hinführend zur dritten Kernphase bei Studierzeichen **P** Takt 273.

Fassung 1874

325 FL arpeggiierter Quint-Oktav-Fall des Themas der 1. Themengruppe

Fassung 1878

265 Variierter Themenkopf des Themas der 1. Themengruppe Ob. p

Das gesamte Orchester eröffnet mit dem Themenkopf des Themas der ersten Themengruppe in der **Fassung von 1874** bei Studierzeichen **P** Takt 337 in *dreifachem Forte unisono* geführt die dritte Kernphase der Durchführung. Anstelle des Thementorsos tritt eine Sequenz der Quintole, bevor der Themenkopf erneut zweimal sequenziert erklingt, worauf der Thementorso ebenfalls sequenziert erscheint. Es folgt ein sequenziertes Wechselspiel mit dem Komplementärmotiv im Krebs und dessen Abspaltung über zwölf Takte hinweg, welches die dritte Kernphase mit Takt 368 vor Studierzeichen **Q** beendet. Auffallend sind die fünf Generalpausen mit jeweils einem Takt an Länge.

Fassung 1874

337 P *tutti unisono*

Fassung 1878

273 P *tutti*

Diese Generalpausen fehlen in der **Fassung von 1878**. An die Stelle der ersten Generalpause tritt ein zwei Takte anhaltender Paukenwirbel Takt 275/276 und für die ersten Generalpausen im Wechselspiel des Komplementärmotivs erklingen Quintolen-Skalen in den Violinen. Die zwei verbleibenden Generalpausen fallen ersatzlos weg. Somit kommt die dritte Kernphase der Durchführung auf eine Länge von 26 Takten, welche damit vier Takte kürzer als ihr Pendant in der **Fassung von 1874** ist. Ferner ist der erstmalige Einsatz des Themenkopfes ab Studierzeichen **P** Takt 273 unvollständig. Die folgenden zehn Takte sind durchgehend im *Tutti* und im *Unisono* gehalten. Erst mit dem Einsatz des Komplementärmotivs kehrt die Harmonie zurück. In der **Erstfassung** wird dies durch den sequenzierten Einwurf der Quintolen bei Takt 341/342 unterbrochen.

Fassung 1874

Fassung 1878

Fassung 1874

Fassung 1878

Der direkte Vergleich zeigt, dass der Wegfall der Generalpausen den Wechsel zwischen Blech und Holz beschleunigt. Ferner ist die diametral entgegengesetzte Anlage der Dynamik zu Beginn auffallend. So erklingt das Komplementärmotiv der **Fassung von 1874** anfangs in *dreifachem sempre Forte*, in der darauf folgenden Fassung hingegen *dolce Piano*. Die Holzeinwürfe sind in **beiden Fassungen** dezent gehalten, die Blecheinsätze erfolgen wiederum kräftig. So entsteht auch hier ein räumliches Spiel mit Ruf und Antwortfolge, was dem ersten Finale-Thema enormes Gewicht verschafft.

Die Schlussphase der **Fassung von 1874** ähnelt den **späteren Fassungen**, jedoch ist bei keiner anderen Fassung die satztechnische Anlage so vielschichtig wie hier. Das Hornmotiv des ersten Satzes erscheint anstelle des im **Finale von 1880** verwendeten Scherzo-Motivs mehrfach eingeführt. Auch der Thementorso des Finales wird variiert und eingeführt. Die polyphone Anlage ruht auf einem die komplette Schlussphase durchziehenden Orgelpunkt der Pauke, welcher solistisch diese Phase bei Studierzeichen **Q** Takt 369 eröffnet.

Die Verdichtung erreicht acht Takte vor Beginn der Reprise Takt 381 ihren Höhepunkt, verläuft anschließend aber ins Leere. Die im Zuge der Steigerung einsetzende Fragmentierung des Thementorsos schreitet nach wenigen Takten und nach Erreichen des

Höhepunktes fort. Was am Ende übrig bleibt, ist ein augmentierter Sekund-Schritt als Fragment der Triole. Das Hornmotiv hingegen erlangt mit einem einzelnen Einwurf seine ursprüngliche Gestalt wieder.

Die Mittel zur Steigerung sind die bereits bekannten: Imitation, Sequenzierung, Engführung, Diminution und Abspaltung. Das Fagott jedoch sticht mit einem befremdlichen Gedanken ab Takt 376 aus dem ansonst lückenlosen Spiel beider Motive hervor. Dieser Gedanke erscheint in späteren Fassungen nicht mehr, hat er doch, abgesehen von der angedeuteten Tonraumerweiterung Takt 380, weder greifbar motivisches Material noch eine erkennbare Motivation.

In der **Fassung von 1878** verzichtet Bruckner vollständig auf das Hornmotiv in der Schlussphase der Durchführung, welche um sechs Takte länger ist als in der **Erstfassung**. Am Orgelpunkt *b* der Pauke hält Bruckner fest, wenn auch mit einer Unterbrechung. Das Aufgreifen des Thementorsos und dessen Verarbeitung hin zu einer Steigerung behält der Komponist bei. Im Vergleich zur **Fassung von 1880** fehlt die Scherzo-Reminiszenz, dafür umrahmt das hohe Holz mit fallenden und steigenden 8tel-Gruppen und Sprüngen das Geschehen, zusammen mit einem zehn Takte anhaltenden, Takt 315 einsetzenden Hornklang. Die Abspaltung der steigenden 4tel-Triole und deren Augmentation erfolgt Takt 321. Diese wird aber nicht, wie in der **Fassung von 1880**, auf die Tonraumerweiterung ausgerichtet. Das Finale-Thema im Krebs erscheint ab Studierzeichen **Q** Takt 299 analog zu Takt 351 der **Folgefassungen**. In der **Fassung von 1874** erscheint das Thema im Krebs hingegen nicht. In zwei zusätzlichen, an das Krebs-Thema anschließenden Takten erfolgt bei der **Fassung von 1878** die Abspaltung der augmentierten Triole, mit welcher die Verdichtung folgend sequenziert vorangetrieben wird. In den ersten drei Takten ab Studierzeichen **Q** findet man zudem begleitende Sextolen-Akkordbrechungen sowie das Arpeggio des ursprünglichen Finale-Hauptthemas, was beides in den **folgenden Fassungen** fehlt. Insgesamt hat die Schlussphase der **Fassung von 1878** mehr Ähnlichkeit mit **späteren Fassungen** als mit der **Erstfassung von 1874**. Lediglich die polyphone Dichte des Beginns der Schlussphase entspricht mehr der **Erstfassung** als den **späteren Fassungen**.

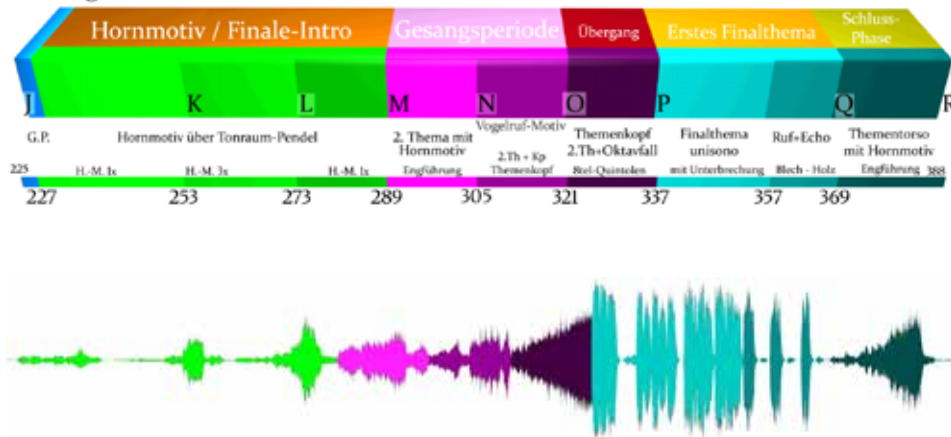
Enggeführtes Finale-Hauptthema im Krebs mit Arpeggio

ppp

chromatisch steigende Skala angelehnt an die Triolen des Hauptthemas

Somit ergeben sich für die Finale der **Fassungen 1874 und 1878** folgenden Anlagen:

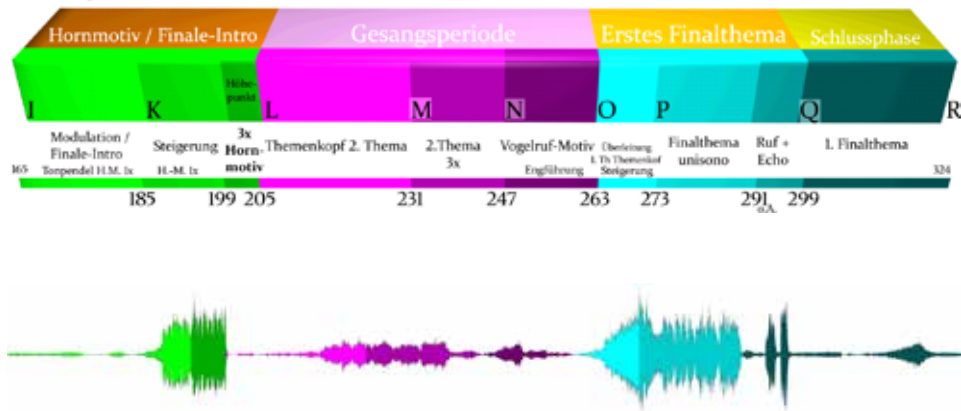
Fassung von 1874



Die Übersicht verdeutlicht die enorme Ausdehnung der ersten Kernphase mit dem Hornmotiv, wo verarbeitende Faktoren nur marginal auszumachen sind. Der dreimalige Horneinsatz erscheint diminuiert und wird von zwei Hornmotiven umrahmt. Die dynamische Anlage ist dabei blockhaft gehalten, deutliche Steigerungen oder Abschwächungen gibt es nicht. Die Kollision des Hornmotivs mit dem Thema der zweiten Themengruppe bei Studierzeichen **M** erzeugt kurzfristig eine starke polyphone Verdichtung, bleibt aber ohne Folgen. Auch der folgende Abschnitt mit dem hinzu kommenden *Vogelruf*-Motiv zeigt keinerlei Neuerungen, lediglich die Quintole wird diminuiert und ihre Sequenz beschleunigt den Satz. Erst daraufhin erscheint die erste große Steigerung der Finale-Durchführung hin zum Hauptthema. Doch dessen Fortführung mit dem Krebs des Komplementärintervalls nach dem Ruf-Echo-Prinzip zieht wieder das Hornmotiv analog zum ersten Satz nach sich. Für eine Durchführung mit 164 Takten erscheint somit wenig Überraschendes oder gar Neues.

Die Durchführung der **Fassung von 1878** ist nur vier Takte kürzer als jene der **Erstfassung**:

Fassung von 1878



Der Auftritt des Hornmotivs ist isolierter und im Vergleich zur **vorangehenden Fassung** auch komprimierter gehalten. Zudem erhält die erste Kernphase eine eigene Steigerung und einen eigenen Höhepunkt. Mit der Hinwendung zur Gesangsperiode erfolgt nun aber ein Schnitt. Das Spiel mit dem diminuierten Themenkopf des zweiten Themas hat retardierende Funktion in Hinblick auf den ersten Höhepunkt und zugleich hinführende Funktion zum vollen Thema. Dessen Einsatz erscheint konsequent – da initialisiert, was auch für das anschließende *Vogelruf*-Motiv gilt, welches durch die sukzessive Engführung das Geschehen mit der ergebnisorientierten Abspaltung der kleinen Sekunde verdichtet. Dieser offene Schluss begünstigt den Einsatz der Überleitung mit motivisch-thematischem Material der ersten Finale-Themengruppe und den folgenden Durchbruch des Hauptthemas. Den Ruf-Echo-Abschnitt verkürzt Bruckner etwas und gestaltet die dynamische Anlage als große Steigerung von *Piano* hin zum *dreifachen Forte*. Die Schlussphase mit dem Aufgreifen des Finale-Themas in charakteristisch konträrer Gestalt führt durch den Krebs die steigend sequenzierte Anlage des Ruf-Echo-Abschnitts fort, die Abspaltung des Thementorsos und seiner Steigerung führt wie in den **folgenden Fassungen** zu einer Isolierung der steigenden Dreiton-Skala des Finale-Themas. Diese Anlage greift auf das Ende der zweiten Kernphase vor Studierzeichen **O** zurück, wo ebenfalls die Isolierung des zentralen Elements der Tonraumerweiterung erfolgt. Die analoge Stelle der **Fassung von 1880** ist dort vor Studierzeichen **K**, bei der **Fassung von 1888** vor dem Wechsel zum 4/4tel-Takt.

Über **die Fassungen** hinweg erfolgt eine Konzentration auf die Herausarbeitung solch zentraler Elemente und eine Konzentration hin zum motivisch-thematischen Material des Finales. Wo die **Erstfassung** sich klar zum Kopfsatz hinwendet, blicken **spätere Fassungen** in der Durchführung zunehmend stärker auf den Schlussatz. Dies erklärt sich dadurch, dass das motivisch-thematische Material des Finales seinen Ursprung im Material des Kopfsatzes hat. Der permanente Rückgriff auf dieses Material heißt zugleich, dass die hinter dem motivisch-thematischen Material des Finales stehenden Entwicklungen bei **früheren Fassungen** weniger berücksichtigt werden, als dies in den **späteren Fassungen** der Fall ist. Dadurch wird aber weder

die Entwicklung nach vorne, noch eine potentiell zyklische Anlage unterstützt. So ist auch schlüssig, dass ab der **Fassung von 1880** mit der Tilgung des Hornmotivs eine Verschiebung des Höhepunktes einhergehen muss. Dieser hat in der **Fassung von 1878** durch sein überraschendes Erscheinen in klarer Dur-Sphäre und repetitiver Gestalt enormes Gewicht und Prägung auf Kosten des Finale-Themas, welches trotz seiner komplexeren Faktur durch die *Unisono*-Gestalt dem vorweg erklingenden Durchbruch des Hornmotivs wenig entgegen setzen kann. Bei der Verlagerung des Höhepunktes auf den Choral beim Thementorso überwindet Bruckner in den **folgenden Fassungen** zugleich auch den Verlust der Harmonik.

5 Die Reprise und die Coda des Kopfsatzes

Die Reprise des Kopfsatzes in der **Fassung von 1878** beginnt bei Studierzeichen **M** Takt 365. Die erste Themengruppe wird weitestgehend analog wiedergegeben. Es fehlt die zwei Takte lange Einleitung, welche in den beiden Akkorden über der Tonraumerweiterung von Takt 361 bis Takt 364 ein Substitut vorweist. Ein auffallender Unterschied zur Exposition ist die freie Linie der ersten Flöte, welche nach dem Horn-Solo vom Violoncello fortgeführt wird.



Diese Linie ergänzt das Hornmotiv um wesentliche Elemente. Zum einen wäre da der dem Metrum parallel laufende Rhythmus in geradlinigen 4tel-Noten, welcher der scharfen Doppelpunktierung des Hornmotivs relativierend entgegen tritt und das Tremolo der Exposition rhythmisch strukturiert. Zum anderen ist die klare Markierung der tongeschlechtsbestimmenden Terz hervorstechend – jener Ton, der dem Hornmotiv fehlt. Das Tremolo der Streicher weist die Terz auch auf, doch wird durch die exponierte Lage der ersten Flöte der Kontrast der Dur- und Moll-Sphäre klar hervorgehoben. An der Moll-Eintrübung der Tonraumerweiterung wird weiter festgehalten, ihre Position aber geschwächt, da ihr nur noch eine halbe Periode zu Eigen ist. Auch fällt auf, dass die Linie gegen Ende hin ihren Bezug zur Dur-Sphäre nicht aufrechterhält. Das Violoncello wird diese aber wieder aufgreifen:



Die Linie des Violoncellos bleibt der Dur-Sphäre treu, selbst die Tonraumerweiterung wird von den hohen Streichern in diese gerückt. Der Durchbruch des Komplementärmotivs erfolgt bei Studierzeichen **N** Takt 413 analog zur Exposition in Es-Dur. Erst acht

Takte vor Ende der ersten Themengruppe verzichtet Bruckner auf die entsprechend zur Exposition einsetzende Modulation und bleibt in der Grundtonart.

Änderungen zur **Fassung von 1888** gibt es konzeptionell keine, lediglich die Spielanweisungen zu Beginn und die Instrumentation verlangen einen leicht abgeänderten Charakter. So soll die erste Flöte, welche nun von der ersten Violine unterstützt wird, *so ruhig und leise als möglich* spielen. Auch die Hörner erhalten die Anweisung *ruhig*. Das Ende der Flöten-Linie wird abgeschwächt, indem der letzte Takt nach unten oktaviert wird. Eine chromatisch ansteigende Linie der Oboe ab Takt 399 verdichtet den Satz weiter, dafür entfallen die fallenden Skalenausschnitte der Hörner ab Takt 406 der **vorangehenden Fassung**. In **beiden Fassungen** endet die erste Themengruppe der Reprise bei Studierzeichen **O** Takt 435.

Bei der **Fassung von 1874** erscheint der Übergang zur Reprise fließender. Bruckner setzt das Studierzeichen **P** bei Takt 379 und somit zwei Takte vor Einsatz des Hornmotivs analog zur Introduktion des Kopfsatzes. Die Querflöte verschleiert jedoch die Periodizität durch eine Antizipation der freien Umspielung des Hornmotivs, welche anschließend von der ersten Violine übernommen wird. In den beiden Takten vor Studierzeichen **P** gleitet die nur in der **Fassung von 1874** erscheinende Schlussphase der Durchführung aus. Die in strengem 4tel-Rhythmus gehaltene freie Linie der ersten Violine weist hier einen größeren Ambitus auf als in **späteren Fassungen**, indem sie mehr auf Dreiklangsmelodik als Stufenmelodik setzt. Sie besitzt gegenüber den **späteren Versionen** aber eine schwächere Motivation, da sie der tongeschlechtlichen Entwicklung des Hornmotivs weniger stringent folgt, ihre rhythmische Faktur zum Ende hin aufgibt und sie der vergrößerte Ambitus insgesamt willkürlicher erscheinen lässt.



Die zweite Welle des Hornmotivs und seiner sich verdichtenden Engführung wird im Violoncello von einer Variation der freien Linie gestützt, welche die rhythmische Festigkeit der 4tel-Noten zunächst aufnimmt, diese dann wie das Original aber aufricht und mit dem Einsatz der Überleitung zum Durchbruch des Komplementärmotivs zunehmend variiert. Bei der dabei einsetzenden Fragmentierung entstehen zu Beginn der Überleitung entfernte Verwandte zum Komplementärmotiv, welche den sich immer weiter verdichtenden Satz zusätzlich verschärfen. Die hier durchgehend starke Präsenz des Hornmotivs wird in späteren Fassungen weggelassen.

Der Durchbruch des Komplementärmotivs erfolgt bei Studierzeichen **Q** Takt 429, die erste Themengruppe findet nach weiteren 20 Takten analog zur Exposition bei Takt 448 in der Grundtonart mit einer Generalpause ihr Ende. Somit erfolgt regelkonform, wie in allen **folgenden Fassungen** auch, der Verzicht einer Modulation und damit der Verbleib in der Grundtonart Es-Dur. Lediglich die nahezu zwei Takte anhaltende Generalpause der **Erstfassung** wird später durch einen im Horn gehaltenen Grundton überbrückt.

In der **Fassung von 1878** markiert Studierzeichen **O** Takt 435 den Beginn der zweiten Themengruppe der Reprise und steht somit zwei Takte vor der ebenso langen Haltenote des Horns – und nicht danach, wie dies in der Exposition bei Studierzeichen **B** Takt 75 der Fall ist. Auffallend zu Beginn ist die Wahl der Tonart: H-Dur. Bruckner ordnet das kontrapunktische Geflecht neu, an die Stelle des Horns tritt die Klarinette. Der Orgelpunkt *h* bleibt über acht Takte hinweg erhalten, wobei in der Dur-Sphäre der Gesangsperiode ein kurzes, kaum merkliches Eintrüben nach Moll zu Beginn Takt 443 über die Variante *h*-Moll aufblitzt. Der neuerliche Einsatz des Themas erfolgt Takt 445 in D-Dur. Im Vergleich zum Pendant der Exposition fällt die steigernde Anlage durch die durchbrochene Instrumentation der Haltetöne, das versetzte Hinzutreten weiterer Stimmen und durch den steigenden Gestus der ersten Violine mit einer Vorwegnahme der Motivik des folgenden Abschnitts auf, welche in der Exposition erst beim dritten Themeneinsatz und somit nach dem Zwischenspiel erklingt. Der Themeneinsatz ist hier von Beginn an durch eine stärkere Akzentuierung der 4tel-Noten im Blech markanter gehalten und führt die Steigerung in ihrem Verlauf weiter fort. Diese mündet aber bei Studierzeichen **P** Takt 457 ins Leere. Nur die erste Violine pendelt über die spannungsreiche Septime der Dominante aus und leitet mit einem chromatischen Fall hin zum dritten Themeneinsatz.

Der dritte Themeneinsatz greift das *Piano* des ersten Themeneinsatzes auf, baut vorsichtig die Intensität der Instrumentation ab und fragmentiert nach dem kurzen Intermezzo des Violoncellos zusehends, bis er schließlich bei Takt 474 vollständig zum Erliegen kommt. Nach kurzer Generalpause erwacht der Themenkopf der Gesangsperiode von Neuem, wandert eingeführt durch die sukzessiv einsetzenden

Stimmen, um dann diminuiert den Ambitus für den weiter sich verdichtenden Einsatz des Themenkopfes mit Anlehnung an die Tonraumerweiterung zu weiten.

Somit wird die dritte Themengruppe analog zur Exposition mit einer Steigerung vorbereitet, welche hier aber im Vergleich zu ihrem Pendant intensiver ausfällt. Dies wird auch durch die Verlängerung der Schlussphase um vier Takte deutlich. Liegen in der Exposition zwischen dem kurzen Intermezzo des Violoncellos zwölf Takte, sind dies in der Reprise bis zum Einsatz der dritten Themengruppe bei Studierzeichen **Q** Takt 485 sechzehn Takte.

Die **Fassung von 1888** folgt dieser Anlage. Studierzeichen **O** markiert den Beginn der Haltenote des Horns, welche zur zweiten Themengruppe bei Takt 435 überleitet. Den Abbruch der Steigerung des Zwischenspiels markiert Studierzeichen **P** bei Takt 457. Erwähnenswert ist, dass Bruckner beim ersten Themeneinsatz auf durchbrochene Arbeit setzt, indem er das Thema auf die beiden ersten Hornstimmen im Wechsel aufteilt, bei den folgenden Themeneinsätzen aber darauf verzichtet. Zudem intensiviert Bruckner die Überleitung zum Zwischenspiel, indem er die erste Violine mit den Querflöten Takt 447/448 koppelt. Eine weitere Abweichung betrifft das Intermezzo des Violoncellos, welches nun bei Takt 467/468 im ersten Horn ohne steigenden Quartsprung zu finden ist.

Der Beginn der zweiten Themengruppe wird in der **Fassung von 1874** bei Takt 449 mit dem Studierzeichen **R** markiert. Auch hier erklingt über vier Takte hinweg das Thema, an welches eine ebenso lange Fortführung mit einer Abspaltung desselben anschließt. Auch hier erfolgt eine kurze Variantenausweichung von H-Dur nach h-Moll bei Takt 455. Nach dem neuerlichen Themeneinsatz in D-Dur folgt das Zwischenspiel, welches nach acht Takten abbricht. Die zwei Takte lange Überleitung zum dritten Themeneinsatz in F-Dur bei Studierzeichen **S** Takt 471 hat eine andere Gestalt als in den **folgenden Fassungen**. Von A-Dur kommend fällt die erste Violine mit einer D-Dur-Skala und mündet in eine Pendelbewegung *a-gis*. Der dritte Themeneinsatz wird nach vier Takten weitergesponnen und mündet in das Violoncello-Intermezzo, welches aber nicht exponiert, sondern mit Begleitung erscheint und in eine Generalpause mündet, an die ein neuerlicher Themeneinsatz bei Takt 483 anschließt. Die darauf folgende Abspaltung und Verdichtung läuft zunächst analog, dann konträr zur dynamischen Anlage. Eine fast zwei Takte lange Generalpause beschließt die zweite Themengruppe.

Die dritte Themengruppe der **Fassung von 1878** markiert Studierzeichen **Q** Takt 485. Wie schon in der Exposition beginnt sich die klare formale und thematische Trennung aufzulösen. Die ersten zwölf Takte entsprechen in ihrer Anlage dem Pendant der Exposition. Anstelle der Dominant-Tonart B^b-Dur erfolgt der Einsatz hier in der Grundtonart Es-Dur. Die fallende *Unisono*-Skala der Streicher wird um vier Takte fortgeführt und dabei dynamisch und rhythmisch abgeschwächt. Wo in der Exposition eine große Überleitung hin zur Schlussgruppe mit dem Komplementärmotiv gestaltet wird, verwendet Bruckner nun das Hornmotiv in Korrespondenz mit fallenden und steigenden 8tel-Ketten, welche dem Gestus des Komplementärmotivs und seiner Fortführung in der ersten Themengruppe der Exposition ähneln. Die ersten zwölf Takte dieser Überleitung führen das Hornmotiv über dem Orgelpunkt *c* in die Moll-Sphäre nach c-Moll bei Takt 509, wo das Motiv tonrepetierend die Assoziation eines Trauermarsches hervorruft.

Von großer Bedeutung ist die darauffolgende Rückung von c-Moll nach Des-Dur bei Takt 513. Sie erscheint hier noch vergleichsweise unbedeutend und bleibt aufgrund eines unvermittelten Ausbruchs bei Studierzeichen **R** Takt 517 ohne nennenswerte Folgen, doch wird eben diese Rückung in der Finale-Coda die Antwort auf die Tonraumerweiterung liefern und somit zentrales Conclusio-Element werden. Ihr Gestus entspricht invers dem der Tonraumerweiterung und der damit verknüpften Beziehung zum Tongeschlecht. Drückt die Tonraumerweiterung zu Beginn das Hornmotiv weg von der Dur-Sphäre hin zu Moll, vollzieht die Rückung hier den entgegengesetzten Schritt, ohne ihn zu negieren, wie dies die Tonraumerweiterung in originaler Gestalt

tut. Das Hornmotiv bleibt in den folgenden vier Takten der Des-Dur-Sphäre treu. Dass hier noch keine Finale-Conclusio erreicht ist, markiert auch die Verwendung der Paralleltonart c-Moll anstelle Es-Dur. Bei der analogen Stelle im **Finale** ab Takt 453 der **Fassung von 1878**, bzw. ab Takt 513 **der Fassung von 1880**, wird diese Rückung von der Grundtonart ausgehen.

Das Heraustreten des Hornmotivs aus dem schattenhaften Moll ins lichte Dur wird jäh beendet durch einen unvermittelten Ausbruch desselben Motivs in *dreifachem Forte* mit einem auf die Tonraumerweiterung begrenzten Ambitus. Die über Sequenzierung und Konzentration erreichte Steigerung läuft ins Leere, wird aber über zwei Takte hinweg räumlich reflektiert, was den Ausbruch sehr präsent erscheinen lässt und die vorher nahezu unmerkliche Entwicklung negiert.

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is for Horn (Hrn.), the second for Trumpet (Tr.), the third for Trombone (Pos.), and the bottom for Violoncello/Double Bass (Vcl. u. Kb.). The score is in C major (one sharp). Above the staves, there are annotations: 'R' at the beginning, 'Sequenz' above a bracketed section of notes, 'Konzentration auf die Tonraumerweiterung' above another bracketed section, and 'Räumliche Reflektion' above a final section. Dynamics like 'pp dim.' and 'ff' are indicated. The notation includes various note values and rests.

Es setzt ein konzeptionell nahezu identisch zweiter Anlauf an, welcher auf die an das Komplementärmotiv anlehenden Umspielungen verzichtet und dafür das Hornmotiv ohne Diminution in seiner Originalgestalt und im Dur-Gewand aufgreift. Zunächst wird das im *Unisono*-Charakter stehende Begleitmuster der dritten Themengruppe chromatisch steigend über acht Takte hinweg sequenziert, dann beginnt bei Studierzeichen S Takt 533 die eigentliche Coda mit dem Spiel des Hornmotivs, welches sich über 20 Takte ohne Diminution erstreckt. Der sich allmählich verdichtende Eindruck wird vornehmlich durch die sukzessiv reichere Instrumentation, durch Engführung des Motivs ab Takt 551 und durch die Dynamik erreicht. Die daraufhin einsetzende Diminution des Hornmotivs führt zu einer Konzentration auf dessen Rhythmus, bevor das Hornmotiv in Originalgestalt im Horn bei Takt 557 seinen Durchbruch erlebt. Nach dreimaligem Erklingen bricht das Orchester ab und exponiert das in der Quinte starr gefangene Hornmotiv, welchem ein Ausbrechen aus dem Ambitus bis zum Schluss versagt bleibt. Damit wird jedoch zugleich das Motto für die weitere Entwicklung der Sinfonie herausgestellt. Was ein solistisches Horn in dezentem *Mezzoforte* anfangs der Sinfonie in den Raum stellt, fordert ein nun vollständiger Hornsatz *unisono* in nachdrücklichem *Fortissimo* wiederholend und final auf der Quinte verharrend.

Mit Beginn der Coda setzt in den Violinen eine wellenförmige 8tel-Bewegung ein, welche im Verlauf die Erweiterung des orchestralen Ambitus nachzeichnet und mit ihrer schrittweisen Diminution bis hin zum Tremolo ihren Beitrag zur Verdichtung des Satzes beisteuert. Was der Coda fehlt ist das rhythmische Attribut des Komplementärmotivs und der damit verbundene motivische Bezug. Auch hier wird im Vergleich zur Finale-Coda ein entscheidender Unterschied zu finden sein.



Unterschiede zur **Fassung von 1888** finden sich nur im Detail und betreffen Instrumentation sowie die Art und Differenzierung der Spielanweisungen. Zu den Auffälligkeiten zählt der dritte Motiveinwurf zu Beginn der dritten Themengruppe ab T.492 im *dreifachen Forte*, wo Bruckner das Holz vorweg- und nachklingend mit den Streichern führt, um die exponierte dynamische Stellung zu untermauern. Beim Ausbruch nach der Rückung teilt Bruckner die Kontrabässe bei der fallenden Akkordbrechung und verzichtet bei der Konzentration zur Tonraumerweiterung hin auf den punktierten Rhythmus. Auch lässt er hier die Hörner in vollem *Fortissimo*, wechselt jedoch beim tiefen Blech binnendifferenziert und setzt dieses ins *Mezzoforte*. Die Wellenbewegung der Streicher in der Coda forciert Bruckner durch eine oktavierte Doppelung der Querflöten in den ersten acht Takten. Im weiteren Verlauf stören fallende Quint-Oktavbrechungen in den Violinen den Gestus der Welle von Takt 549 bis Takt 552. Wo das Hornmotiv im Original wieder erscheint, nimmt Bruckner die dritte Trompete hinzu, lässt diese dann mit dem Orchester abbrechen und blendet sie bei der letzten Quinte dynamisch wieder ein.



Bei der **Fassung von 1874** beginnt die dritte Themengruppe der Reprise nach einer Generalpause bei Studierzeichen T Takt 497 analog zur Exposition mit dem Hornmotiv sowie mit Quint-Oktavbrechungen und fallenden wie steigenden Skalen im *Unisono* in den begleitenden Stimmen, jedoch hier in Es-Dur und nicht auf der Dominante, wie in der Exposition. Die Blechbläser greifen das Hornmotiv, welches beim dritten Einsatz Takt 504/505 zudem diminuiert erscheint, mit Unterstützung der Holzbläser und der Pauke auf. Analog zur Exposition wird der periodische Aufbau

gestört, da der diminuierte Einsatz direkt auf den zweiten Einsatz des Hornmotivs folgt, was wiederum dem nach vorne drängenden Charakter des Abschnitts entgegen kommt und einen möglichen Conclusio-Eindruck unterbindet. Im Vergleich mit der Exposition fällt zudem auf, dass diese dritte Themengruppe nicht nur sehr kurz ist, sondern auch verstörend ins Leere zu laufen scheint. So markiert das Studierzeichen U in der Reprise Takt 508, was aber gegen die periodische Anlage ebenso spricht, wie die motivische Anlage an dieser Stelle.



Der Wechsel der *Unisono*-Linie von der Skala zur Tonumspielung vollzieht sich bei Takt 507, wo auch die Holzbläser aussteigen. Die Tonumspielung bricht Takt 509/510 zu einer Dur-Dreiklangsbrechung auf und wird von zwei Horn-Akkorden harmonisch gestützt, bevor ab Takt 511 der *Unisono*-Charakter endgültig weicht. Bruckner gestaltet den Übergang zum folgenden Abschnitt somit fließend.

Es folgt nicht direkt die Coda, sondern ein rund 54 Takte langer Abschnitt mit durchführungs-artigem Charakter und einer in dieser Intensität erstmalig steigenden Anlage. Der Charakter einer Durchführung erwächst aus den verwendeten Attributen der Motive aller Themengruppen sowie die Engführung motivischer Ableitungen. Ein zwei Takte langes Motiv im Violoncello ab Takt 512 lässt sich ungleich schwerer erläutern. Es gestaltet eingangs den ersten der drei Teilabschnitte, welcher von Takt 511 bis Takt 540 angelegt werden kann.

Die Takte 511–515 weisen nebst polyrhythmischer Struktur aus der ersten Themengruppe die vom Hornmotiv charakteristische Doppelpunktierung und Quinte ebenso auf, wie das Oktavintervall des Komplementärmotivs. Pulsierende 4tel-Noten im Kontrabass erinnern an die zweite Themengruppe, die begleitende Struktur der durchgehenden 8tel-Noten und Sextolen sind der dritten Themengruppe entlehnt. Nach einer Sequenz (von *c* nach *des/cis*) dieser fünf Takte setzen in den Flöten und

Klarinetten fallende und steigende Akkordbrechungen ein, womit die steigende Entwicklung durch die Sequenz initiiert ihren Lauf nimmt.

Einsetzende Fragmentierung des Violoncello-Motivs

Das Motiv des Violoncellos fragmentiert ab Takt 524 und verschwindet gänzlich bis Takt 528 bei Studierzeichen V. Dafür übernimmt das Motiv der Doppelpunktierung mit fallender Quinte oder Oktave, welches von den Hörnern eingangs eingestreut wurde, die thematische Führung. Der weiterführende Verdichtungsprozess ist nicht neu: Bruckner intensiviert die Instrumentation, teilt das leitende Motiv komplementär versetzt auf mehrere Instrumentalpartien, erhöht sequenzierend den Ambitus und führt die polyrhythmische Struktur der begleitenden Akkord- und Quint-Oktavbrechungen variierend fort. Ab Takt 531 begnügen sich die Trompeten mit taktweisen 8tel-Tonrepetitionen, die Doppelrohrbläser erhalten gar lange Liegetöne, welche vom Horn initialisiert wurden. Diese Steigerung führt bei Takt 541 in den ersten der beiden großen *dreifach-Forte*-Abschnitte mit dem Hornmotiv.

6 Takte
4 Takte Sequenz auf Es
2 Takte 3. Einsatz auf Ges
3x

Das Hornmotiv wird im Blech über vier Takte mit einer Diminution desselben eingeführt und zweimal sequenziert. Die polyrhythmische Anlage läuft in der Begleitung weiter. Auffallend neu ist ein kurzes Auftaktmotiv in den Flöten und Klarinetten, welches den gesamten Schluss begleitet. Es tritt an die Stelle der vom Hornmotiv losgelösten Doppelpunktierung und übernimmt davon die prägnante Kürze sowie die rasche Tonfolge. Der dritte Einsatz des Hornmotives bei Studierzeichen W Takt 549 mündet nach zwei Takten in ein Halbtonpendel, bevor das Hornmotiv in den

Posaunen in strahlendem G-Dur dreifach intoniert wird, bevor der Satz bei Takt 564 vor Studierzeichen **X** in einer mit einer Fermate markierten Generalpause mündet.

Aus diesem Abschnitt erwächst in der **folgenden Fassung** die Stelle bei Studierzeichen **R** Takt 517. Auch hier lässt Bruckner den dritten Motiveinsatz in ein Tonpendel münden, vollzieht aber die Rückung von *ges* nach *as* bereits mit dem Hornmotiv. Anstelle der Generalpause tritt ein auskomponiertes Echo in den Streichern über zwei Takte hinweg. Auch die im *Unisono*-Charakter gehaltene Begleitung ist in der **folgenden Fassung** anzutreffen.

Bruckner ändert in den **folgenden Fassungen** diesen Abschnitt erstaunlich radikal, obwohl das motivisch-thematische Material dasselbe bleibt. In der **Fassung von 1878** ist der analoge Abschnitt je nach Festlegung rund 24 Takte lang. Man ist schnell gewillt von einer deutlichen Kürzung zu sprechen, jedoch verfolgt die **Fassung von 1878** hier eine andere Absicht als die **vorangehende Fassung**. In der **Erstfassung** verflüchtigt sich der anfängliche Durchführungs-Charakter schon nach wenigen Takten. Was übrig bleibt ist ein wiederkehrendes Steigerungsprinzip, das alleine auf die Erhöhung des Hornmotivs im *dreifachen Forte* hinarbeitet. Unterstützt wird diese Glorifizierung durch ein sich endlos repetierendes Geplänkel kurzer Ornamentik im hohen Holz und den Hörnern, welche die schweren Zählzeiten des Metrums hervorhebt. Das reizvolle und einheitsstiftende Spiel mit dem Hornmotiv in der **Fassung von 1878** hat in der **Erstfassung** kein Pendant. Selbst das Spiel mit dem Raum am Ende ist in der **Fassung von 1878** ungleich raffinierter gelöst. Es scheint, als ob lediglich der Umstand, dass die Grundtonart noch nicht erreicht wurde, verantwortlich dafür sei, dass der Kopfsatz noch nicht zu seinem Abschluss gefunden hat. Somit kann man hier mehr von einer fingierten Coda ohne entwicklungstechnische Relevanz sprechen.

Die eigentliche Coda beginnt bei Studierzeichen **X** Takt 565 wieder mit einem enggeführten Hornmotiv in der Grundtonart. Es gibt deutliche Parallelen zur voran erklungenen Stelle ab Takt 541. Das Hornmotiv wird jeweils über vier Takte hinweg ohne Diminution dreifach enggeführt. Auch das Ornamentmotiv der Flöten und Klarinetten wird weiter geführt, ebenso die Quint-Oktavbrechungen der tiefen Streicher und die Akkordbrechungen der ersten Violine. Zur veränderten Klangsphäre tragen das einsetzende Paukentremolo und das Tremolo der mittleren Streicher bei. Die Tonraumerweiterung wird im Verlauf des Hornmotivs ab Takt 569 übernommen, bevor die Engführung im Blech intensiviert wird. Nach 18 Takten mündet der Satz in eine halbtaktig chromatische Steigerung, welche an das Tonpendel Takt 551 erinnert. Die folgenden zehn Takte sind ohne motivischen Inhalt und kreisen zuerst zwei Takte im *Fortissimo*, dann vier Takte ab Studierzeichen **Y** im *dreifachen Forte* um das Ornamentmotiv, bevor über weitere vier Takte im *Pianissimo* der Satz schlagartig ausdünn. Das Ornamentmotiv reduziert sich zum einen auf einen tonrepetierenden Gestus, zum anderen erscheint es augmentiert und variiert in weiteren Instrumentengruppen. Hinzu gesellt sich in der zweiten Violine und der Viola ab Takt 587 ein Motiv, welches am Ende der Exposition erstmals vorsichtig in Erscheinung trat, rhythmisch weiterentwickelt im Finale wirken wird und im **Finale von 1878** in ähnlicher Gestalt nicht nur die Schlussgruppe der Exposition ankündigt und mitgestaltet, sondern dem auch

in der Coda eine bedeutende Rolle zukommt. Die Änderungen des Ornamentmotivs können aufgrund der Anpassung an dieses Motiv verstanden, oder aber gar als ein sich entwickeltes Resultat hin zu diesem Pendelmotiv angesehen werden:



Bei Studierzeichen **Z** Takt 597 beginnt die letzte Steigerung wieder mit dem nun im Blech und den Fagotten vierfach enggeführten Hornmotiv, welches ab Takt 611 schrittweise diminuiert und im Folgenden auf das rhythmische Attribut reduziert wird, was die Engführung zugleich abbaut. In den letzten zehn Takten ist nur noch die Tonrepetition mit dem rhythmischen Attribut des Hornmotivs anzutreffen, das Hornmotiv selbst verliert seine Intervallstruktur gänzlich beim letztmalig notierten dreifachen *Forte* Takt 621. Dafür erhält die in strengen 4tel-Noten gehaltene Akkordbrechung des Violoncellos durch die Spielanweisung *Marcato sempre* zusätzliches Gewicht. Diese Akkordbrechung setzt bereits Takt 597 mit einer großen Wellenbewegung ein und ist angelehnt an die Stimme der ersten Violine zu Beginn der Reprise Takt 379. Hinzu kommen taktweise Einwürfe der Quint-Oktav-Brechung mal in der ersten Violine, mal im Kontrabass. Die hohen Streicher stellen ein bis zum letzten Takt durchgehendes Tremolo, das hohe Holz steuert lange Liegetöne und das auf die Tonrepetition reduzierte Ornamentmotiv bei.

Es enden **alle Fassungen** mit dem Hornmotiv, welches den ersten Satz eröffnet. In **allen Fassungen** ist dieser Endabschnitt steigernd angelegt. Der Beginn des Kopfsatzes ist hierzu vergleichsweise statisch: Das Hornmotiv initialisiert lediglich die Tonraumerweiterung und festigt die Grundtonart. Mit der einsetzenden Engführung Takt 19 in **allen Fassungen** beginnt zugleich auch die erste Steigerung hin zum Komplementärmotiv. Dieses ist in originaler Gestalt am Ende des Satzes in **keiner Fassung** zu finden. Lediglich das Gerüst des Komplementärmotivs, die fallende und steigende Quint-Oktav-Brechung, ist in der harmonischen Basis der letzten Takte des Satzes allgegenwärtig. Das Tremolo der Streicher eröffnet die Sinfonie, schließt den Kopfsatz aber in **allen Fassungen** unterschiedlich. Deutlich tritt die Entwicklung bereits in der **Fassung von 1874** hervor. Das Streichertremolo am Ende des Kopfsatzes wird in hoher Lage eröffnet und schraubt sich weiter in die Höhe. Hinzu kommt ab Takt 617 ein durchgehender Paukenwirbel. Das Streichertremolo zu Beginn erklingt in tiefer Lage und wechselt abrupt mit Beginn der Engführung in eine hohe Lage, welche weiter ausgebaut wird. Lediglich der Paukenwirbel fehlt. Hinzu kommt, dass am Ende des Satzes die steigenden Akkordbrechungen des Violoncellos 18 Takt vor Schluss das Tremolo ebenfalls aufgreifen, womit in der Summe die Intensität des Tremolos am Ende des Kopfsatzes deutlich gesteigert ist.

In der **Fassung von 1878** stellt das Violoncello am Ende des Kopfsatzes zusammen mit dem Kontrabass das Skelett des Komplementärmotivs, die wellenförmige Akkordbrechung geht im Tremolo der Violinen auf. Die Schlussphase beginnt mit

einem kaum wahrnehmbaren Tremolo der geteilten Bratschen. Deren Linie steigt zunächst langsam, wird dann Takt 551 dreigeteilt und weitet schließlich den Ambitus ab Takt 557. Die Wellenbewegung der Violinen ist zunächst im *Legato* gehalten, diminuiert dann mit einfacher Tonrepetition und geht in das Tremolo bei Takt 557 über, wo auch der Paukenwirbel einsetzt. Die **Fassung von 1888** ist hierzu analog, behält jedoch die diminuierte Tonrepetition bei, ohne in das Tremolo zu wechseln.

Die unterschiedliche Verwendung des Tremolos wird nachvollziehbar, sobald man Bruckners Verwendung des Hornmotivs am Ende des Kopfsatzes betrachtet. In der **Fassung von 1874** wird dieses auf sein rhythmisches Attribut reduziert, welches Teil der Problemstellung im Kontrast zum Komplementärmotiv ist. Diese Reduktion ist im Notentext von Takt 619 bis Takt 622 in den Hörnern und Posaunen zu beobachten. Die letzten zehn Takte werden somit von rhythmisch ineinander greifenden Tonrepetitionen dominiert. Lediglich der Kontrabass mit seiner Quint-Oktavbrechung und das Violoncello mit seinen steigenden Akkordbrechungen weichen hiervon ab. Bruckner demontiert somit beide Motive der ersten Themengruppe, welche zugleich von zentraler Bedeutung für die Sinfonie im Gesamten sind. Denkt man hier an den Beginn des Finales, macht dies durchaus Sinn: Das Komplementärmotiv geht im ersten Finale-Thema auf, die erste Themengruppe des Finales findet zum Hornmotiv zurück, welches in der Erstfassung das thematische Material der Mittelsätze initiiert.

In den **Fassungen von 1878 und 1888** ist das Hornmotiv ebenfalls Ausgangspunkt für das erste Thema des Andantes, beim Scherzo tritt das Komplementärmotiv hinzu. Letzteres ist am Ende des Kopfsatzes ebenfalls demontiert, was auch in der Finalcoda der Fall sein wird. Das Hornmotiv aber könnte deutlicher gar nicht hervor treten: ab Takt 557 erklingt dieses in Originalgestalt im vollständigen Hornsatz dreimal hintereinander, worauf Bruckner den vollen Orchestersatz Takt 565 abreißt und die Hörner mit ihrem *unisono* geführten Motiv exponiert. In der **Fassung von 1888** blendet die dritte Trompete in das Hornmotiv zudem *crescendierend* ein und markiert den Stand der Problemlösung des Hornmotivs: Der Drang, den festen Griff des Rahmenintervalls zu sprengen, ist immens, wenngleich der aktuelle Ist-Stand für die nachhaltige Überwindung dieser Grenze noch nicht ausreicht. Wo hier das Hornmotiv vom Tremolo gestützt wird, fehlt dieses in der **Erstfassung**. Dort nährt das Tremolo mehr das klangliche Chaos, als hier die Unruhe der Entwicklung zu fördern.

Somit ergeben sich folgende Gesamtanlagen des Kopfsatzes **beider Fassungen**:

I. Exposition

1. Themengruppe:

Harmonizierbarkeit

p (Fassung 1971/1988)
mf (Fassung 1978)

Intonationsgewichtung

Komplementarität

Erweiterung des Rahmenintervalls um den kleinstmöglichen Touchiert k2

Kleine Sexte als Moll-Akkord

Attribut:

- Rahmenintervall Quinte
- Doppelpunktierung
- ohne tongeschlechtsbestimmende Terz

Rhythmischer Konfliktpotential: scharfe Doppelpunktierung

Erweiterung des Rahmenintervalls um den kleinstmöglichen Touchiert k2

Kleine Sexte als Moll-Akkord

Attribut:

- Rahmenintervall Quinte
- Doppelpunktierung
- ohne tongeschlechtsbestimmende Terz

Rhythmischer Konfliktpotential: scharfe Doppelpunktierung

Erweiterung des Rahmenintervalls um den kleinstmöglichen Touchiert k2

Kleine Sexte als Moll-Akkord


Attribut:

- Rahmenintervall Quinte
- Doppelpunktierung
- ohne tongeschlechtsbestimmende Terz


Rhythmischer Konfliktpotential: scharfe Doppelpunktierung

2. Themengruppe (Gesangsperiode):


Geistesperiode




1. Kontrapunkt alle Fassungen




2. Kontrapunkt Violine 2 Fassung 1874




3. Kontrapunkt Violine 2 ab Fassung 1878



4. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878



5. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878



6. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

7. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

8. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

9. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

10. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

11. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

12. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

13. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

14. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

15. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

16. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

17. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

18. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

19. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

20. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

21. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

22. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

23. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

24. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

25. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

26. Kontrapunkt Violoncello ab Fassung 1878

EXPOSITION



- Motivisch-thematisches Material der Gesangsperiode.
- Bereinigung des Satzes durch Verwendung von nachstehend motivischem Material / Augmentation.

II. Durchführung

6. Erste Kernphase der DF

Steigerung und Verwicklung
Komplementärsatz

Fassung 1874
201
210
H
T.217
I
T.253
K
T.287
L
T.333
M
T.307

Fassung 1878
201
210
H
T.217
I
T.253
K
T.287
L
T.333
M
T.307

- verfeinerte Eingliederung beider Motive der ersten Themengruppe.
- Verknüpfung mit dem Kernmotiv A, Treue des Themas.
- größere Akkordbreite, Treue des Themas.
- Komplementärsatz nicht beim Verdichtungsprozess erhalten.

7. Zweite Kernphase der DF

Komplementärsatz
Eingliederung
Variation

Wandel von Moll nach Dur

8. Dritte Kernphase der DF - CHORAL

Choral

Wandel von Moll nach Dur

Beide Fassungen
• Choral mit Hornmotiv: Initialer Höhepunkt des Kapitels.
• Blechbläser mit hellem Streichorchester.
• Choral endet auf G-Dur.
• Erste Choralcadenz endet auf C-Dur.
• Wandel von Moll nach Dur im Wechselspiel

Fassung 1878
• Kontrapunkt in der Viola, von Holzbläsern unterstützt.
• Hornmotiv nur im Ausklang diminuiert.

Fassung 1874
• Kontrapunkt in der Viola und im Violoncello
• Choral ohne Holzbläser [Tuba 1874 nicht benutzt]
• Hornmotiv diminuiert zwischen den Choralphrasen.

DURCHFÜHRUNG / REPRISE / CODA

9. Nachphase der DF

Fassung 1874 / 1878

ab hier nur in Moll

Fassung 1878

ab hier nur in Moll

in Moll

III. Reprise und Coda

10. Reprise - Erste Themengruppe

1874: 381
1878: 365

ab hier nur in Moll

in Moll

11. Reprise - Gesangsperiode

1874: 449
1878: 437

ab hier nur in Moll

in Moll

12. Reprise - Dritte Themengruppe

Fassung 1874
497

ab hier nur in Moll

in Moll

13. Coda

Fassung 1874
627

ab hier nur in Moll

in Moll

13. Coda

Fassung 1878
569

ab hier nur in Moll

in Moll

6 Die Reprise und die Coda des Finalsatzes

6.1 Reprise und Coda bei den Fassungen von 1880 und 1888

Bruckners Tempoangabe bei Studierzeichen **P** Takt 383 der **Fassung von 1880** ist ausführlich: *Tempo I^{mo} wie im ersten Teile des Hauptthema (Hauptthema anfangs/wie im 1. Teile)*. Das *Unisono*-Thema der ersten Themengruppe erklingt exponiert im *Fortissimo* variiert über neun Takte hinweg. Die ungewöhnliche Länge wird durch zwei Faktoren relativiert. Zum einen imitieren die Hörner teils gespiegelt das Thema und erzeugen dadurch einen räumlichen Eindruck. Zum anderen fügt Bruckner an das nicht periodisch vollständige Thema neben einer um einen Halbton steigenden Sequenz die offene Tonraumerweiterung, an welche nahtlos die Fortsetzung mit dem verfremdeten Komplementärmotiv anschließt, an. Das Thema beginnt sich durch die Assimilation der Tonraumerweiterung aufzulösen. Auch hier führen die Hörner ihre echoartige Imitation fort. Die offene Tonraumerweiterung in Gestalt des kleinen Sekundschriffs nach oben initialisiert die zweitaktig chromatische Sequenzierung, welche den einsetzenden Verdichtungsprozess eröffnet. Dieser wird durch Abspaltung und Diminution ebenso verstärkt, wie durch die einsetzenden harmonischen Rückungen. Dass diese forcierte Steigerung nicht zum Durchbruch führen wird, erahnt man ab Takt 405, da die tiefen Instrumente der aufsteigenden Chromatik nicht mehr folgen können. Zudem bremst trotz der erneuten Diminution die Spielanweisung *Langsamer* das Geschehen, welches nach vier weiteren Takten dieser Anweisung durch *Augmentation* entgegen kommt und offen in einer Generalpause bei Takt 412 endet. Über die rund 20 Takte dieser Steigerung führt die chromatische Sequenzierung durch die gesamte Oktave von *d* Takt 393 bis *cis'* Takt 411, ohne diese jedoch zu schließen.

The image shows a musical score snippet from Bruckner's Symphony No. 9, Finale. It is marked 'P' (Piano) and 'Tempo I (wie im 1. Teile)'. The score is in 4/4 time. It shows a melodic line with various ornaments and a chromatic sequence starting at Takt 393. Annotations include 'Abbruch des Themas', 'Erste Sequenz Halbton höher', 'Anfang offene Tonraumerweiterung', and 'Beginn der chromatischen Sequenzierung'.

Bruckner streicht diese insgesamt 30 Takte in der **Fassung von 1888** ersatzlos.

Bei Studierzeichen **Q** Takt 413 beginnt nach der Generalpause die zweite Themengruppe der Reprise mit dem um sechs Takte verlängerten Trauermarsch in *fis*-Moll analog zur Exposition bei Takt 93 im getragenen 4/4tel-Takt. Die ausklingenden sechs Takte werden mit Studierzeichen **R** bei Takt 425 markiert. Der Einsatz des Trauermarsches wird vom Themenkopf des zweiten Themas begleitet, welcher beim dritten Einsatz zunehmend variiert wird und den weiterführenden Rhythmus aufnimmt. Die Tonrepetition verschleiert jedoch die klare Zuordnung, der rhythmische Ursprung tritt vermehrt in den Vordergrund. Im weiteren Verlauf diminuiert und variiert die Rhythmik der Tonrepetition. Diese sukzessive Reduktion durchzieht den gesamten Satz. Die polyrhythmischen Ereignisse verschwinden in den letzten beiden Takten, während der melodische Gestus zu einem Tonpendel verkümmert.

Der Kontrapunkt der zweiten Violine ist intensiver im Vergleich zur Exposition. Dennoch übernimmt auch er im Verlauf die Reduktion auf die Tonrepetition und pausiert im ausschwingenden Satz in den beiden letzten Takten 429/430, welche mit der Spielanweisung *Ritard. sempre* versehen sind. Hinzu kommt ein teils chromatisch fallender Bassverlauf, welcher ab Takt 427 den fallenden Gestus zunächst exponiert, um ihn schließlich auf die Tonraumerweiterung bei Takt 429/430 zu reduzieren. Die sehr zahlreichen Spielanweisungen unterstützen nicht nur die intensive kontrapunktische Arbeit, sondern auch die Reduktion des Abschnitts. Lediglich der Abbruch der Melodie bei Takt 427 erscheint herausgestellt.

Ab Studierzeichen S Takt 431 erklingt in dezenter Dynamik das periodische Thema mit anschließendem *Vogelruf*-Motiv der Gesangsperiode. Wie in der Exposition wird das Spiel mit dem *Vogelruf*-Motiv fortgeführt, jedoch ohne Engführung und ohne fließenden Ausgang. Das Spiel bricht vielmehr bei Takt 447 ab, worauf die fallende Quarte abgespalten wird und echoartig über zwei Takte hinweg fortpendelt.

Der zweite Einsatz des Themas ist dafür ungleich intensiver. In einstimmigem *Forte* erklingt über dem diminuierten Tonpendel des Basses das Thema in den Klarinetten sowie im Violoncello in mittlerer Lage. In den Violinen erstrahlt ein neuer Kontrapunkt, welcher dem Satz einen neuen Grad an Intensität zukommen lässt, indem er auf die trennende Pause nach jeweils zwei Takten verzichtet. In der vier Takte langen Erweiterung erscheint zudem eine Engführung im zweiten und vierten Horn, bevor die Entwicklung dynamisch gebremst wird. Das thematische Spiel mit Engführung und erweiterter Instrumentation fährt hingegen fort. Hinzu stößt die Quint-Oktavbrechung aus der Vorphase der Finale-Durchführung mit originalem Ursprung in der beginnenden Mutation des ersten Finale-Themas ab Takt 51. Mit

dem Wegfall der Engführung wird ab Takt 461 der Satz homophoner. Lediglich zwei Hörner forcieren durch versetztes Spiel die weiterhin vorherrschende, polyrhythmische Anlage. Trompeten und Posaunen, wenig später auch die Tuba und die Pauken, reduzieren den Themenkopf auf seine Rhythmik und wandeln ihn durch viermaliges Intonieren in eine etwas Großes ankündigende Fanfare über steigender Dynamik und mediantischer Harmonik.

Im Vergleich zur Exposition ist die verdichtende Entwicklung in der Reprise markant intensiver, was einen dritten Themeneinsatz überflüssig macht. Bereits der zweite Themeneinsatz kann bei seiner motivisch-thematischen Substanz bleiben und steigend weiter entwickeln. Dass dies auch hier – wie so oft zuvor – mit der Konzentration auf die Attribute und deren Entwicklung des thematischen Materials aus der ersten Themengruppe des Kopfsatzes gelingt, stützt das Empfinden einer zyklischen Anlage.

Mit dem Abbruch bei Studierzeichen U Takt 465 setzt keine Überleitung zur Coda ein. In den zwölf Takten erklingt letztmals ein Spiel mit dem Raum, wo das Vorhergehende reflektierend nach- und ausklingt. Schon der dynamische Kontrast ist enorm: dem *Fortissimo* steht zwei- und dreifaches *Piano* mit anschließendem *Diminuendo* gegenüber. Auch das Tempo wird mit der Spielanweisung *Langsam* zurück gefahren und acht Takte später weiter retardiert.

Über einem acht Takte anhaltenden Orgelpunkt *es* in der Pauke, den Hörnern und Klarinetten erklingen der Themenkopf und die Quint-Oktavbrechung fragmentiert, ab Takt 473 im Violoncello auch augmentiert. Die tonrepetierenden Sextolen in den Flöten entsprechen rhythmisch der Quint-Oktavbrechung, erinnern aber auch an den Verdichtungsprozess der ersten Themengruppe der Reprise. Die tiefen Streicher präsentieren den Themenkopf mit einem schrittweise fallenden Gestus und leiten damit zum ausklingenden Ton *b*, der an die Stelle des Orgelpunktes tritt und die Grundtonart dominantisch vorbereitet.

Der Einsatz der Reprise mit der zweiten Themengruppe orientiert sich in der **Fassung von 1888** deutlich stärker am Pendant der Exposition. Ohne Studierzeichen tritt der Wechsel vom *Alla breve* zum 4/4tel-Takt in den Trauermarsch mit der Tempoangabe *Viertel wie früher die Halben* bei Takt 385 in d-Moll über dem Quint-Ton ein. Anstelle der Flöte intoniert die Klarinette den Themenkopf zweimal, ohne ihn variiert weiter zu führen. Stattdessen erklingt in der Flöte ab Takt 393 bei Studierzeichen **P** die fallende Skala der Oboe aus Takt 101. Die Skala kann als rhythmische Umkehrung der Fortsetzung des Themas angesehen werden, welche von der zweiten Violine bei Takt 396 aufgegriffen wird und zum ersten Themeneinsatz überleitet. Der Trauermarsch ist somit um sechs Takte kürzer als in der **Fassung von 1880**.

Die Anlage der folgenden zweiten Themengruppe der **Fassung von 1888** entspricht der **vorhergehenden Fassung** mit einer Länge von 46 Takten. Der Abschnitt eröffnet in D-Dur und schließt beim Abbruch der Fanfare auf dem tongeschlechtsneutralen Ton *b*. Eine teils durchbrochene Arbeit hebt sich deutlich von den **anderen Fassungen** ab, etwa bei Takt 414/415 in den Flöten und Klarinetten mit dem neuen Kontrapunkt oder bei der Fanfare ab Takt 427 im Blech. Ab Takt 427 wechseln Viola und Violoncello in ein Tremolo, welches der Kontrabass mit Liegetönen notengetreu, jedoch ohne Tremolo unterlegt. Ferner erklingt der Themenkopf nun ausschließlich in den Flöten, die restlichen Holzbläser verzichten auf die Sextolen und stellen stattdessen Liegetöne. Anstelle des *Forte* der **Fassung von 1880** tritt hier nun aber ein *Piano*, welches nach zwei Takten in ein *Diminuendo* mündet. Ebenso verebbt die mit der Tempoangabe *Etwas belebend* versehene Fanfare. Bereits in den Takten davor sucht man Sextolen im Holz vergebens, welches ab Takt 423 lediglich den Themenkopf vorweist. Die Rückkehr zum *Alla-breve* markiert in der **Fassung von 1880** den Beginn der Coda bei Takt 477 mit Studierzeichen **V**, in der **Fassung von 1888** findet man diese Rückkehr bereits 12 Takte vorher mit der Spielanweisung *Ruhig* bei Takt 431. Die beiden Studierzeichen **Q** bei Takt 411 und **R** bei Takt 423 markieren somit lediglich Teilabschnitte innerhalb der Gesangsperiode.

Musical score for the piece "Ewas beleben!". The score is written for four staves: Flute 1 & 2 (Fl. 1+2), Clarinet in B-flat (Klar. A-2), Bassoon (Fag. 1/2), and Violin 1 & 2 (Viol. 1+2). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *dim* (diminuendo). The piece is marked with a tempo of 427. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure of the score is complex, with many notes and rests across the staves.

Man kann sich des Eindrucks kaum verwehren, dass hier die technischen Herausforderungen an die Holzbläser deutlich abgesenkt wurden und dass der Abbruch der Fanfare ohne Rücksicht auf die satztechnische Anlage oder die verdichtenden Prozesse nivelliert wurde. So setzt etwa die Tuba trotz der abschwächenden Spielanweisung bei Takt 429 ein. Der zweite Themeneinsatz der Gesangsperiode steht noch im *For*te, kommt aber bei seiner Fortführung über ein *Piano* trotz zweier *Crescendo*-Anweisungen nicht hinaus. Auch kleine Details irritieren, wie etwa bei der Fanfare ab Takt 427 die fallende Sexte der ersten Trompete, welche nicht synchron mit dem Themenkopf in den Flöten verläuft.

Mit dem Einsatz der Coda im *Alla-breve* bei Takt 477 Studierzeichen **V** der **Fassung von 1880** wendet sich Bruckner der Problemstellung zu, welche zu Beginn des Kopfsatzes fester Bestandteil der Präsentation des Hornmotivs war: die Tonraumerweiterung. Die zentrale Conclusio, das finale Überwinden der tonräumlichen Grenzen, verwebt Bruckner mit dem Dur-Moll-Konflikt und mit dem Konflikt, der sich aus dem Motivdualismus der Kopfsatzexposition ergibt: die Finale-Lösung wird in der Finale-Coda präsentiert.

Zunächst erklingt im Horn über 12 Takte hinweg dreimal der Themenkopf des ersten Finale-Themas. Klarinette und Oboe spiegeln, das Fagott imitiert versetzt und erzeugt damit räumliche Tiefe. Dabei offenbart sich die Verwandtschaft des Finale-Themas mit den Motiven der Kopfsatz-Exposition: Es erklingen beide Rahmenmotive Quinte und Oktave sowie die Tonraumerweiterung *ces* des Hornmotivs. Auch die Spiegelung findet sich beim ersten Einsatz des Komplementärmotivs.

Das Streichertremolo ist bewegter als in der Kopfsatz-Exposition, dafür ist die tongeschlechtliche Einordnung der Grundtonart nicht eindeutig. Das Tonpendel der hohen Streicher wird die Coda lückenlos durchziehen und sich in den ersten 38 Takten ohne Unterbrechung auf die beiden Töne *es-f* beschränken. Die Abkehr davon markiert einen bedeuten Wendepunkt, welcher zugleich Durchbruch der Tonraumerweiterung ist. Das Tonpendel selbst entspricht dem Beginn der Grundton-Skala und symbolisiert damit die kleinstmögliche Einheit des leitereigenen Tonraumes der Grundtonart. Das Durchschreiten des gesamten Oktavraumes mit einer Skala wurde bislang als Durchbruch oder Teil eines Höhepunktes gewertet, fand jedoch immer fallend statt – etwa im Andante Takt 217 oder Takt 179 im Finale. Hier in der Coda wird sich das Tonpendel den Tonraum nach der Initialisierung bei Takt 515 über mehrere Oktaven nach oben steigernd erobern und dabei auch einen weiten Weg durch die harmonische Welt mit dem Ziel *Grundtonart* bestreiten.

Auf den dreimaligen Ruf des Finale-Kopfmotivs, welcher an den Beginn des Kopfsatzes erinnert, folgt ein intimer Choral mit Hörnern und Posaune über tremolierenden Streichern, dessen Substanz sich bei genauerer Betrachtung offenbart:

Über dem durchgehenden Pendel der Tonraumerweiterung *ces-b* in der ersten Posaune und dem Orgelpunkt *es* der Hörner drei und vier erklingt ein scheinbar zufälliger *Cantus firmus*. Dieser greift zunächst die Tonumspielung der Finale-Introduktion auf, welche in das vom Rhythmus losgelöste Hornmotiv mündet. Während das Komplementärmotiv die Quinte mit einer Skala ausfüllt, bleibt dem Hornmotiv dies verwehrt,

was auch die tongeschlechtliche Zuordnung verhindert. Hier im Choral schließt an die Quinte des Hornmotivs erstmals ein den Tonraum auffüllender Prozess an, welcher sich aber eindeutig im Moll-Gewand kleidet. Der Dur-Moll-Konflikt mit seinem Dur-Etappenergebnis des zweiten Satzes wird in diesem Choral nochmals aufgegriffen. Der Konflikt an sich jedoch tritt durch den Choralgestus in den Hintergrund und es erklingt Takt 490, erstmals in der Coda, die Grundtonart. Die Harmonik übernimmt die pendelnde Struktur der Streicher in den ersten Takten des Chorals und wechselt beständig zwischen Dur und Moll, nur die eindeutige Wendung hin zur Grundtonart bleibt noch aus – und das Geschehen mit der Moll-Sphäre verhaftet.

Der Choral mündet in den umrahmenden Ruf des Kopfmotivs der ersten Finale-Themengruppe, welcher nun deutlich an Kraft gewinnt. Ein Paukenwirbel stützt den sich instrumental intensivierenden Satz mit einem Orgelpunkt bis zur Initialisierung Takt 515. Ferner beantworten zwei Trompeten den Ruf mit einem tonrepetierenden Signal. Aus dem anfänglichen *sempre Pianissimo* wird hier ein *Piano*, welches sich in den folgenden Takten über ein *Mezzoforte* bis zum *Forte* steigert und mit einem weiteren *Crescendo* zur Initialisierung hinführt. Das über nicht mal einen Takt hinweg andauernde *Diminuendo* in Takt 516 leitet zur finalen Steigerung der Coda über.

Zwischen Studierzeichen X Takt 517 und Studierzeichen Z Takt 533 steigt der Orchestersatz über eine durchbrochene Skala durch den Tonraum, unterstützt von crescendierender Dynamik und allmählich intensivierender Instrumentation. Dabei ist der harmonische Weg aufgrund der Initialisierung, welche durch die chromatisch ansteigende Rückung weg von der Grundtonart auf die diametral liegende Seite des Quintenzirkels führt, ein aufwändiger. Im Notensatz wird das erreichte Fes-Dur erst sukzessiv nach E-Dur umgedeutet, welches dominantisch bei Studierzeichen X nach a-Moll führt. Von hier aus moduliert der Satz in stetem Wechsel von Moll und Dur über Ces-Dur bei Studierzeichen Y Takt 525 zurück nach Fes-Dur, welches aber harmonisch nicht eindeutig notiert wird, da die hohen Streicher in enharmonischem E-Dur stehen. Die große Sexte *des* im hohen Holz zum Basston *fes* lässt die Harmonik zur Grundtonart Es-Dur zurück gleiten, wo das Hornmotiv seinen finalen Durchbruch erlebt und in der Gesamt-Conclusio aufgeht. Der rhythmische Konflikt beider Motive der Kopfsatz-Hauptthemengruppe, die scharfe Doppelpunktierung und die gegen das Metrum gerichtete Triole des Komplementärmotivs, existieren in friedlicher Co-Existenz. Das Hornmotiv im dritten und vierten Horn wird tongeschlechtlich der Dur-Sphäre direkt zugeordnet, indem das erste und zweite Horn das

Rahmenintervall des Motivs über eine Dreiklangsbrechung in 4tel-Triolen ausfüllen und die erste Trompete mit der jeweiligen Dur-Terz als große Sexte in das Hornmotiv miteingewoben wird. Spannend ist zudem, dass die originale Tonraumerweiterung in Form der kleinen Sexte *ces* hier in der vierten Oktave der ersten Violine gipfelt und der Orchestersatz einen notierten Tonraum von über fünfeinhalb Oktaven einnimmt.

Der finale Eintritt in die Grundtonart bei Studierzeichen **Z** wird von den hohen Holzbläsern mit dem Höhepunktmotiv in größter Dimension gestaltet: auf dreieinhalb Takte *ces* folgen die Töne *des* und *es*. Der Ton der ersten Stufe der Grundtonart als Zielton des Höhepunktmotives ist einmalig und wird vom hohen Holz über mehr als acht Takte gehalten. Das Erreichen der Grundtonart erfolgt mit einer letzten Rückung *fes-es* gleich einem harmonischen Fall ins Schloss.

Das Tonpendel der hohen Streicher verschärft nicht nur den harmonischen Verlauf durch seine Vorhaltsbildung, die Viola bricht zudem die starre Pendelstruktur zu Gunsten einer variierenden Akkordbrechung auf. In Verbindung mit dem in allen Streichern durchgehenden Tremolo erhält die Finale-Coda ein bis dato unerreichtes Energie-Niveau.

The image shows a musical score excerpt from Bruckner's Symphony No. 9, Finale, measures 453-458. The score includes staves for Violins I & II, Viola, Horns 3 & 4, Trumpets, Trombones, and Tuba. The key signature is B-flat major. The tempo is marked 'Sehr langsam'. The score features a 'Hornmotiv (reine Quinte)' and a 'Hornmotiv (große Sexte)'. The dynamics range from 'ff' to 'p'.

Bei der **Fassung von 1888** bleibt Bruckner dieser Coda-Konzeption treu. Wieder sind es die Instrumentation, die Spielanweisungen und die Artikulation, welche augenscheinliche Änderungen vorweisen. Der Coda-Eintritt ist mit der Spielanweisung *Sehr langsam* markiert, den Wechsel in den *Alla-breve*-Takt vollzieht die **Fassung von 1888** bereits zwölf Takte davor. Das Tonpendel beginnt in der zweiten Violine und der Viola mit einer einfachen Tonrepetition und wechselt erst zum Einsatz des zweiten Kopfmotiv-Rufes bei Takt 471 ins Tremolo. Die Basslinie im Violoncello und im Kontrabass ist durchbrochen und ebenfalls ohne Tremolo, dafür addiert die Pauke mit einem Wirbel im *dreifachen Piano* die Terz zur jeweils zweiten Phrase. Der Choraleinsatz bei Studierzeichen S Takt 454 wird von den Klarinetten gestützt, welche später im Wechsel mit den Oboen das erste Horn stützen. Beim zweiten Ruf notiert Bruckner den Wechsel der ersten Flöte zur kleinen Flöte und den zweimaligen Einsatz des Beckens im *Pianissimo*. Mit Beginn des Anstiegs kommt die erste Violine, mit dem Durchbruch des Hornthemas die kleine Flöte hinzu. Das Hornthema ist nur mit seiner rhythmischen Faktur in den Trompeten, Posaunen, der Tuba und der Pauke präsent, die Hörner selbst spielen im *Unisono* die das Hornmotiv umspielende Akkordbrechung.

Dass in der **Fassung von 1888** ausgerechnet dem Hornsatz in der Finale-Coda das omnipräsente Hornmotiv in diastematischer Gestalt verwehrt bleibt, mag eine Randnotiz sein. Wenigstens emotional verliert die Conclusio dadurch an Überzeugungskraft, denn auch die Trompeten intonieren weder die große Dur-Sexte, noch die markante Quinte des Motivs. Lediglich die rhythmische Anlage wird tonrepetierend präsentiert. Die Dur-Sphäre mag dadurch noch mehr auf Kosten der Motivik in den Vordergrund gestellt werden. Dadurch verblasst aber nicht nur der zyklische Gedanke, sondern auch der Bezug zur Tonraumproblematik und deren Lösung! Hierdurch wird die Coda in die Nähe einer rein plakativen Dur-Apotheose gerückt, was im Vergleich zur **Finalfassung von 1880** nur als Verlust gewertet werden kann.

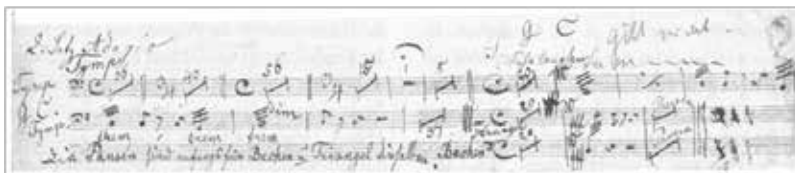
Die Becken werden nur in der Finale-Coda der **Fassung von 1888** eingesetzt sowie in der ersten Themengruppe der Finalexposition bei Takt 76. Deren Verwendung hier bedarf einer kritischen Betrachtung:

Der erste Einsatz erfolgt zweieinhalb Takte vor Durchbruch des Hornthemas inmitten des Taktes mit harmonisch dominantischer Funktion und geht mit einem Tutti-Einsatz einher. Davor blenden mehrere Instrumente über ein *Crescendo* vom zwei- und gar dreifachen *Piano* ins *Fortissimo* in den Klang des tiefen Blechs und dem hohen Tremolo der zweiten Violine ein. Die beiden Coda-Einsätze im *Pianissimo* inmitten des Kopfmotivs markieren die ersten beiden Einwürfe des Trompetensignals, welches mit den Spielanweisungen *zart doch sehr bestimmt und feierlich* versehen sind.

Analoge Stellen in anderen Sinfonien Bruckners finden sich nicht. Für die *Siebte* und *Achte Sinfonie* ist das Becken vorgesehen, dort jedoch immer an die Triangel gekoppelt und klar einen zentralen Höhepunkt markierend. Bei der *Achten Sinfonie* ist dies im *Adagio* bei Studierzeichen **V** Takt 239 – ein Sinfonie-Satz, der mit dem einmaligen Einsatz der Harfen eine instrumentale Sonderstellung einnimmt, was selbst dem Komponist bewusst gewesen sein mag.

Bei der *Siebten Sinfonie* ist der Einsatz von Triangel und Becken ein bekannter Streitfall. Dieser erfolgt auch hier im *Adagio* bei Studierzeichen **W** Takt 177. Das Vorwort informiert:

*Dasselbe gilt auch vom vielumstrittenen Beckenschlag. Er wurde später auf einem besonderen Blatt von Bruckner eingefügt und geht auf eine Anregung Nikischs zurück [...]*²²⁵



226

225 Nowak, 1954/1995, S. 2.

226 Abgedruckt in: Hinrichsen (Hrsg.), 2010, S. 194.

Ob der Hinweis rechts oben »gilt nicht« von Bruckner selbst stammt, stellt Nowak im Vorwort in Frage. Die sechs gestrichenen Fragezeichen in der rechten unteren Ecke zeugen allerdings von den Zweifeln des Komponisten, sofern er die Streichung selbst vorgenommen hat. Der äußere Einfluss in dieser Sache ist in einem Brief Josef Schalks an dessen Bruder Franz vom 10. Januar 1885 belegt:

*Du weißt vielleicht nicht[,] daß Nikisch den von uns ersehnten Beckenschlag im Adagio [...] durchgesetzt hat, was uns unbändig freut.*²²⁷

Bedenkt man, dass Bruckner in der zweiten Fassung seiner *Achten Sinfonie* den Einsatz des Beckens reduziert, wird die Verwendung dieses Instruments immer mit Fragezeichen zu behaften sein. Erscheint der Einsatz in der **Fassung von 1890** am authentischsten, ist dies bei der *Vierten Sinfonie* in der **Fassung von 1888** alleine schon durch die musikalische Inkonsistenz und die zuvor stattgefundenen Ereignisse bei der *Siebten Sinfonie* durchaus fraglich.

6.2 Reprise und Coda bei den Fassungen von 1874 und 1878

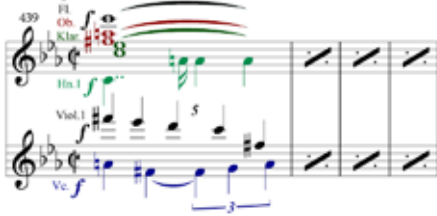
Bei der **Fassung von 1874** beginnt die Reprise bei Studierzeichen **R** Takt 389 mit der Finale-Introduktion: pulsierende 4tel-Noten, sequenzierter Terzfall und Tonpendel. Im zehnten Takt setzt ein Streichertremolo ein, wo bei Finale-Beginn das Hornmotiv anstand, zusammen mit steigenden und fallenden 4tel-Noten-Gruppen. Der einsetzende Verdichtungsprozess wird mit der aus dem Hornmotiv gelösten Doppelpunktierung in den Trompeten forciert.

Nach 18 Takten erklingt bei Studierzeichen **S** Takt 407 durchbruchsartig der Rhythmus des Komplementärmotivs in Trompeten und Posaunen zusammen mit einem freien Kontrapunkt im Horn, welcher entfernt an das Hornsignal im Kopfsatz ab Takt 37 erinnert. Diese Fanfare bricht nach sechs Takten ab, der Satz klingt über vier folgende Takte hinweg echoartig im *Pianissimo* nach und mündet bei Takt 418 in eine nahezu zwei Takte lange Generalpause.

Der erste Abschnitt der Reprise mit einer Gesamtlänge von 30 Takten wartet ohne originales Themenmaterial auf: kein Hornmotiv, kein Komplementärmotiv und kein Finale-Thema – allenfalls Attribute aus denselben. Die ersten sieben Takte der Reprise bei der **Fassung von 1874** sind identisch mit dem Finale-Beginn, was bei der **Fassung von 1878** nicht mehr der Fall ist. Hier erklingt nach dem einleitenden 8tel-Puls der Terzfall zuerst einstimmig steigend und fallend, bevor die in ein Streichertremolo im dreifachen *Piano* bei Takt 335 mündende Gegenbewegung der beiden Violinen einsetzt. Nach zwei Takten erklingt der gespiegelte Themenkopf des ersten Finale-Themas enggeführt und ein Verdichtungsprozess setzt ein, der bis Studierzeichen **S** Takt 343 reicht, wo das Tutti über acht Takte hinweg den diminuierten Themenkopf auf eine Tonrepetition konzentriert. Es folgt weder ein Abbruch noch ein Durchbruch. Der Orchestersatz retardiert, wird schwächer und mündet in ein einfaches Tonpendel. Die Länge der ersten Themengruppe der Reprise entspricht mit 30 Takten der ersten Themengruppe der **vorangehenden Fassung**.

Bei Studierzeichen **T** Takt 419 beginnt in der **Fassung von 1874** die zweite Themengruppe der Reprise, welche einer Gesamtlänge von 44 Takten vorweist, mit einem zwei Takte einleitenden Basston-Pendel. Das Thema in Flöte und Oboe steht in D-Dur, erster und zweiter Kontrapunkt spielen die Viola und die Violinen. Steigernd wirken im Vergleich zur Reprise die Zweistimmigkeit des zweiten Kontrapunktes und das *Pizzicato* im Kontrabass. Beim Einsatz des *Vogelruf*-Motivs vermittelt die Engführung von Motiv und Kontrapunkt diese steigernde Wirkung, denn hierdurch entsteht ein durchgehender Quintolen-Fluss. Hinzu kommen der teils variierte Themenkopf der Gesangsperiode und vier Quintfall-Einwürfe der Trompete. Ein schwacher, bei Takt 434 einsetzender Verdichtungsprozess führt zu einer temporär hervorgehobenen Kombination von Themenkopf, *Vogelruf* und variiertem Komplementärmotiv, bevor das vertraute Spiel beider Motive der Gesangsperiode variierend fortgeführt wird. Angeregt durch die nun lebhaftere Dynamik setzt eine neuerliche Steigerung ein, welche bei Takt 455 im *Fortissimo* durchbricht und weiter verdichtend zur dritten Themengruppe überleitet.

Fassung 1874



Fassung 1878



Bei der **Fassung von 1878** setzt die zweite Themengruppe der Reprise mit einer Gesamtlänge von 32 Takten bei Studierzeichen **T** Takt 355 ein, ebenfalls in D-Dur beginnend, jedoch ohne die zwei Takte lange Einleitung. Die Anlage des Themas entspricht der Exposition, ebenso der Einsatz des *Vogelruf*-Motivs, welcher hier aber gleich eingeführt erscheint. Wie in der **Erstfassung** führt eine latente Steigerung des Satzes zu einer temporären Hervorhebung verdichteten Materials bei Studierzeichen **U** Takt 371 über sechs Takte hinweg. Zwei Folgetakte im *Pianissimo* schwingen echo-artig nach, bevor das Wechselspiel der Gesangsperiode wieder aufgegriffen und erneut verdichtend über acht Takte hinweg zur dritten Themengruppe führt.

Die zweite Themengruppe der Reprise hat in **beiden Fassungen** eine ähnliche Anlage: das Wechselspiel von Thema, Motiv und Kontrapunkt wird kurzzeitig von einer intensiven Verdichtung unterbrochen. Im Vergleich zur jeweiligen Exposition erscheinen die Entwicklungen und Neuerungen marginal. Die Hervorhebung der kontrapunktischen Verdichtung wirkt vor allem in der **Fassung von 1874** statisch und weist keine direkten Lösungsansätze zu den Problemstellungen auf. Lediglich die Verwandtschaft des motivisch-thematischen Materials wird hervorgehoben und bestätigt. Bei der **Fassung von 1878** setzt sich hingegen der verdichtende Prozess in der Eruption fort. Die fallende Dur-Sexte der Gesangsperiode wandelt sich dabei zur reinen Oktave des Komplementärmotivs und verknüpft dadurch die Dur-Beziehung des thematischen Materials.

Bei der **Fassung von 1874** beginnt die dritte Themengruppe bei Studierzeichen **V** Takt 463 mit der im *Unisono* gehaltenen fallenden Skala, welche in eine halbtaktige Generalpause mündet. Dieses Motiv erklingt erneut in doppelter Folge bei Studierzeichen **W** Takt 483. Die sechzehn dazwischen liegenden Takte vollziehen eine dynamische Steigerung vom *Pianissimo* ins *Fortissimo*, doch weder die Instrumentation noch das verwendete motivisch-thematische Material betten sich hier einheitlich ein. Zum durchgehend schwebenden Quintolen-Rhythmus der tremolierenden Streicher gesellen sich mehrere Motive und Attribute, welche zu einer rhythmischen wie auch instrumentalen Verdichtung führen, die nach sechs Takten ergebnislos abbricht. Der im Tonraum aufsteigende Drang der Violinen mündet dabei in eine Tonumspielung, welche schrittweise weiter nach oben sequenziert wird. Eine vier Takte lange Fanfare der Trompeten und Posaunen kündigt das neuerliche Erscheinen der fallenden *Unisono*-Skala an, gestützt von fallenden Quinten mit scharfer Doppelpunktierung im Horn. Die darin enthaltene Steigerung in Form der rhythmischen Diminution wird

im anschließenden *Unisono*-Abschnitt beim insgesamt dritten Einsatz der fallenden Skala durch die dynamische Steigerung hin zum *dreifachen Forte* und die chromatisch steigende Sequenzierung derselben weiter geführt.

Sinn und Zweck dieser dritten Themengruppe erschließt sich vorwiegend theoretisch. Die einleitend fallende Skala im *Unisono* wird nicht durch eine steigende Skala beantwortet, wie dies in der Exposition etwa bei Takt 185 der Fall ist. Sie beschließt zunächst den Tonraum im wörtlichen Sinne, bevor das Tremolo der Violinen den Tonraum wieder weitet. Die neuerliche Eroberung des Tonraumes führt in der Exposition bei Takt 185 zum Abschluss. Hier in der Reprise ist der eingenommene Raum größer, das Drängen zu Höherem noch intensiver, weshalb es nicht zu einem Abschluss kommt. Die ausklingenden Takte im *Pianissimo* fallen zunächst chromatisch und münden bei Takt 594 in das halbtönige Pendel der Tonraumerweiterung.

The image shows a musical score for Violins (V) and Woodwinds (W). The Violin part (V) starts at measure 463 with a chromatic sequence (chromatisch steigende Sequenz) marked [G.P.] and pp. It then moves to a section labeled 'Violine Quintolen' (mf) and 'erste Verdichtung' (f), ending with a 'Fanfare' (ff) at measure 479. The Woodwind part (W) starts at measure 483 with a chromatic sequence (chromatisch steigende Sequenz) marked [G.P.] and pp. It then moves to a section labeled 'folgend chromatisch fallend' (pp) and ends with a 'dim.' (diminuendo) at measure 495. The score is written in G major and 4/4 time.

Bruckner kürzt in der **Fassung von 1878** die dritte Themengruppe um die Hälfte. Er beginnt mit der fallenden *Unisono*-Skala bei Studierzeichen V Takt 387 und sequenziert diese um eine kleine Terz, was analog Takt 483 der **Fassung von 1874** entspricht. Als Antwort darauf sequenziert ab Studierzeichen W Takt 395 mehrere Male in den Streichern der nun chromatische Skalenkopf im *dreifachen Piano*, bevor er sich zu einem Halbtonpendel wandelt. Darüber erklingt fragmentarisch das variierte Hornmotiv.

The image shows a musical score for Violins (V) and Woodwinds (W). The Violin part (V) starts at measure 387 with a chromatic sequence (chromatisch steigende Sequenz) marked [G.P.] and pp. It then moves to a section labeled 'dim. sempre' (diminuendo) and ends with a 'dim.' (diminuendo) at measure 412. The Woodwind part (W) starts at measure 395 with a chromatic sequence (chromatisch steigende Sequenz) marked [G.P.] and pp. It then moves to a section labeled 'dim. sempre' (diminuendo) and ends with a 'dim.' (diminuendo) at measure 412. The score is written in G major and 4/4 time.

In **beiden Fassungen** schließt eine zwölf Takte lange Schlussgruppe die Reprise ab. Während sich diese bei der **Fassung von 1874** mit Phrase und Kontrapunkt in variiertem Engführung und angedeutet durchbrochener Arbeit beschäftigt, konzentriert sich die **Fassung von 1878** auf die Phrase samt deren variiertem Engführung. Beide Schlussgruppen enden mit offenem Charakter. Die **Erstfassung** mündet in eine nahezu zwei Takte lange Generalpause, die **Folgefassung** in einem monotonen Violine-Tremolo. Markant ist bei der **Fassung von 1878** die Unterbrechung des Tonpendels durch die chromatisch an das Hornmotiv angelehnte Tonraumerweiterung kurz vor Ende der Schlussgruppe bei Takt 412. Diese kristallisiert sich zuvor aus dem Kopf der Schlussgruppe-Phrase, welche aus dem Themenkopf der Gesangsperiode

entspringt. Bei der **Fassung von 1874** hingegen stimmen die Hörner bei Takt 507 eine Quint-Oktavbrechung an, welche zuerst in der Dur-Sphäre aufgeht und in der anschließenden Generalpause verklingt. Bei der **Fassung von 1878** markiert Studierzeichen X Takt 403 den Beginn der Schlussgruppe.



Bei der **Fassung von 1874** ist die Coda 105 Takte lang und in ihrer Gestalt von den **folgenden Fassungen** deutlich abweichend. Das Hornmotiv des Kopfsatzes und das erste Finale-Thema vollziehen im Wechselspiel eine groß angelegte, über mehrere Wellen hinziehende Steigerung bis zum finalen Durchbruch des Hornmotivs. Bei Studierzeichen Y Takt 511 beginnt der sukzessiv anschwellende Orchestersatz mit leeren Quinten in den Bläsern sowie Quint-Oktavbrechungen in den Streichern, welche bald in sich synkopisch verlaufen. Ihr Muster durchzieht die komplette Coda und hat im Streicherblock *Unisono*-Charakter. Die Quint-Oktavbrechungen in verschiedenen Variationen werden von gelegentlichen Tonpendeln unterbrochen. Die Terz kommt erst ab Takt 583 hinzu, wo das Hornmotiv und das erste Finale-Thema erstmals gemeinsam eingeführt im *dreifachen Forte* erklingen.



Die erste Steigerungswelle reicht über 24 Takte bis Takt 534. Die ersten vier Takte erinnern mit ihrem motivlosen Quint-Oktavklang und den synkopischen, teils mit 16tel-Tremolo versehenen Streichern an den Beginn der *Neunten Sinfonie* Beethovens. In den ersten beiden Hörnern und den Trompeten erklingt ab Takt 515 das Hornmotiv in vierfacher Engführung, während bei den Holzbläsern die leeren Quintklänge weiter nach und nach den Bläuersatz vervollständigen. Ab Takt 519 ist der Orchestersatz vollständig. Das Hornmotiv wird teils diminuiert in den Blechbläsern weiter im *Fortissimo* eingeführt. Beim ersten Höhepunkt Takt 523 löst der Themenkopf des ersten Finale-Themas das Hornmotiv ab. Er erklingt im *Unisono* und *dreifachen Forte* in allen Bläsern und der Pauke. Es folgt eine chromatisch ansteigende Linie, welche gegen Ende augmentiert und mit dem schwächer werdenden Streichersatz in einem zweieinhalb Takte großen Pausenraum strebend verklingt.

Die zweite Welle, beginnend bei Takt 535, übernimmt chromatisch-steigend sequenziert die Takt 519 folgenden Takte im *Fortissimo* und bringt einen erneuten Finalthema-Einsatz bei Takt 539. Nun wird das Thema nahezu vollständig aufgeführt. Anstelle der augmentierten Triole tritt jedoch das Hornmotiv, zunächst ohne Punktierung in Flöte, Oboe und Klarinette, dann über acht Takte hinweg in den Trompeten enggeführt und in originaler Gestalt ab Takt 551, worauf der Orchestersatz wieder schlagartig bei Takt 559 ins *Pianissimo* wechselt. Analog zu Takt 526 folgend steigen die Bläser chromatisch bis Takt 570. Dort bricht die Intensivierung erneut ab und der Streichersatz verschwindet im *Pianissimo*. Studierzeichen Z bei Takt 575 markiert den Beginn der letzten Welle, wo nach zwei einleitenden Takten mit leerem Quintklang zunächst das Hornmotiv enggeführt einsetzt und instrumental verdichtet wird, und schließlich der Kopf des ersten Finale-Themas ab Takt 583 im *dreifachen Forte* hinzu tritt. Die letzten elf Takte bleiben jedoch dem Hornmotiv vorbehalten, welches erstmals in den Trompeten in klares Dur-Gewand gekleidet ist. Die Dur-Terz wird ab Takt 611 durch Abspaltung der Doppelpunktierung exponiert und der Satz tonrepetierend mit einer Quintole beschlossen.

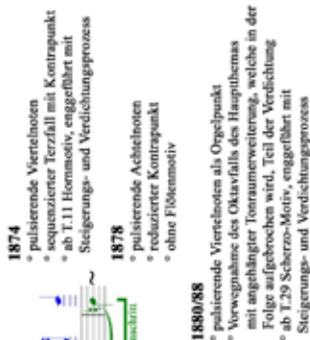
Die Coda der **Fassung von 1878** ist eine Neukomposition, welche den **Finale-Codas von 1880 und 1888** als Grundlage gedient haben mag. Sie beginnt zwei Takte vor Studierzeichen Y bei Takt 415 mit einer zwei Takte langen Einleitung der Violinen, welche im Tremolo und *dreifachen Piano* das Tonpendel in der rhythmisch entschärften Fassung anstimmen. Wie im gesamten Finale tritt an die Stelle der Quintole der einfache Rhythmus 4tel-Note – 2x8el-Note – 2x4tel-Note. Zunächst erfolgt der dreifache Ruf des Kopfmotivs des ersten Finale-Themas mit Umkehrung, beim dritten Ruf sogar mit Engführung, worauf die tiefen Streicher chromatisch von der Tonraumerweite-

rung *ces* aus chromatisch ansteigen, bis diese den Grundton *es* der hohen Streicher erreichen und zusammen als *unisono* gehaltener Streichersatz chromatisch ansteigend fortschreiten.

Ab Takt 434 erklingt im *dreifachen Forte* der mittlere Thementorso in vierfacher Folge. Der vierte Einsatz erfolgt chromatisch sequenziert und teilweise augmentiert. Der Bläuersatz bricht daraufhin ab und verklingt in den Streichern über zwei Takte in *dreifachem Piano*. Studierzeichen **Z** Takt 445 markiert den Beginn der letzten Steigerungswelle mit dem erneuten dreimaligen Ruf des enggeführten Kopfmotivs des Finale-Themas mit Umkehrung. Der Einsatz entspricht analog der **Fassung von 1880** bei Studierzeichen **W** Takt 505 nach dem Choral, welcher in der **Fassung von 1878** noch fehlt. Der dritte Ruf erfolgt harmonisiert ohne Engführung und übernimmt die Tonraumerweiterung zum Grundton. Es folgt ein verdichtendes Spiel mit dem mittleren Thementorso in ausharmonisiertem Dur-Gewand bis Takt 469, wo das Hornmotiv das Finale-Thema ablöst und der Rhythmus des Thementorsos im Rhythmus des Komplementärmotivs aufgeht.

Es ergeben sich folgende Gesamtanlagen des Finales aller **vier Fassungen**:

EXPOSITION



Hormotiv

Fortsetzung des Hormotivs:
Tonraumerweiterung

Komplementärmotiv

Skalenmotiv: aufsteigende Skala mit
rhythmischem Attribut des
Komplementärmotivs

Lebenseinstell. (Oktave)

Skalenmotiv + folgende Augmentation
Quint- Oktaverhöhung
Quinte mit Skalenmotiv erfüllt

Fassung 1878

Fassung 1880

Fassung 1880/88

1878

1880

Choral: Komplementärmotiv im Krebs variiert

steigende / fallende Sextilen-Skalen

anschließend zweite Welle mit erneutem Durchbruch bei T. 65

Durchbruch des
Hormotivs
in DUR

steigende / fallende Quint- Oktaverhebungen

Zweite Themengruppe

Fassung 1880 / 1888

B
w

189

TRAUERMARSCH: Fehlt in früheren Fassungen
Moll-Repräsentant; vollzieht den Wandel vom Moll nach Dur intern.

* kontrapunktische Anlage intensiver als beim eigentlichen Thema
° Rhythmisches Attribut des Komplementärmotivs

Fassung 1874

1874

- Fallende große Sexte
- Doppelpunktierung (Hornmotiv) und Quintole (Komplementärmotiv Weiterentwicklung)
- Zweiter Einsatz T. 127 D und dritter Einsatz T. 137 mit zunehmend kontrastpunktierte Dichte

Fassung 1878/80/88

1878

» Aufgabe der rhythmischen Weiterentwicklung zu Gunsten des originalen 2:3-Rhythmus des Komplementärmotivs (hier: Tonumspielung mit Tonraumerweiterung)

» In allen Fassungen: zwei große Sexten verschachtelt
» Zunehmend kontrapunktische Dichte



Dritte Themengruppe

Fassung 1874

Kontrast: ansteigendes Tremolo mit Anlehnung an Kopfsatzmotiv
Zweite Skala bei T. 181 G mit steigender Beantwortung

1878

Vereinlichter Rhythmus
Kontrast: chromatisch steigend
Rhythmik der zweiten Horngruppe
Zweite Skala bei T. 133 G mit steigender Beantwortung

Fassung 1878

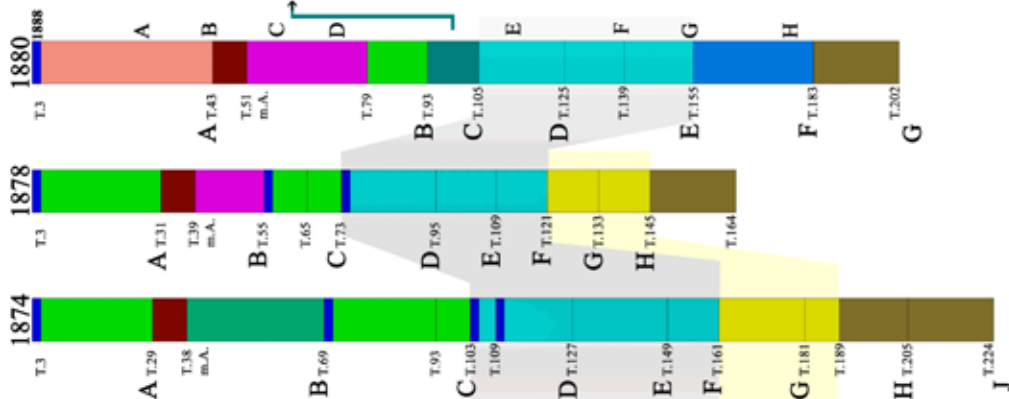
Viol. I.

Viol. Vln.



ff [unisono]

ff [unisono]

EXPOSITION



nur Fassung 1880 / (1888)

[antares]
 155

 Adagio-Motiv =
 Moll Repräsentant
MOLL
 vs
DUR
 Hübepunkt-Motiv
 (aufsteigende Skala vom
 Grundton zur DUR-Terz)
 177 Tr. 1/2

 Pos.

Schlussphase

[illegible]

Erste Phase der Durchführung

Faxing 1874

225

ppp

243

ppp

1874

- Erste Df-Phase 64 Takte
- Filigrane Collage von Klängen und Motiven
- Zwei Einsätze des Hornmotivs (K T.260 / T.282)
- Quintolen-Feld weicht ab T.243 dem sequenzierten Terzfall

Erste Phase der Durchführung (Fortsetzung)

Fassung 1878

Fassung 1880/88

Fassung 1880

- Analog zur Finale-Einleitung polierender Stiel-Orgelpunkt einleitend ab T.203
- Spid mit dem Themenkopf des Finale-Themas, ab T.229 freie Fortführung
- Aufbrechen des zweiten Intervalls des Themenkopfes von der übermaligen Prime bis hin zur großen Terz 1.226/227 in den Klarinetten

Fassung 1888

- Anlage ist unverändert
- Tonrepetitionen im Orgelpunkt in den ersten sechs Taktten 4tel statt Stiel-Noten
- Studierzeichen I T.229 markiert Beginn der freien Fortführung des Themenkopfes

Fassung 1911

- Anfangs Tonpendel, dann sequenzierter Terzfal
- Hornmotiv erstmals T.181
- Unisono-Einsatz T.193 (m.A.) mit Aufspaltung des Tonraumes, initialisiert durch das Hörpunktmotiv
- Durchbruch des Hornmotifs in DUR T.199
- Als L. Themenkopf der Gesangsperiode über Tonpendel-Tremolo

Zweite Phase der Durchführung

Fassung 1880/88

245 H
A
Moll 12/8
Vcl. 1
Vcl. 2
Vcl. 3
Vcl. 4
Vcl. 5
Vcl. 6
Vcl. 7
Vcl. 8
Vcl. 9
Vcl. 10
Vcl. 11
Vcl. 12
Vcl. 13
Vcl. 14
Vcl. 15
Vcl. 16
Vcl. 17
Vcl. 18
Vcl. 19
Vcl. 20
Vcl. 21
Vcl. 22
Vcl. 23
Vcl. 24
Vcl. 25
Vcl. 26
Vcl. 27
Vcl. 28
Vcl. 29
Vcl. 30
Vcl. 31
Vcl. 32
Vcl. 33
Vcl. 34
Vcl. 35
Vcl. 36
Vcl. 37
Vcl. 38
Vcl. 39
Vcl. 40
Vcl. 41
Vcl. 42
Vcl. 43
Vcl. 44
Vcl. 45
Vcl. 46
Vcl. 47
Vcl. 48
Vcl. 49
Vcl. 50
Vcl. 51
Vcl. 52
Vcl. 53
Vcl. 54
Vcl. 55
Vcl. 56
Vcl. 57
Vcl. 58
Vcl. 59
Vcl. 60
Vcl. 61
Vcl. 62
Vcl. 63
Vcl. 64
Vcl. 65
Vcl. 66
Vcl. 67
Vcl. 68
Vcl. 69
Vcl. 70
Vcl. 71
Vcl. 72
Vcl. 73
Vcl. 74
Vcl. 75
Vcl. 76
Vcl. 77
Vcl. 78
Vcl. 79
Vcl. 80
Vcl. 81
Vcl. 82
Vcl. 83
Vcl. 84
Vcl. 85
Vcl. 86
Vcl. 87
Vcl. 88
Vcl. 89
Vcl. 90
Vcl. 91
Vcl. 92
Vcl. 93
Vcl. 94
Vcl. 95
Vcl. 96
Vcl. 97
Vcl. 98
Vcl. 99
Vcl. 100
Vcl. 101
Vcl. 102
Vcl. 103
Vcl. 104
Vcl. 105
Vcl. 106
Vcl. 107
Vcl. 108
Vcl. 109
Vcl. 110
Vcl. 111
Vcl. 112
Vcl. 113
Vcl. 114
Vcl. 115
Vcl. 116
Vcl. 117
Vcl. 118
Vcl. 119
Vcl. 120
Vcl. 121
Vcl. 122
Vcl. 123
Vcl. 124
Vcl. 125
Vcl. 126
Vcl. 127
Vcl. 128
Vcl. 129
Vcl. 130
Vcl. 131
Vcl. 132
Vcl. 133
Vcl. 134
Vcl. 135
Vcl. 136
Vcl. 137
Vcl. 138
Vcl. 139
Vcl. 140
Vcl. 141
Vcl. 142
Vcl. 143
Vcl. 144
Vcl. 145
Vcl. 146
Vcl. 147
Vcl. 148
Vcl. 149
Vcl. 150
Vcl. 151
Vcl. 152
Vcl. 153
Vcl. 154
Vcl. 155
Vcl. 156
Vcl. 157
Vcl. 158
Vcl. 159
Vcl. 160
Vcl. 161
Vcl. 162
Vcl. 163
Vcl. 164
Vcl. 165
Vcl. 166
Vcl. 167
Vcl. 168
Vcl. 169
Vcl. 170
Vcl. 171
Vcl. 172
Vcl. 173
Vcl. 174
Vcl. 175
Vcl. 176
Vcl. 177
Vcl. 178
Vcl. 179
Vcl. 180
Vcl. 181
Vcl. 182
Vcl. 183
Vcl. 184
Vcl. 185
Vcl. 186
Vcl. 187
Vcl. 188
Vcl. 189
Vcl. 190
Vcl. 191
Vcl. 192
Vcl. 193
Vcl. 194
Vcl. 195
Vcl. 196
Vcl. 197
Vcl. 198
Vcl. 199
Vcl. 200
Vcl. 201
Vcl. 202
Vcl. 203
Vcl. 204
Vcl. 205
Vcl. 206
Vcl. 207
Vcl. 208
Vcl. 209
Vcl. 210
Vcl. 211
Vcl. 212
Vcl. 213
Vcl. 214
Vcl. 215
Vcl. 216
Vcl. 217
Vcl. 218
Vcl. 219
Vcl. 220
Vcl. 221
Vcl. 222
Vcl. 223
Vcl. 224
Vcl. 225
Vcl. 226
Vcl. 227
Vcl. 228
Vcl. 229
Vcl. 230
Vcl. 231
Vcl. 232
Vcl. 233
Vcl. 234
Vcl. 235
Vcl. 236
Vcl. 237
Vcl. 238
Vcl. 239
Vcl. 240
Vcl. 241
Vcl. 242
Vcl. 243
Vcl. 244
Vcl. 245
Vcl. 246
Vcl. 247
Vcl. 248
Vcl. 249
Vcl. 250
Vcl. 251
Vcl. 252
Vcl. 253
Vcl. 254
Vcl. 255
Vcl. 256
Vcl. 257
Vcl. 258
Vcl. 259
Vcl. 260
Vcl. 261
Vcl. 262
Vcl. 263
Vcl. 264
Vcl. 265
Vcl. 266
Vcl. 267
Vcl. 268
Vcl. 269
Vcl. 270
Vcl. 271
Vcl. 272
Vcl. 273
Vcl. 274
Vcl. 275
Vcl. 276
Vcl. 277
Vcl. 278
Vcl. 279
Vcl. 280
Vcl. 281
Vcl. 282
Vcl. 283
Vcl. 284
Vcl. 285
Vcl. 286
Vcl. 287
Vcl. 288
Vcl. 289
Vcl. 290
Vcl. 291
Vcl. 292
Vcl. 293
Vcl. 294
Vcl. 295
Vcl. 296
Vcl. 297
Vcl. 298
Vcl. 299
Vcl. 300
Vcl. 301
Vcl. 302
Vcl. 303
Vcl. 304
Vcl. 305
Vcl. 306
Vcl. 307
Vcl. 308
Vcl. 309
Vcl. 310
Vcl. 311
Vcl. 312
Vcl. 313
Vcl. 314
Vcl. 315
Vcl. 316
Vcl. 317
Vcl. 318
Vcl. 319
Vcl. 320
Vcl. 321
Vcl. 322
Vcl. 323
Vcl. 324
Vcl. 325
Vcl. 326
Vcl. 327
Vcl. 328
Vcl. 329
Vcl. 330
Vcl. 331
Vcl. 332
Vcl. 333
Vcl. 334
Vcl. 335
Vcl. 336
Vcl. 337
Vcl. 338
Vcl. 339
Vcl. 340
Vcl. 341
Vcl. 342
Vcl. 343
Vcl. 344
Vcl. 345
Vcl. 346
Vcl. 347
Vcl. 348
Vcl. 349
Vcl. 350
Vcl. 351
Vcl. 352
Vcl. 353
Vcl. 354
Vcl. 355
Vcl. 356
Vcl. 357
Vcl. 358
Vcl. 359
Vcl. 360
Vcl. 361
Vcl. 362
Vcl. 363
Vcl. 364
Vcl. 365
Vcl. 366
Vcl. 367
Vcl. 368
Vcl. 369
Vcl. 370
Vcl. 371
Vcl. 372
Vcl. 373
Vcl. 374
Vcl. 375
Vcl. 376
Vcl. 377
Vcl. 378
Vcl. 379
Vcl. 380
Vcl. 381
Vcl. 382
Vcl. 383
Vcl. 384
Vcl. 385
Vcl. 386
Vcl. 387
Vcl. 388
Vcl. 389
Vcl. 390
Vcl. 391
Vcl. 392
Vcl. 393
Vcl. 394
Vcl. 395
Vcl. 396
Vcl. 397
Vcl. 398
Vcl. 399
Vcl. 400
Vcl. 401
Vcl. 402
Vcl. 403
Vcl. 404
Vcl. 405
Vcl. 406
Vcl. 407
Vcl. 408
Vcl. 409
Vcl. 410
Vcl. 411
Vcl. 412
Vcl. 413
Vcl. 414
Vcl. 415
Vcl. 416
Vcl. 417
Vcl. 418
Vcl. 419
Vcl. 420
Vcl. 421
Vcl. 422
Vcl. 423
Vcl. 424
Vcl. 425
Vcl. 426
Vcl. 427
Vcl. 428
Vcl. 429
Vcl. 430
Vcl. 431
Vcl. 432
Vcl. 433
Vcl. 434
Vcl. 435
Vcl. 436
Vcl. 437
Vcl. 438
Vcl. 439
Vcl. 440
Vcl. 441
Vcl. 442
Vcl. 443
Vcl. 444
Vcl. 445
Vcl. 446
Vcl. 447
Vcl. 448
Vcl. 449
Vcl. 450
Vcl. 451
Vcl. 452
Vcl. 453
Vcl. 454
Vcl. 455
Vcl. 456
Vcl. 457
Vcl. 458
Vcl. 459
Vcl. 460
Vcl. 461
Vcl. 462
Vcl. 463

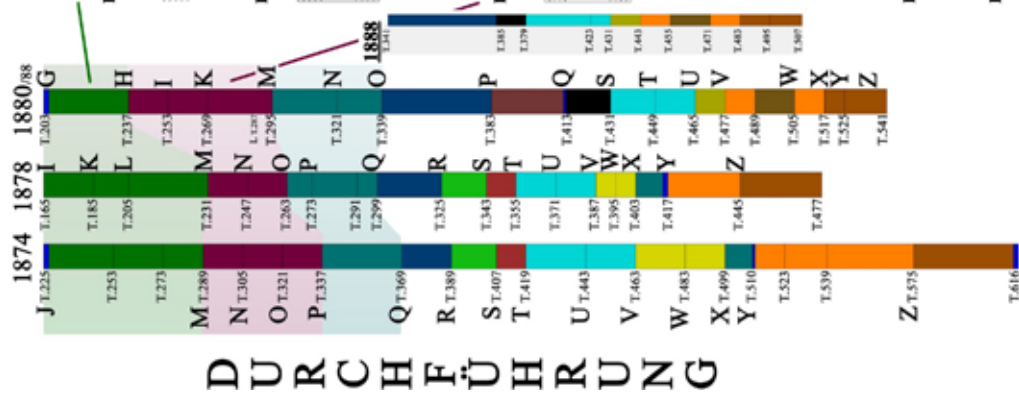
Dritte Phase der Durchführung

Fassung 1874

- Unisono Themenkopf
- Zwei Sequenzen
- Themen torso
- insg. 5 Generalpausen

Fassung 1878

- Erster Themenkopf unvollständig
- Keine Generalpausen



Fassung 1880

269 **K**

Viol. I

Viol. 2

Viol. 3

Viol. 4

Viol. 5

Viol. 6

Viol. 7

Viol. 8

Viol. 9

Viol. 10

Viol. 11

Viol. 12

Viol. 13

Viol. 14

Viol. 15

Viol. 16

Viol. 17

Viol. 18

Viol. 19

Viol. 20

Viol. 21

Viol. 22

Viol. 23

Viol. 24

Viol. 25

Viol. 26

Viol. 27

Viol. 28

Viol. 29

Viol. 30

Viol. 31

Viol. 32

Viol. 33

Viol. 34

Viol. 35

Viol. 36

Viol. 37

Viol. 38

Viol. 39

Viol. 40

Viol. 41

Viol. 42

Viol. 43

Viol. 44

Viol. 45

Viol. 46

Viol. 47

Viol. 48

Viol. 49

Viol. 50

Viol. 51

Viol. 52

Viol. 53

Viol. 54

Viol. 55

Viol. 56

Viol. 57

Viol. 58

Viol. 59

Viol. 60

Viol. 61

Viol. 62

Viol. 63

Viol. 64

Viol. 65

Viol. 66

Viol. 67

Viol. 68

Viol. 69

Viol. 70

Viol. 71

Viol. 72

Viol. 73

Viol. 74

Viol. 75

Viol. 76

Viol. 77

Viol. 78

Viol. 79

Viol. 80

Viol. 81

Viol. 82

Viol. 83

Viol. 84

Viol. 85

Viol. 86

Viol. 87

Viol. 88

Viol. 89

Viol. 90

Viol. 91

Viol. 92

Viol. 93

Viol. 94

Viol. 95

Viol. 96

Viol. 97

Viol. 98

Viol. 99

Viol. 100

Viol. 101

Viol. 102

Viol. 103

Viol. 104

Viol. 105

Viol. 106

Viol. 107

Viol. 108

Viol. 109

Viol. 110

Viol. 111

Viol. 112

Viol. 113

Viol. 114

Viol. 115

Viol. 116

Viol. 117

Viol. 118

Viol. 119

Viol. 120

Viol. 121

Viol. 122

Viol. 123

Viol. 124

Viol. 125

Viol. 126

Viol. 127

Viol. 128

Viol. 129

Viol. 130

Viol. 131

Viol. 132

Viol. 133

Viol. 134

Viol. 135

Viol. 136

Viol. 137

Viol. 138

Viol. 139

Viol. 140

Viol. 141

Viol. 142

Viol. 143

Viol. 144

Viol. 145

Viol. 146

Viol. 147

Viol. 148

Viol. 149

Viol. 150

Viol. 151

Viol. 152

Viol. 153

Viol. 154

Viol. 155

Viol. 156

Viol. 157

Viol. 158

Viol. 159

Viol. 160

Viol. 161

Viol. 162

Viol. 163

Viol. 164

Viol. 165

Viol. 166

Viol. 167

Viol. 168

Viol. 169

Viol. 170

Viol. 171

Viol. 172

Viol. 173

Viol. 174

Viol. 175

Viol. 176

Viol. 177

Viol. 178

Viol. 179

Viol. 180

Viol. 181

Viol. 182

Viol. 183

Viol. 184

Viol. 185

Viol. 186

Viol. 187

Viol. 188

Viol. 189

Viol. 190

Viol. 191

Viol. 192

Viol. 193

Viol. 194

Viol. 195

Viol. 196

Viol. 197

Viol. 198

Viol. 199

Viol. 200

Viol. 201

Viol. 202

Viol. 203

Viol. 204

Viol. 205

Viol. 206

Viol. 207

Viol. 208

Viol. 209

Viol. 210

Viol. 211

Viol. 212

Viol. 213

Viol. 214

Viol. 215

Viol. 216

Viol. 217

Viol. 218

Viol. 219

Viol. 220

Viol. 221

Viol. 222

Viol. 223

Viol. 224

Viol. 225

Viol. 226

Viol. 227

Viol. 228

Viol. 229

Viol. 230

Viol. 231

Viol. 232

Viol. 233

Viol. 234

Viol. 235

Viol. 236

Viol. 237

Viol. 238

Viol. 239

Viol. 240

Viol. 241

Viol. 242

Viol. 243

Viol. 244

Viol. 245

Viol. 246

Viol. 247

Viol. 248

Viol. 249

Viol. 250

Viol. 251

Viol. 252

Viol. 253

Viol. 254

Viol. 255

Viol. 256

Viol. 257

Viol. 258

Viol. 259

Viol. 260

Viol. 261

Viol. 262

Viol. 263

Viol. 264

Viol. 265

Viol. 266

Viol. 267

Viol. 268

Viol. 269

Viol. 270

Viol. 271

Viol. 272

Viol. 273

Viol. 274

Viol. 275

Viol. 276

Viol. 277

Viol. 278

Viol. 279

Viol.

• Choralartiges Gestus durch Harmonisierung des Thementorsos

• Höhepunkt-Motiv

• Duo-Sphäre

• Rückung T. 332-T. 333 als Vorbote des Aufbrechens des Tonraumes

• Übergang zur Schlussphase analog zu T. 105 im Kopfsatz

Höhepunkt - Motiv

Rock Along

Fassuno 1874

Fassung 1874

- Satztechnische Anlage vielschichtig
- Hornmotiv mehrfach eingeführt
- Orgelpunkt in der Pauke
- Einsetzende Verdichtung läuft ins Leere

Fassung 1878

- Keine Verwendung des Hornmotives mehr
- Orgelpunkt mit Unterbrechungen
- Enggeführt
- Enggeführtes Finale-Hauptthema
- Mehr Ähnlichkeit mit späteren Fassungen

Fassung 1880

- Scherzo-Motiv

Fassung 1880
 ° Gegensatzlicher Charakter zur vorangehenden Durchführungsphase, Beginn bei O T.339 [Fassung 1880 zwei Takte später T.341, da Überleitung zwei Takte länger]
 ° Zweiteilige Anlage: Teil I ab T.339 Modulation mit Varianten; ab T.351 Finale-Hauptthema [Fassung 1878 ab Q T.299 mit Einführung des Hauptthemas]
 Teil II ab T.338 Scherzo-Motiv und Themenansatz des Finale-Themas mit einsetzender Steigerung ab T.386

Reprise: Erste Themengruppe

Fassung 1874

400 Tc.

407 S.

Pos.

Fassung 1878

337 Tc. 1/2

343 S.

Hla. 1/2

Fassung 1878

- Erste Takte identisch mit Finale-Beginn
- Nur Attribute zur Verdeutlichung, kein motivisch-thematisches Material

Fassung 1878

- Verdeutlichung mit Themenkopf des ersten Finale-Themas
- Abweichend vom Finale-Beginn

Fassung 1880

385 Tc.

393 S.

Hla. 1/2

Fassung 1880

- Finale-Hauptthema unisono mit räumlicher Wirkung
- Große, chromatisch steigende Sequenzierung mit Steigerungs- und Verdichtungsprozess
- Länge von 30 Takten

Fassung 1880

- Ersatzlos gestrichen

Zweite Themengruppe

Fassung 1874
419 **T**

Fassung 1880
420 **Q**

° Zwei Takte Einleitung (fehlt in der Fassung von 1878)
° Im Vergleich zur Exposition leicht gesteigert
° Hervorhebung von verdichtetem Material T. 427f. (Fassung 1878 T. 371f.)
° Trauermarsch mit Themenkopf der Gesangsperiode

Dritte Themengruppe / Schlussgruppe / Ausklang

Fassung 1874

463 **V** *ppp*

464 *ppp*

465 *ppp*

Fassung 1878

463 *ppp*

464 *ppp*

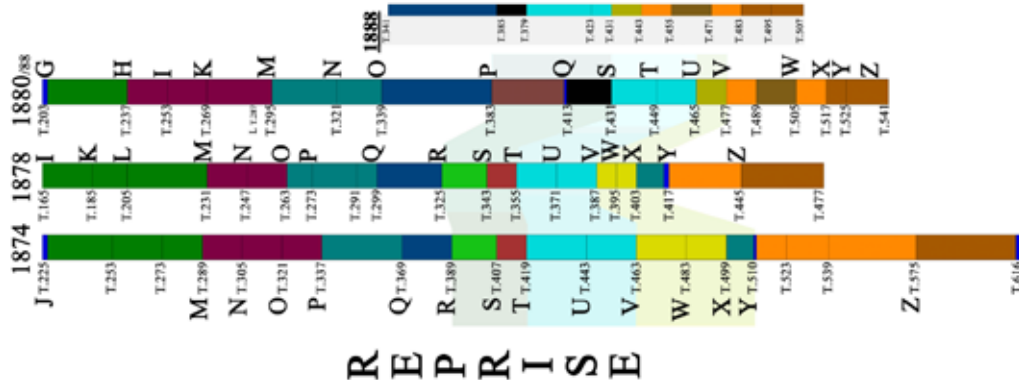
465 *ppp*

Fassung 1880 (1888)

463 *ppp*

464 *ppp*

465 *ppp*





Der zweite Satz – Andante (quasi Allegretto)

Die Satzbezeichnung wie auch die Tempoangabe sind fassungsübergreifend nicht einheitlich. Die **Erstfassung von 1874** gibt als Satzbezeichnung »2. Satz« an, verbunden mit der Tempoangabe *Andante quasi allegretto*. Die **Fassung von 1878** übernimmt alle Angaben und ergänzt die Satzbezeichnung mit »2. Satz. Andante«. Diese *Andante*-Erweiterung streicht Bruckner in der **Fassung von 1888** wieder aus der Satzangabe und nennt als Tempoangabe nun »Andante (♩ = 66)«.

Der Komponist arbeitete am zweiten Satz ab dem 10. April 1874 für rund zwei Monate. Bei den darauffolgenden Überarbeitungen hielt Bruckner an der Grundkonzeption dieses Satzes ebenso fest wie am Kopfsatz. Das Vorwort zur **Fassung von 1878/80** nennt »Zusätze zur Instrumentation«²²⁸ und Kürzungen. Das Vorwort der **Fassung von 1888** spricht von »weniger ausgedehnte[n] Modifikationen in den Takten [...] T.217–227 des zweiten Satzes«.²²⁹ Die gemeinsame Länge der überarbeiteten Fassungen von 247 Takten lässt aber erahnen, dass formale Änderungen nicht vorgenommen wurden. Überraschend ist in diesem Kontext die Länge des zweiten Satzes bei der **Fassung von 1874**: 246 Takte!

Rüdiger Heinze erläutert das Andante wie folgt:

Der 2. Satz [...] verbindet Rondo- mit Sonatensatzform. Wie häufig bei Bruckner und wie in sämtlichen Sätzen der IV. Symphonie (einschließlich Trio) gehen dem ersten Hauptthema zwei Takte »Klanggrund« voraus. Hier antizipieren diese die harmonisch-rhythmischen Begleitfiguren zu einem achttaktigen Violoncello-Solo in ausgesprochen weiter Lage: Es durchmißt zwei Oktaven. Sein Beginn ist aus dem Hauptthema des 1. Satzes abgeleitet, Quinte – Grundton – Quinte. Die hohen Holzbläser übernehmen das Thema, bevor Streicher-Pizzicati in einen vierstimmigen Streicherchoral münden. Das zweite Thema dieses *Andante* mit dem latenten Charakter eines Trauermarschs, der aber wiederholt Aufhellungen erfährt und auch in leisem C-Dur endet, ist den Bratschen übertragen (T.51).²³⁰

228 Nowak, 1953, S. 2.

229 Korstvedt, 2003, S. XIII.

230 Heinze, 1998, S. 123.

Uwe Harten äußert sich zur Entstehung der *Vierten Sinfonie*, zur Rezeption und auch zur Charakteristik der einzelnen Sätze:

Obwohl alle vier Sätze der *Vierten* Sonatensatzform-Prinzipien angenähert (d. h. von durchführungsartigen Passagen bzw. Variantenbildungen durchdrungen) sind, besitzt jeder seinen eigenständigen Typus: Umrahmt von den monumentalen, typisch Brucknerischen Steigerungszügen, von »Bruckner-Rhythmus« und markanten Themen geprägten Ecksätze stehen der trauermarschartige langsame Satz in c-Moll und das sogenannte »Jagd-Scherzo« mit einem stilisierten Ländler als Trio.²³¹

Thomas Röder äußert sich bei seinen Betrachtungen dezidiert zum zweiten Satz der *Vierten Sinfonie*:

Das »Andante quasi Allegretto« der *Vierten Sinfonie* steht in Bruckners gesamtem Œuvre einzigartig da. Kein langsamer Satz, allenfalls, in völlig anderem Charakter, das eine oder andere Scherzo, wird von einer solch gleichförmigen Bewegung bis zuletzt bestimmt. [...] Das erste [Thema], von einem modalen c-Moll ausgehend, fügt sich selbst in wiederholender Reihung zu einer prinzipiell unabgeschlossenen Kette zusammen, immer wieder angetrieben vom Überraschungsmoment der trugschlüssig angeknüpft eintretenden Motivpartikel. Das zweite lebt davon, einen kleinen Kreis auszuschreiten: Es hebt sechs Mal auf jeweils verschiedenen Stufen an und findet, modulierend, auf der Mitte des letzten Taktes einer Viertaktgruppe seine immer wieder neu angebahnte Zeilenschlusswendung [...]. [...] Die beiden Teile wechseln einander ab, durch Zwischenspiele (Sequenzen, Akkordsatz) miteinander verbunden; diese Zwischenspiele wurden vielfach, doch im Einzelnen geringfügig, zur zweiten Fassung gekürzt. Ein längerer variativer Abschnitt aus dem Bereich des »Gesangsthemas« entfiel bei der Konstituierung der zweiten Fassung [...], so dass der Satz bis 1878 um etwa ein Sechstel seines Umfangs verkleinert wurde.²³²

Möchte man den zweiten Satz der *Vierten Sinfonie* intensiv betrachten, muss man nach seiner Funktion innerhalb der Sinfonie fragen, welche verbunden sein kann mit der Stellung desselben. Bruckner setzt den langsamen Satz an die zweite Stelle bis zur *Siebten Sinfonie*, tauscht aber bei der *Achten* und *Neunten Sinfonie* die Mittelsätze. Eine valide Begründung des Komponisten hierfür ist nicht zu finden. Erschwerend kommt bei der *Vierten Sinfonie* hinzu, dass hier kein typisches Bruckner-Adagio vorliegt und der langsame Satz der *Vierten Sinfonie* somit eine Sonderstellung einnimmt, wie Röder richtig bemerkt. Ob hieraus der Wunsch entspringt, das Sonatenmodell dem Satz mit latenter Gewalt überzustülpen, mag nachvollziehbar, doch kaum sinnvoll sein. Ein Themenpaar, welches dreimal in Folge erscheint, spiegelt allenfalls die Silhouette der dreigeteilten Sonatensatzform wieder. Ob durchführungsartige Passagen und Variantenbildung sonatensatz-exklusiv sind, mag ebenfalls hinterfragt sein. Die

231 Partsch, 1996, S. 420.

232 Röder, 2010, S. 171/172.

Herangehensweise über dieses Formprinzip hilft wenig zur Erschließung des Satzes. Hier genügt zunächst folgende Aussage: »Die Form ist einfach: zweiteilige Liedform mit Durchführungen.«²³³

Die Stellung des Andantes innerhalb der Satzfolge mag traditionell bedingt befürwortet sein. Bruckner kannte Beethovens *Neunte Sinfonie* lange vor der Entstehung der *Vierten Sinfonie*. Er hörte diese erstmals am 22. März 1867 in Wien.²³⁴ Aus Bruckners Feder existieren zum Zeitpunkt der Entstehung der *Romantischen* bereits zwei Sinfonien in der Tonart d-Moll (WAB 100 1869 und WAB 103 1872/73). Die Wahl der Grundtonart d-Moll analog zu Beethovens *Neunter Sinfonie* führte zugleich aber nicht auch zur Übernahme deren Satzfolge. Jene war für Bruckner nicht frei wählbar, sondern mit einer Bedeutung oder Funktion behaftet. Den Tausch der Mittelsätze bei den beiden letzten Sinfonien geht somit auf einen Bedeutungs- oder Funktionswandel eines oder mehrerer Sätze dieser Sinfonien zurück.

Bei der *Vierten Sinfonie* sind im Kopfsatz mehrere Problemstellungen zu finden, welche im Finale potentielle Ergebnisse nach Durchlaufen der den Problemstellungen anschließenden Problemlöseprozessen hervor bringen. Bruckner zerlegt die Problemstellungen und konzentriert sich in den Mittelsätzen verstärkt auf einzelne Problemfelder. Wo das Scherzo sich der rhythmischen und im Falle der *Romantischen* potentiell auch der programmatischen Komponente zuwendet, befasst sich der langsame Satz mit den harmonischen und melodischen Knackpunkten. Zentral bei der *Vierten Sinfonie* ist hierbei die Tonraumerweiterung, welche für die Einnahme des Ambitus ebenso steht, wie für den Konflikt der beiden Tongeschlechter Dur und Moll.

Die vollständige Betrachtung des Notentextes geht von der **Fassung von 1878/80** aus. Im Anschluss folgen Betrachtungen zur **Fassung von 1888** und zur **Erstfassung von 1874**.

1 Die Fassung von 1878

1.1 Die erste Welle (T.1–T.100)

Der Begriff *Welle* ist nicht neu. August Halm spricht in seinem Kapitel *Das Erlebnis der Form* von »[...] Wellenberg und Wellental [...]«²³⁵ und Ernst Kurth wird den Begriff der *symphonischen Welle* im zweiten Kapitel seines ersten Bruckner-Bandes prägen:

Wie innerhalb der einstimmigen Melodik das Motiv Einheit einer Bewegungsphase, so erscheinen auch innerhalb der symphonischen Gesamtbewegung Entwicklungs-
wellen als einheitliche Atemzüge. Aber ebenso wie es verfehlt wäre, eine Melodie aus
Motiven zusammengestückt zu sehen, kann auch die Betrachtung der Symphonik
von größeren Wellenentwicklungen ausgehen, deren Verlauf besser auf die kleinsten
Teilwellen zurückweist. Dazu kommt, dass bei Bruckner [...] überall die sog. un-

233 Decsey, 1922, S. 194.

234 Hinrichsen (Hrsg.), 2010, S. XVII.

235 Halm, 1923, S. 40.

endliche Melodie herrscht, die schon in der Einzellinie die Teilmotive nicht immer abtrennen, sondern viel häufiger nur ineinanderfließend erkennen lässt: in weitaus höherem Maße ist es aber bei der symphonischen Welle der Fall.²³⁶

Laut Wolfgang Krebs erhebt Kurth »[...] den Begriff der Welle zum Angelpunkt der Formbetrachtung bei Bruckner [...]«. ²³⁷ Seiner Aussage nach ziele dieser Wellenbegriff »[...] auf das Gefühl des Fluktuierens, Kulminierens und Entspannens, auch der fortgesetzten Ausbreitung dynamischen Schwungs zu immer neuen Aufgipfelungen und Rücknahmen.« ²³⁸

Die Übersicht des Satzes am Ende des Kapitels zeigt, dass das Andante in zwei große Formabschnitte unterteilt werden kann, deren Gestalt und Relation zueinander die Anwendung des Begriffs *Welle* anbietet.

Das Hauptthema des zweiten Satzes erklingt am Beginn zweimal, zunächst nach einer zwei Takte langen Einleitung mit dem Gestus des Trauermarsches im Violoncello, dann erneut bei Studierzeichen A Takt 13 instrumental angereichert im hohen Holz.

Die Einleitung eröffnet mit ausgesprochen lethargischem Charakter. Der trauer-marschartige Rhythmus ohne jede Punktierung wirkt zögernd durch den Wegfall der ersten Zählzeit. Orgelpunktartige Tonrepetitionen der ersten Violine und der Viola umrahmen die stufenmelodisch kleine Geste der geteilten zweiten Violinen, welche von der Moll-Terz aufsteigend bis zur kleinen Sexte gehen, nur um zum Ton der fünften Stufe zurück zu fallen. Dieses zwei Takte lange Muster wiederholt sich mehrfach, zunächst tongetreu, dann variiert.

Mit dem Erklängen des Themenkopfes wird die Tonart endgültig besiegelt: c-Moll äolisch. Der Themenkopf meidet jedoch die Moll-Terz, wodurch die Analogie zum Hornmotiv offensichtlich wird. Dessen scharfe Doppelpunktierung als charakteristisches Attribut ist hier nur mehr ein Schatten, eine in den Quint-Wechsel eingewebte Augmentation, welche die Erweiterung des Tonraumes im Anschluss wieder diminuiert gestaltet und somit die später erfolgende Abspaltung ankündigt. Die Ausleitung ab Takt 11 greift sogar im ersten Horn die Tonrepetition bei der Doppelpunktierung des Hornmotivs auf. Die an den Themenkopf anschließend fallende

236 Kurth, 1925, S. 279, Band I.

237 Krebs, 11.10.1996 (Internet), S. 3.

238 Ebenda, S. 2.

Skala wird mehrfach sequenziert, der dabei erscheinende Oktavsprung ist Attribut des Komplementärmotivs.

Mit der harmonischen Rückung von Takt 8 auf Takt 9 verselbstständigt sich die Punktierung der fallenden Skala. Das herausgelöste Element übernimmt zunächst die Tonrepetition und den damit verbundenen Marschcharakter, um im Anschluss durch einen steigenden Gestus den zentralen Kontrast zum Original noch zu verstärken: das Tongeschlecht. Er klingt der Themenkopf anfangs zweimal in c-Moll, erscheint die Abspaltung hier ebenfalls zweimal nun in Ces-Dur. Anstelle einer Sequenz, welche häufig Steigerungs- und Entwicklungscharakter aufweist, beschließt eine Ausleitung den ersten thematischen Abschnitt des zweiten Satzes. Das Horn reflektiert fragmentarisch die Punktierung und die Begleitung wird zu einem *Pizzicato* reduziert.

Eine *Ausleitung* ist bei Bruckner gelegentlich, in langsamen Mittelsätzen häufiger anzutreffen, wo kleingliedrige Entwicklungsfortschritt viel Raum einnehmen. In den letzten Takten eines Abschnittes werden hier auf Grundlage repetierender Elemente zuvor angestaute Entwicklungsniveaus ausschwingend wieder abgebaut. Dies kann mit einem fallenden Gestus, diminuierter Dynamik, sowie ausdünnender und augmentierter Satztechnik verknüpft sein. Als Beispiele seien hier die Takte 21–24, 120–127 und 230–232 genannt.

Damit definiert Bruckner die Zielsetzung des zweiten Satzes. Das Thema aus Attributen beider Motive der ersten Themengruppe des Kopfsatzes vollzieht einen Wandel von Moll nach Dur. Dabei ist der Themenkopf ähnlich dem Hornmotiv ohne geschlechtsbestimmende Terz, die Abspaltung füllt wie das Komplementärmotiv den ersten Dur-Tetrachord vollständig aus. Das Thema selbst ist aber im Vergleich zum Kopfsatz hier ohne rhythmische Problemstellung, das markante rhythmische Element scheint vermittelnd zwischen beiden Extremen *Doppelpunktierung* und *Triole* zu liegen. Folglich wird im zweiten Satz eine Auseinandersetzung mit der rhythmischen Problemstellung kaum stattfinden. Die Konzentration wird auf dem Kontrast der beiden Tongeschlechter liegen.

Als *Attribute* werden musikalische Mittel bezeichnet, welche für ein Motiv identitätsstiftend sind. Zentrale Attribute der *Vierten Sinfonie* sind für das Hornmotiv des Kopfsatzes die scharfe Doppelpunktierung, welche im zweiten Satz mit der Bezeichnung »Andante« zur einfachen Punktierung im Zentrum des Hauptthemas des zweiten Taktes abgeschwächt wird, sowie die leere Quinte, die dieses Zentrum umrahmt. Ein Attribut des Komplementärmotivs aus dem Kopfsatz ist die den Quintraum ausfüllende Skala, welche zusammen mit der einfachen Punktierung das Zentrum des Andante-Hauptthemas gestaltet.

Es folgt analog zum Beginn des Kopfsatzes eine mit Holzbläsern angereicherte Wiederholung des ersten Themenabschnitts bei Studierzeichen A Takt 13. Anstelle der

wegfallenden Einleitung verlängert Bruckner die Ausleitung um zwei Takte. Zwei marginale Änderungen deuten an, dass die Entwicklung im zweiten Satz allgemein kleinschrittig und sehr behutsam vonstattengehen wird. Zum einen wird der Horn-einsatz bei Takt 17 nun mit der Punktierung angereichert und von den Trompeten imitiert, zum anderen wird die Abspaltung der Punktierung im Thema mit lediglich der ersten Note variiert. Der Hauptthemenkomplex ist somit 24 Takte lang.

Mit Studierzeichen **B** Takt 25 beginnt ein Choral mit vier Phrasen über 16 Takte. Dieser wird dezent durchsetzt mit der losgelösten punktierten Tonrepetition im Horn und im hohen Holz. Die klangliche Fülle, verstärkt durch die Spielanweisung *lang gezogen*, stellt den vermittelnden Abschnitt in Kontrast zu den umrahmenden Themenkomplexen.

Der volle Streicherklang mit teils abrupten Dynamikwechseln wird ab der dritten Phrase von den Posaunen gestützt, wodurch der Choral eine insgesamt intensivierende Anlage aufweist. Verstärkt wird dieser Eindruck durch dynamische Vorgaben ebenso, wie durch den diastematisch aufstrebenden Gestus und der im Gesamtverlauf verdichtenden Instrumentation.

Alle vier Phrasen sind zweigeteilt und bestechen mehr durch ihre harmonische denn melodische Struktur und korrespondieren dadurch mit dem Choral der Kopfsatz-Durchführung. Anstelle des dortigen Wechsels von Dur und Moll ist der Choral hier in klarem Dur-Gewand gehalten. Der Wechsel vollzieht sich in der Harmonik: von Ces-Dur ausgehend nach C-Dur und wieder zurück nach Ces-Dur über die ersten beiden Phrasen. Melodisch sticht der aufsteigende Quart-Sprung hervor. Die Endnoten sind jeweils um einen halben Ton höher als die Anfangsnoten, was an die Tonraumerweiterung denken lässt. Ab der dritten Phrase wird diese Initialisierung durch die aufsteigende Linie der Melodie wirksam, die anschließende Sequenz der vierten Phrase ist verdichtendes Mittel. Harmonisch geht Bruckner über E-Dur nach Es-Dur zu As-Dur. Der Choral als klarer Dur-Repräsentant mit seinen weitreichenden Deutungsmöglichkeiten gerade auch in Hinblick auf den Komponisten wird somit zu treibenden Kraft der Entwicklung zu Beginn des zweiten Satzes.

An den Choral schließt eine zehn Takte lange Ausleitung an. Eine fallende Vorhalts-Kette über dem Orgelpunkt *c* der Pauke mündet in ein Seufzer-Motiv, welches von den Flöten echoartig imitiert wird. Der Hornsatz augmentiert diesen Seufzer im Bass, kadenziiert mit einem alterierten Akkord ab und mündet in eine Generalpause bei Takt 50, welche die Ausleitung beschließt.

Mit dem Einsatz des Seitenthemas bei Studierzeichen **C** Takt 51 verfestigt sich der vermittelnde Charakter des vorangehenden Chorals. Wie das Hauptthema ist die Streicher-Begleitung in akkordischen Achteln im *Pizzicato* gehalten, dynamisch im *Piano* mit gelegentlichen Schwellern. Das Thema besteht aus viertaktigen Phrasen, welche allesamt kaum exponierte Merkmale aufweisen. Anstelle der charakteristischen Punktierung des ersten Themenkopfes ist lediglich die Ornamentik am Ende der ersten Seitenthema-Phrase bei Takt 54 markant. Klanglich wirkt der Themeneinsatz im Vergleich zum Choral geradezu verkümmert durch die dezente Instrumentation sowie die homophon statische 8tel-Begleitung, was auch zur Folge hat, dass der höhere Dur-Anteil im Vergleich zum Hauptthema kaum wahrnehmbar erscheint. Verstärkt wird dieser Charakter durch die Phraseneinsätze auf die zweite Zählzeit bei den ersten drei Phrasen. Das Seitenthema ist dadurch deutlich schwächer in Präsenz und Substanz als das Hauptthema, tendenziert aber zu dem entscheidenden Dur-Attribut hin, welches der Choral verkörpert.

Wie das Hauptthema erklingt auch das Seitenthema ein zweites Mal ab Studierzeichen **D** Takt 64, wird jedoch alsbald variiert. Die zweite Phrase wird mit einer Konzentration auf die kleine Sexte erweitert, die starr periodische Anlage kippt. Anstelle der beiden marginalen Horneinwürfe am Ende des ersten Seitenthema-Einsatzes setzt das Horn nun im *dreifachen Piano* mit dem Höhepunktmotiv Takt 80/81 einen ersten Wendepunkt.

Hieraus erklärt sich die vermittelnde Funktion des dazwischen liegenden Choral. Seine beiden Phrasenpaare initialisieren das Ringen um die Erweiterung des Tonraumes, welche sich im Hauptthema in Form der kleinen Sexte nicht entfalten kann, sondern lediglich im mechanischen Streben der Sequenz zum Ausdruck kommt. Im Seitenthema hingegen tritt die kleine Sekunde in Form eines betonten Seufzers aus der Fortspinnung bei Takt 76, welche aus der starren Periodizität ausbricht, hervor. Derselbe Seufzer unterbricht im Anschluss den fallenden C-Dur-Dreiklang. Jene Geste greift das Horn imitierend auf und durchbricht von Takt 80 auf 81 im *dreifachen Piano* das Moll-Gewand der verwandten Themen mit dem Höhepunktmotiv in C-Dur. Der Problemlöseprozess ist initialisiert und bringt erste Ergebnisse hervor!

Die Abspaltung des Hauptthemas mit seiner charakteristischen Punktierung markiert eine einsetzende Rückkehr zum Ausgangspunkt. Die solistische Flöte übernimmt die Tonart C-Dur und bestätigt diese, worauf das Horn mit einer harmonischen Rückung nach Des-Dur in Anlehnung an die Tonraumerweiterung die Flöte imitiert. Über einem einsetzenden Orgelpunkt *des* im dritten Horn wird die ausleitende Vorhalts-Kette vor Studierzeichen **C** variiert aufgegriffen. Wieder beschließt ein Seufzer-Motiv die Vorhalts-Kette und wieder folgt eine Imitation in den Flöten.



Anstelle der dritten augmentierten Imitation des Seufzers wird ab Takt 93 (m. A.) die Abspaltung des Hauptthemas aufgegriffen. Der homophon anmutende Abschnitt ist mit punktierten Tonrepetitionen durchsetzt, die Abspaltung wechselt von den tiefen zu den hohen Streichern und wieder zurück. Der fallende Gestus wird durch eine aufsteigende Linie in der Violine kompensiert, welche bei Takt 94 in das Triller-Element aus dem Seitenthema mündet und somit eine Verknüpfung beider Themen erstellt. Entfernt erinnert der melodische wie auch rhythmische Gestus dieser Linie an den zweiten Takt des Seitenthemas. Der erneute Einsatz der Abspaltung in den tiefen Streichern markiert einen erstmaligen Ausbruch mit markantem Charakter. Dem fallenden Gestus tritt eine steigende Sequenz und auch der Oktavsprung bei der letzten Punktierung entgegen. Die Steigerung bricht ab, zwei zunehmend entschleunigende Imitationen münden bei Studierzeichen E Takt 101 in das Hauptthema. Die zyklische Anlage einerseits und die Tatsache, dass der neuerliche Einsatz des Hauptthemas ungleich energetischer ist, sind ausschlaggebend für den formalen Terminus *Welle*. Höhen und Tiefen werden nicht nur durch Intensität, Ambitus und Themensubstanz definiert, sondern auch durch aktive Problemlöseprozesse und deren Teilergebnisse.

Dieser choralartige Abschnitt mit seinem hier ungewöhnlich markanten Rhythmus und intensivierter Instrumentation bringt die Abspaltung des Hauptthemas in einem charakteristisch neuen Gewand. Der ausweitende Ambitus und die intensivierende Dynamik sind Teil einer Steigerung, welche erstmals im Andante thematisches Material dezent kollidieren lässt. Dies hat einen ersten Ausbruch zur Folge, der aber abrupt bei Takt 98 abbrechen muss. Eine Augmentation der Abspaltung leitet über zum neuerlich erscheinenden Hauptthema, welches sich mit zahlreichen Neuerungen auf einer deutlich spannungsgeladeneren Stufe präsentiert.



Das Hauptthema wird ab Studierzeichen E Takt 101 mit einer Spiegelung seiner selbst eingeführt. Dazu gesellen sich gleich zwei Kontrapunkte mit dem rhythmischen Attribut des Hauptthemas. Lediglich ein Element aus dem Seitenthema wird übernommen: Die das Seitenthema begleitenden Achtelketten werden samt Achtelpausen diminuiert und erscheinen in der zweiten Violine statisch im Ambitus mit wenigen Sprüngen und vielen Tonrepetitionen. Doch gleich einer Welle und analog zum formalen Schema bricht dieser statische Ambitus zu Studierzeichen F hin auf. Das Fundament wird durch ein *Grundton*-Quint-Pendel der tiefen Streicher gebildet, welches aufsteigend von *ces* über *des* zu *d* nach *e* den Verdichtungsprozess unterstützt.



Ab Studierzeichen F Takt 109 wird die Einführung von Thema und Kontrapunkt weiter verdichtet. Bereits davor treten zunehmend chromatische Elemente hervor. Die Phrasierung wandelt sich von *Legato* zu *Marcato*, die Dynamik steigert sich von *Piano* zu *Fortissimo*. Die Abspaltung des Hauptthemas bereichert das motivisch-thematische Geschehen ab Takt 112. Das Tongeschlecht wird destabilisiert und tendenziert von Moll nach Dur. Während das Hauptthema in variiertester Gestalt bereits ab Takt 105 in D-Dur erklingt, geschieht dies mit dem originalen Hauptthema erstmals ab Studierzeichen F. Das bei B^b-Dur tongeschlechtlich relevante *d* taucht aber im Hauptthema zunächst gar nicht auf. Stattdessen findet man dieses im Kontrapunkt und in der Wellenbewegung der zweiten Violine, wo es aber bei jedem Erscheinen mit einer Moll-Eintrübung beantwortet wird.

Ein angetäuschter Durchbruchversuch markiert den Höhepunkt in der Schlussphase der ersten Themenwelle. Die an das Hauptthema anschließende Sequenzierung wird mit jeder Sequenz erweitert, so dass nach der dritten Sequenz eine vollständig fallende Skala in markanten 4tel-Noten den Es-Dur-Tonraum ab Takt 115 durch-

schreitet. Der Abbruch erfolgt durch das Tonpendel der Tonraumerweiterung *as-g* zur Paralleltonart c-Moll. Mit dem Abbruch endet auch der Höhenflug des Hauptthemas. Verdichtungen lösen sich auf, die Bewegungen werden statischer, der Satz dünnt mehr und mehr aus und verschwindet in einer stark augmentierten Tonraumerweiterung *as-g* über einem ab Takt 125 in der Pauke erklingenden Orgelpunkt *c*.

1.2 Die zweite Welle (T.129–T.247)

Die zweite Welle startet mit dem langsam schreitenden Hauptthema analog zur ersten Welle. Die beiden einleitenden Takte fallen weg, das Violoncello spielt das Thema ab Studierzeichen **G** in der Grundtonart. Hinzu kommen vereinzelte Einwürfe der Oboe, welche die Grundtonart festigen. Die anschließende Sequenz wird vom Hornsatz sowie der ersten Flöte und ersten Oboe gestützt. Eine kleine Variation mit verspieltem Charakter in der ersten Violine weicht ebenfalls ab. Zwei statische Takte leiten wie am Beginn des Satzes zum zweiten Einsatz des Hauptthemas bei Studierzeichen **H** Takt 139 über. Nun wird das Thema mit dem Themenkopf enggeführt, bevor es in die Sequenz geht, anschließend zerfasert und sich im Satz auflöst. Was bleibt ist eine fragend aufsteigende Quarte. Zuvor wird die sequenzierte Phrase variiert und gespiegelt – ein zarter Versuch das Material durchzuführen.

Der Choral der ersten Welle taucht nicht mehr auf, es folgt direkt im Anschluss das Seitenthema ab Studierzeichen **I** Takt 155, welches nun mit A-Dur anstelle von G-Dur beginnt. Das Seitenthema wird um eine Phrase ab Studierzeichen **K** Takt 171 erweitert, bevor es in leuchtendem D-Dur verklingt. Formal besteht dieser Themenabschnitt somit aus zwei Gruppen mit je 16 Takten.

Eine sechs Takte lange Überleitung führt zum neuerlichen Einsatz des Hauptthemas bei Studierzeichen **M** Takt 193 hin. Diese Überleitung besteht anfangs nur aus fragmentarisch wirkenden 8tel-Gruppen in Anlehnung an die *Pizzicato*-Begleitung des Seitenthemas. Die Ankündigung von etwas Großem findet sich jedoch versteckt in den Posaunen und der Bass-Tuba zweieinhalb Takte vor Studierzeichen **M**. Die Grundkadenz hin zu c-Moll erklingt lang gezogen in tiefer Lage – ein Habitus, der mit seinem fundamental unerschütterlichen Wirken die Vorarbeit für die einsetzenden Steigerungs- und Verdichtungsprozesse über zwei Anläufe liefert.

Der Autograph²³⁹ führt zwei Takte vor Studierzeichen **M** Takt 191 eine Kürzung von 20 Takten an. Schon bei Studierzeichen **H** Takt 139 ist mit Bleistift ein Kopfzeichen eingetragen, mit Tinte steht »vi = bis M.«, was später wohl wieder annulliert wurde, denn seitenmittig ist deutlich, mit Bleistift geschrieben, »gilt« zu lesen. In die Kürzung vor Studierzeichen **M** wurde ebenfalls mit Bleistift »wird nicht gedruckt bis 2 Takte vor M« eingetragen. Mehrere diagonal verlaufende Striche untermauern die Kürzung. Der Auftakt der tief gesetzten Choralphrase wurde wohl nachträglich eingefügt, so dass ursprünglich die vereinzelt Achtelnoten in die Abspaltung des Hauptmotivs laufen, welches zunächst in Dur erklingt, dann aber von der Trompete gespiegelt und mit einem Tritonus verschärft wird. Der beantwortende verkürzte Septakkord mit Vorhalt mündet in eine die verschärfte Harmonik unterstreichende Fermate.

Es setzt ein Wechselspiel von Holzbläsern und Streichern ein: taktweise Achtelnoten analog zum Seitenthema in einer Quintfallkadenz wandern durch die Tonarten. Eine fallende Quinte in Klarinetten und Hörnern ergänzt diesen Dialog. Die Holzbläser werden vom Hornsatz im viertletzten Takt der Kürzung abgelöst. In den beiden letzten Takten hält das tiefe Blech einen f-Moll-Sixte-Ajoutée, welcher zwei Takte vor **M** Takt 191 in die Choralphrase mündet.

Warum Bruckner diese Kürzung vorgenommen hat, ist nicht valide begründbar. Die Takte sind sauber ausgearbeitet, was etwa bei der kleineren Kürzung im **Finale von 1880** nicht der Fall ist. Möglicherweise war die ereignisarme Länge des Abschnitts ab Studierzeichen **H** ein Grund, wiederholende und retardierende Momente auf den Prüfstand zu stellen. Der Quintfall und der statische Wechsel zweier Klanggruppen ist kompositorisch nicht exponiert hochwertig, die Spannung des Dialoges Horn und Trompete mit den tiefen Streichern bleibt ohne Konsequenz und läuft auch mit der Fermate ins Leere. Bedenkt man, dass mit Studierzeichen **M** Takt 193 das Geschehen deutlich an Fahrt gewinnt, erscheint diese harmonische Spannung der ersten Takte vernachlässigbar. Das darauf folgende Wechselspiel mit der fallenden Quinte liefert keine neuen Erkenntnisse und stößt auch keine Entwicklungen an. Man wird die Kürzung trotz vereinzelt interessanter Ereignisse nicht vermissen.

Im Folgenden sind die gestrichenen Takte rekonstruiert. Der Stimmensatz übernimmt Bruckners Anlage, sie stimmt mit dem zwei Jahre später erstellten Finale nicht vollends überein. Dort steht nicht nur die Pauke über den Posaunen, sondern zudem auch das Fagott über der Klarinette. Zur besseren Lesbarkeit wurden die diagonal gezogenen Bleistiftlinien nicht übernommen.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, diagonal watermark is overlaid on the score, reading: "wird nicht gedruckt bis 2 Takte vor M".

Der erste Anlauf bringt bei Studierzeichen **M** Takt 193 das Hauptthema eingeführt mit ineinander greifenden 16tel-Gruppen der Violinen. Er erreicht das *Fortissimo* und den vollen Orchestersatz bei Studierzeichen **N** Takt 201, läuft aber im vierten Takt darauf folgend ins Leere. Der zweite Anlauf ab Takt 205 bringt den eingeführten Themenkopf im hohen Holz. Dazu gesellt sich eine verspielte Melodie, die aus den 16tel-Gruppen und Fragmenten des Seitenthemas zusammengesetzt ist.



Ab Studierzeichen **O** Takt 209 wird das motivische Material zugunsten der Attribute zurück gedrängt sowie die Attribute und der Orchestersatz verdichtet. Der eruptive Ausbruch des Themenkopfes im hohen Blech bei Takt 217 wird durch eine den Tonraum fallend durchschreitende Linie, an deren Ende die Tonraumerweiterung erklingt, über zwei Oktaven gestützt. Eine Vereinnahmung des Tonraumes in dieser Dimension erfolgt in der Sinfonie hier erstmalig und hat eine zumindest temporäre Lösung eines der zentralen Sinfonienprobleme zur Folge: Eine Lösung des Dur-Moll-Konfliktes bei einem großen Teil des Tonraumes:



Die fallende Skala erinnert an das Vertragsmotiv aus dem *Rheingold*. Neben dem Skalen-Attribut finden sich der vergleichbar fallende Gestus, die metrischen 4tel-Noten und sogar der punktierte Rhythmus am relativen Beginn. Eine beabsichtigte Allusion des Komponisten ist aufgrund der dramaturgischen Verwendung zumindest denkbar, wenngleich sicherlich nicht belegbar.

Der Durchbruch erfolgt bei Studierzeichen **P** Takt 221 in C-Dur. Interessant ist bei diesem Höhepunkt und der dazu gehörenden Hinführung der Violinen-Part. Die skalenartige Ausschmückung ab Studierzeichen **M** wandelt sich ab Takt 205 zu einem eigenständigen Kontrapunkt in klarem Moll, dessen lockerer Charakter aus dem

bisherigen motivisch-thematischen Material heraussticht und an die Gesangsperiode des Finales der *Dritten Sinfonie* erinnert (2.Fassung, Studierzeichen **B** Takt 65). Im Verlauf der ab Studierzeichen **O** einsetzenden Verdichtung wird der Kontrapunkt in das Korsett eines Tonpendels einer kleinen Sekunde gepresst, welches sich aber sogleich weitet, eine Quinte höher erneut in ein aggressiveres Pendel mündet und beim Durchbruch mit groß aufsteigenden Akkordbrechungen die Befreiung feiert.

205 Violin I Kontrapunkt (Moll) *pp*

209 2 Takte Sequenz (k2 steigend) *poco a poco cresc.* einsetzende Verdichtung (Dur)

211 Tonpendel (kleine Sekunde) einsetzende Weitung Weitung der Quarte

217 Tonpendel auf höherer Tonstufe *f cresc. sempre* (3x)

221 *mf* Durchbruch mit C-Dur Akkordbrechung **P**[Langsamer] (6) (6) (6) (6)

(kleine Sekunde invertiert) -> Analogie zur Tonraumerweiterung

Ein Blick auf den linearen und harmonischen Verlauf des Durchbruchs zeigt, wie Bruckner die Problemlösung des Tongeschlechts validiert. Dass eine endgültige Lösung aber noch nicht vorliegen wird, lässt sich daran erkennen, dass eben jene Problemlösung in der Tonart-Parallele erfolgt und nicht in der originalen Tonart. Der Durchbruch erfolgt in C-Dur und wandelt somit die Grundtonart des Satzes. Bedeutend ist, dass die Dur-Tonart bis zum Satzende Bestand haben wird.

[illegible]

Von C-Dur ausgehend rückt Bruckner mediantisch nach As-Dur und geht über Es-Dur nach Ces-Dur, wo er bis Studierzeichen **Q** Takt 228 verweilt. Daraufhin erfolgt eine dezente Rückung im *Pianissimo* über G-Dur nach C-Dur. Isoliert man die harmonischen Pole, so erhält man mit der harmonischen Kette C-Dur – Ces-Dur – C-Dur eine invertierte Tonraumerweiterung, welche den steigenden Halbtonschritt bleibend beibehält. Diese Inversion zeichnet sich bereits vor dem Durchbruch in der ersten Violine ab, wo das Tonpendel die Überwindung des Halbtonschritts vorwegnimmt.

Der Durchbruch selbst verklingt über dem Orgelpunkt *c* und wird scheinbar durch eine Moll-Sphäre um das Motiv der Tonraumerweiterung vor Studierzeichen **R** Takt 237 relativiert. Die Moll-Sphäre wird durch den Halbtonschritt der Tonraumerweiterung erzeugt. Die vier Takte selbst befinden sich in einem tongeschlechtlichen Schwebezustand. Die Klarinette sorgt am Ende dafür, dass nicht nur eine Reminiszenz an C-Dur gewahrt bleibt, sondern die Dur-Sphäre den Satz beschließt. Motivisch greift Bruckner hier auf die letzte große Phrase des Seitenthemas zurück (ab Takt 75), welche ebenfalls in einer Dur-Sphäre endet.

The musical score excerpt shows measures 232 to 240. The first violin part (Viol. I) is in the upper staff, and the piano part (p) is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'cresc. sempre'. The dynamics range from *ppp* to *pp*. The score includes various annotations such as 'Ausklang des Durchbruchs', 'Tonraumerweiterung', 'C-Dur Akkordbrechung Oktavraum', and 'C-Dur'. The piano part features a prominent triplet of eighth notes in measures 232 and 233.

2 Die Fassung von 1888

Vergleicht man das Andante aus dem Jahre 1878 mit dem 10 Jahre später erstellten Andante der Fassung von 1888, so stellt man rasch fest, dass große Änderungen oder gar konzeptionelle Eingriffe nicht vorgenommen wurden. Die Länge mit 241 Takten stimmt überein. Dass der Notentext dennoch ein anderes Erscheinungsbild aufweist, liegt an denselben Änderungen, welche auch die Ecksätze betreffen: Eingriffe in die Instrumentation, eine deutlich differenziertere Artikulation und zahlreiche Spielanweisungen. Weiter wurden Spiel- und Tempoangaben abgeändert und dynamische Angaben ergänzt oder homogenisiert. Einige punktuell markante Stellen im Vergleich des Notentextes untermauern die Erkenntnisse zu den analogen Eingriffen der Ecksätze.

In den ersten Takten des zweiten Satzes tauscht Bruckner die *Tenuto*-Striche unter den Phrasierungsbögen der begleitenden Streicher gegen *Staccato*-Punkte, was der Spielpraxis in der Tat entgegenkommt. Das Thema selbst wird mit Phrasierungsbögen ausgestattet, die beiden Spielanweisungen der **Fassung von 1878** mit der einfachen Angabe *ausdrucksvoll* ersetzt. Die Dynamikangaben erscheinen im **Andante von 1888** homogener.



Im ersten Choral gibt Bruckner die dritte der vier Phrasen in das Holz und er lässt die Streicher und Posaunen dynamisch ein- und überblenden. Bei der **Fassung von 1878** erklingen alle vier Phrasen in den Streichern. Lediglich die Posauneneinwürfe der letzten beiden Phrasen des Chorals decken sich in **beiden Fassungen**. Beachtenswert ist die inhomogene Fortführung der Bläser: die Klarinetten brechen ab, die Oboen werden einen Takt weiter geführt. Zudem irritiert der zusammengesetzte Notenwert des Holzbläserseinwurfs. Weder deckt sich dieser mit dem Phrasenende des Chorals noch mit den Notenwerten der versetzten Horneinwürfe.

Kleine Abweichungen im Seitenthema sind nebst den Phrasierungsbögen das verkürzte Hornmotiv Takt 65/66 oder die hinzukommende Ornamentik der Viola Takt 73. Die Abgrenzung zum folgenden Abschnitt verdeutlicht in der **Fassung von 1888** eine gesetzte Fermate bei Takt 92. In der dort anzutreffenden kleinen Steigerung erfolgt wieder ein kurzer Wechsel von den Streichern zu den Holzbläsern. Der neuerliche Einsatz des Hauptthemas vollzieht die Verdichtung linearer. So ist der Kontrapunkt anfangs reduzierter und die dynamische Entwicklung homogener. Eine Überblen-

derung von Streichersatz und Bläsern erfolgt ab Takt 134 beim Wiederaufgreifen des Satzbeginns.

Interessant ist, dass Bruckner die Studierzeichen anfangs unangetastet lässt, bei Takt 193 auf ein solches aber verzichtet. Die nachfolgenden Studierzeichen schiebt er auf. So ist bei Studierzeichen **M** Takt 201 in der vorhergehenden **Fassung von 1878** bereits Studierzeichen **N** notiert. Hier doppelt die zweite Flöte zwei einzelne Takte der ersten Violine. Die hinführende Verdichtung zum Durchbruch des Hauptthemas wird zunächst im Tempo forciert, dann werden die Querflöten ab Takt 217 an die Violinen gekoppelt, während der restliche Holzblätersatz Liegetöne erhält, was der praktischen Umsetzung entgegenkommt. Noch deutlicher wird diese Rücksichtnahme mit Beginn des C-Dur-Höhepunktes ab Takt 221. Anstelle der mit Pausen durchbrochenen 16tel-Figuren treten bei den hohen Holzbläsern die pulsierenden Triolen-Tonrepetitionen der tiefen Streicher. Spannend ist abschließend bei Takt 228 in der ersten Violine der verwaiste *Pizzicato*-Einwurf mit Akkord-Gestalt, der die Assoziation an einen arpeggierten Harfeneinsatz hervorruft.

3 Die Fassung von 1874

Mit einer Länge von 246 Takten erscheint das **Andante** aus dem Jahre **1874** sogar um einen Takt kürzer als die überarbeiteten Andante-Sätze der **folgenden Fassungen**. Tatsächlich aber deutet bereits die subjektive Größe der Seitenzahlen der Brucknerschen Gesamtausgabe an, dass von einer vergleichbaren Dimension nicht gesprochen werden kann. Die **Fassung von 1874** reicht von Seite 83 – 134 (Spielzeit 18'47 bei Gesamtdauer 68'04), die **Fassung von 1878/80** reicht von Seite 53 – 76 (Spielzeit 16'11 bei Gesamtdauer 68'39).

3.1 Die erste Welle (T.1–T.118)

Die erste Themengruppe bis zum Einsatz des vermittelnden Chorals erstreckt sich über 28 Takte und ist somit vier Takte länger. Der zweite Einsatz des Hauptthemas in den Holzbläsern erfolgt erst Takt 17. Die Ausleitung des ersten Themeneinsatzes ist vier Takte länger als in den **Folgefassungen**.

The image displays a musical score comparison for the 'Einsatz des Hauptthemas' (Introduction of the Main Theme) from Wagner's opera 'Die Meistersinger von Nürnberg'. It features two versions of the score, labeled 'Fassung 1878' and 'Fassung 1874', with a 'Vergleich:' (Comparison) section.

Top Section (Fassung 1878): This section shows the musical notation for the first version. It includes staves for Violin (Viol.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The tempo is marked 'p' (piano) and the dynamics are 'cori sordini' (muted horns). The notation is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat).

Bottom Section (Fassung 1874): This section shows the musical notation for the second version. It includes staves for Violin (Viol.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The tempo is marked 'pp' (pianissimo) and the dynamics are 'mf' (mezzo-forte). The notation is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score includes a 'Vergleich:' (Comparison) section, indicating a change in the music between the two versions.

Comparison Section: This section highlights the differences between the two versions. It shows the 'Fassung 1874' version of the 'Einsatz des Hauptthemas' with a 'Vergleich:' (Comparison) section. The notation is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score includes a 'Vergleich:' (Comparison) section, indicating a change in the music between the two versions. The dynamics are 'mf' (mezzo-forte) and 'legato sempre' (legato throughout).

Von den ersten Takten an erscheint die Intensität der Begleitung weniger ausgeprägt. Der rhythmische Verlauf ist linearer und weist kaum charakteristische Prägnanz auf. Bei den **Folgefassungen** schärft Bruckner durch den Wegfall der ersten und im Folgetakt der zweiten Zählzeit den schreitenden Charakter der zweitaktigen Phrase. Die Dynamik hingegen ist etwas konkreter gegeben, dafür fehlen Spielanweisungen. Die Phrasierung des Themas ändert sich leicht in **allen Fassungen**.

Der erste Themeneinsatz ist ausschließlich den Streichern vorbehalten. Das erste Horn kommt nur bei der Ausleitung hinzu, welche länger ausschwingt und in eine neuerliche, in tieferer Lage erklingende Einleitung mündet. Der zweite Themeneinsatz ist mit drei Holzbläsern zarter instrumentiert als in den **späteren Fassungen**.

Der Choraleinsatz bei Studierzeichen **B** ist analog um vier Takte versetzt bei Takt 29. Die ersten beiden Phrasen werden durchgehend von der Abspaltung des Hauptthemas begleitet, mit dem Ende der zweiten Phrase kommt eine wellenförmige Akkordbrechung in den Klarinetten hinzu. Auffallend sind vor allem die vielen Triller-Angaben, welche im Violoncello zwei Takte vor Choralbeginn einsetzen und ab der dritten Choralphrase auch von der zweiten Violine aufgegriffen werden. In den **Folgefassungen** wird nur ein Triller an den ersten beiden Phrasenenden in der zweiten Violine erhalten bleiben.

[illegible]

Eine solche Triller-Kette in Teilen der Streicher ist einzigartig in Bruckners Sinfonik. Der Triller selbst ist hingegen durchaus nicht unüblich, er bildet überwiegend ein Bindeglied zwischen dem häufig verwendeten Tremolo und ausnotierter Ornamentik – man denke etwa an das Scherzo der *Siebten Sinfonie* ab Takt 173 und an das *Unisono*-Thema im Finale derselben. Als weiteres Beispiel sei die letzte »Steigerungsfinke« im Adagio der **Achten Sinfonie von 1890** bei Studierzeichen **S** Takt 223 angeführt, wo in den Violinen über vier Takte hinweg die unbetonten Achtelnoten mit Triller versehen sind.

Die Überleitung zum Seitenthema ist zwei Takte länger. Sie hebt zweimal dezent das Motiv der Tonraumerweiterung hervor, zuerst auf der fünften Stufe, dann auf der ersten Stufe. In den **Folgefassungen** wird der Schwerpunkt nur auf dem Seufzer-Motiv liegen.

FASSUNG 1874

45 Ob.1 *pp*
[Orgelpunkt: Punkte e] Ob.2
52 Klar.1/2
[Orgelpunkt: Fagott d]
Adagio
C *pp* Viol.1
Vla. *mf* arco
Seitenthema
pp sempre

Das Seitenthema bei Studierzeichen C Takt 57 weist in Relation zu den Folgefassungen diminuierte Notenwerte auf. Vergleicht man Spielanweisungen und die Tempoangabe, so ergibt sich eine interessante Situation im Hinblick auf die Aufführung. Die augmentierten Notenwerte der **Fassung von 1878** und die Spielanweisungen *lang gezogen* und *gezogen* initialisieren ein schwerfälligeres Tempo, wohingegen die Tempoangabe *Adagio* der **Erstfassung** in den Folgefassungen so nicht mehr auftaucht. Bei der **Fassung von 1888** notiert Bruckner »*Etwas langsamer*«, was ein schweres Schreiten mehr betont als ein Fließen der diminuierten Notenwerte im *Adagio*-Charakter.

Eine bedeutsame Änderung erfährt lediglich die letzte der vier Phrasen, wo Bruckner mit Einsatz der seufzenden Tonraumerweiterung bei Takt 68 die Notenwerte in **späteren Fassungen** doppelt augmentiert. Anstelle des Höhepunktmotivs repetiert das Horn die Punktierung des Trauermarsches über einem plagalen Pendel *f*-Moll/C-Dur.

68 Vla. *mf*
Kb. *pp*
Hn.1 *dim.*
ritard.
D Andante quasi allegretto
Vl.1b

Die Überleitung zum entwickelnden Hauptthema, welche bei Studierzeichen D Takt 70 nach einer Fermate und mit der Tempoangabe *Andante quasi allegretto* einsetzt, ist mit 19 Takten nahezu doppelt so lang, wie in den **späteren Fassungen**. Die solistische Abspaltung des Hauptthemas mit anschließend fallender Vorhalts-Kette wird zweimal sequenziert und von einem einfachen Kontrapunkt im Violoncello ausgeschmückt. Die Notenwerte entsprechen nun wieder den **Folgefassungen**.

Studierzeichen E Takt 97 bringt jedoch nicht das Hauptthema, sondern einen einfachen lyrischen Gedanken, welcher nach einer motivationslosen Fortspinnung von der Abspaltung des Hauptthemas abgelöst wird. Die Fortspinnung des zweiten Anlaufs erscheint hingegen charakteristischer und mündet in einen über vier Takte

verklingenden Triller. Die begleitenden Strukturen greifen das Achtel-Pendel des Hauptthemas, die Sechzehntel-Ketten des Seitenthemas und die Akkordbrechungen des Chorals und der Überleitung auf. Durchzogen wird der Abschnitt ferner vom repetierenden Motiv der einfachen Punktierung und einem synkopisch angelegten Intervall-Sturz, der fern an die Fortspinnung des Hauptthemas erinnert.

Die erste Phrase wird ab der **Fassung von 1878** im Kontrapunkt der ersten Violine bei Studierzeichen E Takt 101 auf derselben Tonstufe variiert aufgegriffen, wo das Hauptthema eingeführt die erste Welle beschließt.

Die Takte weisen deutliche Gestalt einer Sonatensatz-Schlussgruppe der Exposition auf: zweitaktig periodische Geschlossenheit, wiederholende Elemente, motivisch-thematische Nachrangigkeit und Wiederaufgriff begleitender Floskeln in dynamisch legerem Gewand. Der Wegfall dieser Takte in den Folgefassungen kann gut als Indikator gesehen werden, bis zu welchem Grad Bruckner sich von der sonatensatzartigen Anlage bei diesem langsamen Mittelsatz lösen wollte.

Andererseits wird zu Beginn die Erweiterung der Hornquinte suggeriert: die vermeintlich kleine Sexte wird zur großen Sexte aufgelöst, das Streben zur kleinen Septime, welche das Rahmenintervall des Andante-Hauptthemas ist, weitergeführt. Diese Suggestion wird durch die Dur-Sphäre unterstützt. Nur beginnt dieser Abschnitt in mediantischem Ces-Dur, wodurch das es nicht Grundton, sondern Dur-Terz ist.

3.2 Die zweite Welle (T.119–T.246)

Mit Einsatz der zweiten Welle bei Studierzeichen F Takt 119 greift Bruckner die Einleitung erneut auf. Zum schreitenden Gestus der 8tel-Noten gesellen sich die 16tel-Ketten des Seitenthemas. Das Hauptthema wird von den Flöten und Klarinetten um einen Takt zum Violoncello versetzt eingeführt. Die Fortspinnung mit der Abspaltung wird über fünf Takte hinweg figuriert und in der daran anschließenden, drei Takte dauernden Ausleitung aufgegriffen. Der Übergang wird verschleiert durch die Vorwegnahme des Basspendels im Violoncello, wobei lediglich das Studierzeichen G bei Takt 133 die eingehaltene Periodik offenbart und die zwei der Einleitung entsprechenden Takte

markiert. Anschließend wird das Hauptthema erneut über figurierten Achtel- und Sechzehntel-Ketten enggeführt.

Die Überleitung zum Seitenthema, welches bei Studierzeichen **H** Takt 151 mit der Tempoangabe *Adagio* markiert ist, eröffnet in As-Dur mit der Abspaltung des Hauptthemas bei Takt 143 und schließt mit einer Choralphrase in E-Dur. Das Seitenthema ist mit gelegentlichen Holzbläserfiguren durchsetzt und weist in den Takten 154 und 160 Variationen auf. Drei Fermaten unterbrechen ab Studierzeichen **I** Takt 164 den weiteren Fluss, bevor eine figurierte Vorhalts-Kette den zweiten Themenblock beschließt.

Zwei neue Gedanken mit eigenständigem Charakter treten dabei hervor: Die Flöten und Violinen werden halbtaktig fallend sequenziert. Das Motiv der Violine stammt vom Ende des dritten Phrasen des Seitenthemas. Das Motiv der Flöte greift die Attribute des Hornmotivs auf. Die durch die Sequenz entstehende Struktur ähnelt dem Finalthema der IX. Sinfonie.



Auch wenn der Flöten-Gedanke sicherlich nicht als Grundlage des Finale-Themas gelten kann, so zeigt der Vergleich doch, wie konsequent Bruckner an seinem Themenfindungsprozess mitsamt der verwendeten Attributen bis in sein Spätwerk fest hält.

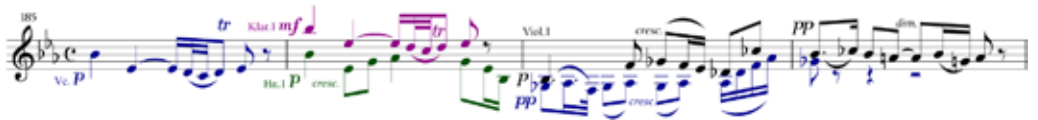
Bei Studierzeichen **K** Takt 173 setzt ein 18 Takte langer, durchführungsartiger Abschnitt mit klarem Bezug zum Seitenthema ein. Es werden musikalische Gedanken aufgegriffen, enggeführt, sequenziert, variiert und eine durchbrochene Arbeit bei den Sechzehntel-Ketten angedeutet. Am Ende wird die Ausleitung des zweiten Themenblocks aufgegriffen, wobei sich die fallende Vorhalts-Kette über acht Takte vom *Mezzoforte* ins dreifache *Piano* reduziert und ohne Generalpause in den anschließenden Abschnitt mündet.



Der erste der drei Gedanken besteht aus wenigstens sechs polyphon angelegten Ebenen. Das Geflecht erfährt eine Reduktion im vierten Takt, welche das Satzgefüge am Ende von Takt 178 auf eine Stimme eingrenzt.



Der zweite Gedanke ist deutlich einfacher gehalten. Ein chromatischer Fall in Synkopen wird über fünf Takte sequenziert. Sein Ursprung ist nicht eindeutig auszumachen. In Frage kommen die fallenden Vorhalts-Ketten und die letzte Phrase des Seitenthemas.



Ein dritter Gedanke eröffnet mit einer Variation des Beginns der vierten Phrase des Seitenthemas. Nach einer Sequenz greift das Violoncello den Beginn der dritten Phrase variiert auf. Auf eine zweitaktige Sequenz folgt eine Variation der Überleitung von Takt 167, welche die fallende Vorhalts-Kette über dem Orgelpunkt *g* in der Pauke um vier Takte im dreifachen *Piano* auf acht Takte verlängert. An deren Ende initialisiert im Violoncello die Tonraumerweiterung solistisch die finale Steigerung, welche bei Studierzeichen **M** Takt 199 einsetzt.

Mit Studierzeichen **M** Takt 199 beginnt die letzte große Steigerung des Satzes über 24 Takte hinweg. Von Interesse ist die Frage, wo der Durchbruch des Hauptthemas zu suchen ist: bei Studierzeichen **O** Takt 223 erklingt lediglich der Quintwechsel des Themenkopfes oder bei Studierzeichen **P** Takt 229, wo der Rest des Themenkopfes mit der einfachen Punktierung folgt. Beide Abschnitte eröffnen im dreifachen *For*te und sind mit den Spielanweisungen *marcato sempre* und *sempre et marcato* versehen. Eine Temporeduktion mit der Anweisung *Etwas nachgebend im Tempo* findet sich bereits bei Takt 223. Auch strukturell gesehen sind keine Unterschiede ausmachbar.

Bruckner lässt den Themenkopf des Hauptthemas im Durchbruch zerbrechen, was sich bereits in der voranliegenden Steigerung, welche selbst in zwei Wellen verläuft, abzeichnet. Die dort vierfach halbtaktige Engführung im Horn, der Flöte und dem Fagott gehört zum Verdichtungsprozess vieler brucknerschen Steigerungen. Repetierende Sextolen forcieren das Metrum, das statische Bass-Pendel untermauert hingegen den Bezug zur ersten Themengruppe. Ein erster Bruch zeigt sich aber in der Taktdualität: nebst regulärem 4/4tel-Takt stehen die hohen Streicher und der Kontrabass im 12/8tel-Takt – eine bei Bruckner selten anzutreffende Notation. Ein weiterer Bruch zeigt sich in der Behandlung des Hauptthemas und des einfachen Kontrapunktes im Violoncello. Das Hauptthema erscheint in voller Länge, jedoch ohne das Attribut der Punktierung, welche nun im Kontrapunkt erscheint. Mit diesem

Verlust geht auch der Bezug zur dem Hauptthema angeschlossenen Sequenzierung, welche den Durchbruch gestaltet, verloren. Die symmetrische Anlage des Themas wird jedoch hervorgehoben.

Das markanteste Element des langsamen Satzes, welches mit dieser Steigerung einsetzt, ist die komplexe Struktur der ersten Violine, welche bei Studierzeichen N Takt 209 temporär weiter verdichtet wird und diesen Verdichtungsgrad bei Studierzeichen O erneut erreicht. Von hier an benötigt ein Takt Musik aufgrund der vorliegenden Dimension eine volle Seite in der Studienpartitur. Mit 48 Noten in einem Takt erreicht Takt 228 die höchste Dichte hinführend zu Studierzeichen P.

Bruckner nimmt in einem Brief an Wilhelm Tappert vom 12. Oktober 1877 Bezug auf das Adagio, wo er von »[...] zu schwierige[n], unspielbare[n] Violinfiguren [...]«²⁴⁰ spricht. Der Komponist wechselt im zweiten Satz zwischen den Tempoangaben *Andante quasi allegretto* und *Adagio* analog zu Hauptthema und Seitenthema, gibt acht Takte vor Studierzeichen M die Tempoangabe des Hauptthemas an und behält dieses

240 Bruckner, 1998, S. 175.

Tempo bis zum Satzende bei. Die Steigerung mit der Engführung des Themenkopfes des Hauptthemas ist somit nicht mit *Adagio* markiert.

Diese Divergenz kann als Indiz für den momentanen Entwicklungsstand der *Vierten Sinfonie* gesehen werden. Die Wahl der Tempoangabe bei dieser Steigerung ist logisch, die praktische Umsetzung unter Berücksichtigung derselben aber problematisch. Bezieht man Bruckners Briefstelle auf Studierzeichen **M**, relativiert sich das Problem der praktischen Umsetzung einerseits und offenbart die wahren Vorstellungen und Absichten andererseits. Denkbar wäre, dass Bruckner die finale Steigerung samt Höhepunkt im getragenen *Adagio*-Duktus beabsichtigte, dies aber nicht mit der Themenzuteilung als praktischen Bezug verstanden wissen wollte. Denn in den **folgenden Fassungen** sind die Notenwerte des Seitenthemas augmentiert, womit Bruckner einer praktischen Umsetzung entgegenkommt. Die Angabe *Adagio* dient als reine Markierung des theoretisch-thematischen Materials.

In einem späteren Brief an Wilhelm Tappert vom 9. Oktober 1878 spricht der Komponist »[...] von der alten unpraktischen 4. Sinfonie [...]«²⁴¹. 1876 bemühte sich Bruckner erfolglos um eine Aufführung in Berlin bei Tappert und hoffte im selben Zeitraum ebenfalls erfolglos auf eine Aufführung durch Hans Richter in Wien. Davor lehnten die Wiener Philharmoniker nicht nur die *Zweite Sinfonie* ab: »[...] deren Chefdirigent Otto Dessoff bezeichnet das Werk nach einer Probe als *Unsinn*«.²⁴² Auch die *Romantische* wurde zweimal abgewiesen, im Jahr der Entstehung und im Folgejahr 1875 mit der Begründung »unspielbar«.²⁴³ Bei einer Probe soll lediglich der erste Satz akzeptiert, die übrigen Sätze aber als »verrückt«²⁴⁴ angesehen worden sein. Dies schreibt auch Gräflinger: »Die Wiener Philharmoniker ließen bei der Probe nur den ersten Satz gelten, das Übrige sei verrückt.«²⁴⁵

Thomas Röder äußert sich ebenfalls zweifelnd zur *Adagio*-Bezeichnung an sich:

Der intendierte Effekt ist nicht klar; wenn das »Adagio« nicht genau halb so schnell geschlagen wird oder die Zählbewegung auf den kleineren Notenwert übergeht, müsste eine sachliche Beschleunigung damit gemeint sein.²⁴⁶

Die diminuierte Notation des Seitenthemas, welche hier angesprochen wird, erklärt die Relation der Taktzahlen von der Erstfassung zu den Folgefassungen. In Bezug auf die Längen der einzelnen Sätze nennt Nowak in seinem Vorwort zur Erstfassung das *Andante* die »einzige Ausnahme«²⁴⁷, wo eine Vergrößerung vorläge – ein Irrtum.

241 Bruckner, 1998, S. 180.

242 Fischer, 1974, S. 150.

243 Wagner, 1995, S. 92f.

244 Studnitz, 2007/08.

245 Gräflinger, 1920, S. 56.

246 Röder, 2010, S. 171f.

247 Nowak, 1975.

Die Unsicherheit bei der Tempoangabe und der Notation ruft ein verbales Zitat Bruckners in Erinnerung, in dem er sich zu seiner Vorstellung wie folgt geäußert haben soll: »Daß er's mir ja net zu schnell nimmt, meine Sachen vertragen amal ka schnell's Tempo.«²⁴⁸

Lediglich sechs Takte liegen zwischen den potentiellen Höhepunkten bei den Studierzeichen **O** und **P** über einem Orgelpunkt *g*. Aus der Quinte des Themenkopfs wird über einem Quart-Sext-Akkord eine Dur-Sexte, welche im taktweisen Wechsel mit den Posaunen variiert wird und vor **P** Takt 228 in einen Dominant-Sept-Akkord mündet, wo auch die fallende Skala oktavdurchschreitend im Violoncello zu finden ist. Fallende und steigende Skalen in regulären 8tel-Noten finden sich in allen sechs Takten des Violoncellos in diesem Abschnitt. Der wahre Durchbruch findet somit Takt 229 bei Studierzeichen **P** mit der Abspaltung des Themenkopf in C-Dur statt.

Das apotheotische C-Dur geht nach nur einem Takt über As-Dur nach Ces-Dur analog zu der an die Sequenz anschließende Rückung der ersten Themengruppe. Nach fünf Takten beginnt das Ausschwingen des Höhepunktes, welcher sich bis zum Ende des Satzes hinzieht. Zunächst wird der zweite Teil des Höhepunktes mit einer Variation des Höhepunktmotivs nochmals aufgegriffen, wobei die Harmonik wieder nach C-Dur geht. Daraufhin werden die Begleitstrukturen über einer letzten Grundkadenz bei Studierzeichen **Q** Takt 237 weiter reduziert. Hier eröffnet eine verschleierte Tonraumerweiterung die letzten acht ausklingenden Takte in einer gelegentlich von einer kleinen Sekunde eingetrübten C-Dur Sphäre, welche das Motiv der punktierten Tonrepetition aufgreift und den Satz mit der Dur-Abspaltung aus der ersten Themengruppe nun nicht wie in Takt 9 in Ces-Dur, sondern in C-Dur beendet.

248 Lang, 1943, S. 129.

4 Reflexion

Den Wandel von c-Moll zu C-Dur vollführen **alle Fassungen** des zweiten Satzes. Auch die Konstellation beider Themengruppen ist identisch. Ein bedeutender Faktor zur Initialisierung dieses Prozesses ist die Tonraumerweiterung ab der **Fassung von 1878**. Bei der **Erstfassung** ist diese sehr wohl auch präsent, jedoch forciert Bruckner in den **folgenden Fassungen** die Profilierung dieses Elements. Bedeutend ist hierfür das Ende der zweiten Themengruppe, in der ab der **Fassung von 1878** bei Takt 80/81 die Konsequenz aus der voranliegenden Tonraumerweiterung in der finalen Dur-Terz als gehaltene Note im ersten Horn, wozu nur die Streicher begleitend hinzu kommen, trotz der dynamischen Angabe exponiert erscheint. Die analoge Stelle in der **Erstfassung** bei Takt 68/69 verzichtet wohl nicht auf die Dur-Terz, jene erscheint aber nur unauffällig im 16tel-Pendel der begleitenden Streicher. Die Tonraumerweiterung selbst taucht lediglich als schwächere kleine Sekunde und nicht als kleine Sexte zum Grundton auf, wie dies in den **Folgefassungen** der Fall ist.

Die Gegenüberstellung beider Tongeschlechter ist in **allen Fassungen** zunächst identisch. In der ersten Themengruppe geschieht dies bei der harmonischen Rückung nach der Sequenz und durch den Dur-Choral als Vermittler beider Themengruppen in Moll. Bei der **Erstfassung** schließt die erste Welle mit dem Spiel eines freien, lyrischen Gedankens und der Abspaltung des Hauptthemas. In den **Folgefassungen** tritt an jene Stelle ein Steigerungs- und Verdichtungsprozess mit dem Hauptthema über einer chromatisch steigenden Sequenzierung, bei dessen Variierung das Tongeschlecht von Moll nach Dur wechselt – ein Prozess, der vom Pendel der Tonraumerweiterung nach Erreichen der *Fortissimo*-Dimension zunächst gestoppt wird. Somit liegt das sich anstauende Entwicklungspotential deutlich über dem der **Erstfassung**. Das lose Spiel mit Attributen und Reminiszenzen greift Bruckner in der **Erstfassung** bei Studierzeichen **K** ein weiteres Mal auf. Das davor liegende Ende der zweiten Themengruppe markiert bei den drei Fermaten eine im Vergleich zum ersten Ende der zweiten Themengruppe deutlichere Hinwendung zum Dur-Raum. Studierzeichen **I** Takt 164 entspricht in der **Fassung von 1878** somit Studierzeichen **L** Takt 187. Dabei muss beachtet werden, dass die zweite Themengruppe in der **Erstfassung** bereits zweimal in diminuierter Form erschienen ist, was den insgesamt 26 Takten wenigstens 52 Takten in den **Folgefassungen** entspricht. Bruckner kürzt dort somit deutlich, beide Abschnitte mit freiem Spiel fallen weg.

Die finale Steigerung wartet in **allen Fassungen** mit einem virtuoson Spiel der Violine auf, die Takt dualität aber ist in der **Erstfassung** einzigartig, die daraus

entstehende Komplexität ebenso. Beim Durchbruch Takt 221 ab der **Fassung von 1878** entspricht Bruckner dieser Taktdualität der **Erstfassung** mit der polyrhythmischen Anlage. Bei **allen Fassungen** beginnt die Steigerung mit dem vollständigen Hauptthema, welches lediglich in der **Erstfassung** seines Attributs der einfachen Punktierung beraubt ist. Der Grund hierfür ist nicht eindeutig, zumal die Punktierung im Kontrapunkt mit dem Thema in der Flöte direkt kollidiert. Möglicherweise wollte Bruckner das Thema klarer rhythmisch vom Rest abheben, wobei der Wegfall der Punktierung einer Einbuße an Identität zu Gunsten des Kontrapunktes entspricht. Dieser Kontrapunkt taucht in den **Folgefassungen** nicht mehr auf.

Anstelle des Scheindurchbruchs der **Erstfassung** bei Studierzeichen **O** Takt 223 vollzieht sich die Steigerung in den **Folgefassungen** in zwei klar getrennten Wellen. Der variierte Themenkopf mit durchbrochener Arbeit lässt zu Beginn der zweiten Welle dem verspielten Gedanken der ersten Violine den Vortritt, wodurch sich die Herauslösung des Attributs der einfachen Punktierung entfalten kann, welche die fallende Skala initialisiert. Parallel erklingt das vollständige Hauptthema, die daran anschließende Sequenzierung verkörpert den Durchbruch. Was in der ersten Themengruppe zu Beginn den Entwicklungsprozess anstößt, wird hier bei Studierzeichen **P** Takt 221 auf den Thron erhoben. Dieses Konzept verfolgt auch die **Erstfassung**. Durch die exponierte Situation des Quintwechsels samt dessen Variation fehlt der verknüpfende Faktor beider Abschnitte. Die Teilung wird mehr als Bruch, denn als der Hauptthemengruppe entsprechenden Entwicklung wahrgenommen.

Die Problemstellung der Tonraumerweiterung verlangt einen Vergleich der beiden ersten Themengruppen des Kopfsatzes sowie des *Andantes*.

1. Satz: Hornmotiv
Hn. 1 *P*

1. Satz: Komplementärmotiv
Viol. 1
Fg.
Pos.
Vc.
Kb.

2. Satz: Hauptthema Themenkopf
Vc. *mf*

TONRAUMERWEITERUNG

leere Quinte + kleine Sexte

reine Oktave / Quinte + I. Tetrachord (DUR)

reine Quinte (leer) + kleine Sexte + kleine Septime

Septime (transponiert) erweitert II. Tetrachord

Grundton Moll (parallel) = DUR-Sexte

Konflikt Tongeschlecht

E
r
w
e
i
t
e
r
u
n
g

d
e
s

T
O
N
R
A
U
M
S

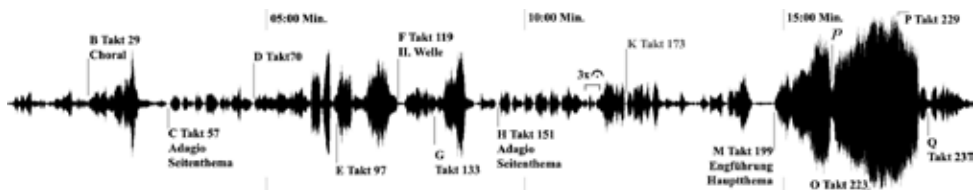
Hornmotiv und Komplementärmotiv füllen eine Oktave, jedoch ohne große Sexte und Septime. Der erste Tetrachord wird vom Komplementärmotiv ausgefüllt, das Hornmotiv umrahmt lediglich diesen Tonraum. Die Ergänzung zur Oktave wird von der Tonraumerweiterung des Hornmotivs mit der kleinen Sexte angeregt. Die Coda des Kopfsatzes präsentiert ein dynamisch bis ans Limit verdichtetes Hornmotiv, welches die Quinte aber nicht zu sprengen vermag. Die Problemstellung der Ton-

raumerweiterung in der ersten Themengruppe des zweiten Satzes präsentiert einen Kompromiss: die kleine Septime. Dafür wird die leere Quinte von der Dur-Sphäre des Kopfsatzes in die Moll-Sphäre verlagert, wodurch die kleine Sexte hier leitereigen wird. Die an das Hauptthema anschließende Sequenzierung eben jener Erweiterung des Tonraumes bekräftigt das Streben, den Tonraum zu erobern. Der Wandel von Moll nach Dur bringt diese Entwicklung voran, impliziert die Dur-Terz doch auch die Dur-Sexte. Hier liegt der Gewinn dieser Problemstellung im zweiten Satz: der Wandel von Moll nach Dur bricht die Schranke der kleinen Sexte hin zur großen Sexte auf. Im Durchbruch tritt dies in **allen Fassungen** zu Tage, eingebettet in die über eine Quinte fallende Skala. Zudem entspricht der Grundton der Paralleltartart der großen Sexte.

Die Entwicklung des Satzes verläuft in zwei Wellen. Eine Konfrontation von Haupt- und Seitenthema findet nicht statt, dafür sind beide Themengruppen, welche selbst durchführungsartige Abschnitte vorweisen, zu sehr mit sich selbst beschäftigt. Beide beginnen in der Moll-Sphäre, wandeln nach Dur und kehren zur Grundtonart zurück. Hier ist bei beiden Gruppen bemerkenswert, dass das Streben zur Dur-Sphäre hin bis zum Ende Bestand hat, die Energie des Strebens dann aber in einer meist kleinen Ausleitung oder in einer von einer Fermate gekennzeichneten Generalpause zerfasert, wobei Fermaten nur in der **Erstfassung** Verwendung finden. Die erste Welle stellt die Problemlage und initialisiert Lösungsprozesse. Die zweite Welle übernimmt das Entwicklungsniveau der ersten und hebt dieses auf eine höhere Stufe, was in **allen Fassungen** den Bestand der Dur-Sphäre zum Ergebnis hat.

Die rhythmische Problemstellung wird nicht bearbeitet, sondern allenfalls bereitgehalten. In der Erstfassung tritt dies verstärkt durch die Takt dualität hervor, in den **Folgefassungen** mildert Bruckner dies durch die polyrhythmische Struktur des Durchbruchs der zweiten Welle ab. Generell zeigt die formale Position dieser rhythmischen Ereignisse, dass diese mehr Teil der Steigerungs- und Verdichtungsprozesse sind, als dass sie eine eigenständige Problemstellung präsentieren. So verzichtet der Komponist auf die scharfen Doppelpunktierungen des Hornmotivs, wie auch auf den »Bruckner-Rhythmus« des Komplementärmotivs im zweiten Satz.

Die Betrachtung der Hüllkurve des zweiten Satzes der **Erstfassung** lässt dessen Verlauf mit internen Proportionen überblicken:

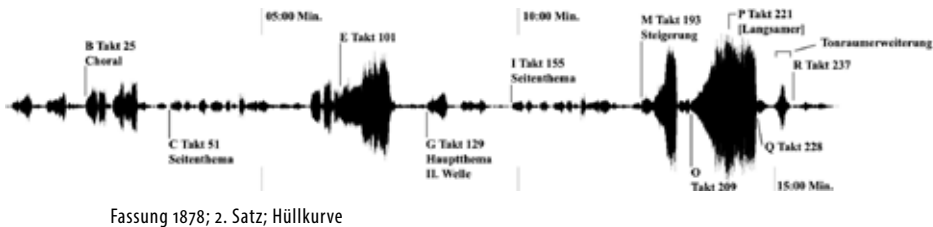


Fassung 1874; 2. Satz; Hüllkurve

Erste und zweite Welle haben die annähernd gleiche Spieldauer von gut sieben Minuten, bevor nach einem ausgedehnten Ruhepol vor Studierzeichen **M** Takt 199 die Steigerung beginnt. Orientiert man sich an Decsey, gehört das eingeführte Hauptthema am Beginn der zweiten Welle als erste Durchführung noch zum ersten

Durchgang der Liedform. Diese Zuordnung teilt den Satz in zwei sich entsprechende, gleich große Satzteile, wodurch der Beginn der zweiten Welle analog zur Steigerung mit Durchbruch steht. Die bei Studierzeichen **M** beginnende Steigerung setzt sich klar durch ihre klangliche Intensität vom Rest des Satzes ab, jedoch zeigt die Hüllkurve auch deutlich, dass die Intensität des Abschnittes bei Studierzeichen **O** wenigstens genauso hoch – wenn nicht gar höher ist, als beim eigentlichen Durchbruch bei Studierzeichen **P**, in dessen Folge die Abschwächung unmittelbar einsetzt. Die Reminiszenz des variierten Höhepunktmotives ist durch sein deutlich schwächeres Niveau vor Studierzeichen **Q** ebenso klar erkennbar.

Der Vergleich mit der Hüllkurve des zweiten Satzes der **Fassung von 1878** in Proportion zeigt trotz Interpretationsungenauigkeit, wie sich die Länge des Satzes trotz Taktanzahl verändert hat:



An der Stelle, an der die Steigerung bei der **Erstfassung** beginnt, ist der Durchbruch bei der **Folgefassung** schon vollzogen. Dieser behält zunächst seine klangliche Intensität und lässt nach deutlichem Abbruch die Reminiszenz des variierten Höhepunktmotives nach Studierzeichen **Q** erklingen. Klar erkennt man in der Folge die herausgehobene Stellung der exponierten Tonraumerweiterung vor Studierzeichen **R**.

Zu Beginn bildet der Choral in **allen Fassungen** einen ersten Höhepunkt. Der zweite Höhepunkt mit dem enggeführten Hauptthema hebt sich in der **Fassung von 1878** deutlicher hervor als in der **Erstfassung**. Den Beginn der zweiten Welle erkennt man ebenfalls deutlicher in der **Fassung von 1878** durch die klare Trennung vom zweiten Höhepunkt. Erst die Steigerung ab Studierzeichen **M** überbietet in klanglicher Intensität kurzzeitig die vorangehenden Höhepunkte und bringt mit einer organischen zweiten Welle innerhalb der Steigerung den Durchbruch exponierter hervor. Der graphische Vergleich suggeriert eine homogenere **Fassung von 1878**, was jedoch maßgeblich verschiedener Aufnahmetechniken und Interpretationen geschuldet ist. Der Wegfall beider Abschnitte mit freiem Spiel der **Erstfassung** bei den **Folgefassungen** sorgt dafür, dass deren leicht erhöhte Klangintensität den Kontrast von dezenten und forcierten Abschnitten nicht in dem Maße nivelliert, wie dies bei der **Erstfassung** der Fall ist.

Decsey wird von der **Fassung von 1878/1888** ausgegangen sein, welche seiner formalen Anlage mehr entgegen kommt. Die Verarbeitung des Hauptthemas um Studierzeichen **E** entspricht seiner Durchführung als Folge einer zweiteiligen Themengruppe. Dieses Modell wiederholt sich mit Beginn der zweiten Welle, was aus der Steigerung mit anschließendem Durchbruch eine weitere Durchführung macht. Der

Einsatz des Hauptthemas mit Einleitung nimmt in der **Erstfassung** durch die taktver-setzte Engführung des Themas einen mehr durchführungsartigen Charakter an. Die zunehmend üppigere Instrumentation mit umspielenden Figuren sticht dann auch bei der Hüllkurve nach Studierzeichen **G** klar hervor. Bruckner schärft in der **Fassung von 1878** die Profile der thematischen Abschnitte und gestaltet den formalen Ablauf hierdurch griffiger. Dem fallen auch die beiden Abschnitte bei Studierzeichen **E** und **K** zum Opfer, was den Satz kompakter auftreten lässt. Die entscheidende Steigerung und der Durchbruch behalten ihre Dimension. Die Steigerung selbst wirkt jedoch organischer durch das Zusammenspiel der instrumentalen wie dynamischen Anlage. Für Klarheit sorgt auch die deutlichere Trennung beider Steigerungswellen, welche in der **Erstfassung** kaum ausmachbar ist. Auch die Nachbereitung des Durchbruchs erscheint durch die Behandlung der Tonraumerweiterung in der **Fassung von 1878** konkreter, was die Problemstellung präsenter wirken lässt.

Man mag besonders im langsamen Satz Bruckners Nähe zu Beethoven oder Schubert erahnen. Für Bruckner aber mochte gelten, was Steinbeck Franz Schubert in Bezug auf Beethoven bescheinigt:

Und auch Schubert hat in Beethoven, obgleich er den eine Generation Älteren zeitlebens zutiefst bewunderte, nicht eigentlich das Vorbild seiner eigenen kompositorischen Zielsetzungen gesehen und eine durchaus kritische innere Distanz bewahrt.²⁴⁹

Diese Distanz wird Bruckner zu beiden Komponisten leichter gefallen sein, alleine schon durch den zeitlichen Abstand eines halben Jahrhunderts. Schuberts zweite Sätze, der *Unvollendeten* wie der Großen *C-Dur-Sinfonie*, tragen beide die Tempoangabe *Andante con moto* und kleiden sich dadurch in ein charakteristisch anderes Gewand. Ihre Nähe zum jeweiligen Kopfsatz ist deutlich ausgeprägter, als dies bei Bruckners Adagios und auch beim Andante der *Romantischen* der Fall ist. Es sind mehr die weihervollen Momente und die sich lyrisch ausbreitenden Gedanken in Bruckners langsamen Sätzen, welche Allusionen an die Pendants seiner großen Vorbilder er-wachen lassen.

Für **alle Fassungen** des zweiten Satz ergibt sich folgender konzeptioneller Aufbau:

249 Steinbeck, 1997, S. 556.

Andante: Erste Themengruppe und Choral

1878

Einleitung: Trauermarsch

1 Fassung 1874 rhythmisch linear Achtelthema

1 Fassung 1878

Wegfall einzelner Zahlenzeiten verschärft den schwebenden Charakter

1874

1. Themengruppe: Hauptthema mit Fortspinnung

3 Fassung 1878: c-Moll hollisch, bis Takt 8 leiter eigenes Tonmaterial

1874

2. Themengruppe: Choral

25 Fassung 1878

1874

3. Themengruppe: Choral

33

1874

4. Themengruppe: Choral

39

1874

5. Themengruppe: Choral

45

1874

6. Themengruppe: Choral

51

1874

7. Themengruppe: Choral

57

1874

8. Themengruppe: Choral

63

1874

9. Themengruppe: Choral

69

1874

10. Themengruppe: Choral

75

1874

11. Themengruppe: Choral

81

1874

12. Themengruppe: Choral

87

1874

13. Themengruppe: Choral

93

1874

14. Themengruppe: Choral

99

1874

15. Themengruppe: Choral

105

1874

16. Themengruppe: Choral

111

1874

17. Themengruppe: Choral

117

1874

18. Themengruppe: Choral

123

1874

19. Themengruppe: Choral

129

1874

20. Themengruppe: Choral

135

1874

21. Themengruppe: Choral

141

1874

22. Themengruppe: Choral

147

1874

23. Themengruppe: Choral

153

1874

24. Themengruppe: Choral

159

1874

25. Themengruppe: Choral

165

1874

26. Themengruppe: Choral

171

1874

27. Themengruppe: Choral

177

1874

28. Themengruppe: Choral

183

1874

29. Themengruppe: Choral

189

1874

30. Themengruppe: Choral

195

1874

31. Themengruppe: Choral

201

1874

32. Themengruppe: Choral

207

1874

33. Themengruppe: Choral

213

1874

34. Themengruppe: Choral

219

1874

35. Themengruppe: Choral

225

1874

36. Themengruppe: Choral

231

1874

37. Themengruppe: Choral

237

1874

38. Themengruppe: Choral

243

1874

39. Themengruppe: Choral

249

1874

40. Themengruppe: Choral

255

1874

41. Themengruppe: Choral

261

1874

42. Themengruppe: Choral

267

1874

43. Themengruppe: Choral

273

1874

44. Themengruppe: Choral

279

1874

45. Themengruppe: Choral

285

1874

46. Themengruppe: Choral

291

1874

47. Themengruppe: Choral

297

1874

48. Themengruppe: Choral

303

1874

49. Themengruppe: Choral

309

1874

50. Themengruppe: Choral

315

1874

51. Themengruppe: Choral

321

1874

52. Themengruppe: Choral

327

1874

53. Themengruppe: Choral

333

1874

54. Themengruppe: Choral

339

1874

55. Themengruppe: Choral

345

1874

56. Themengruppe: Choral

351

1874

57. Themengruppe: Choral

357

1874

58. Themengruppe: Choral

363

1874

59. Themengruppe: Choral

369

1874

60. Themengruppe: Choral

375

1874

61. Themengruppe: Choral

381

1874

62. Themengruppe: Choral

387

1874

63. Themengruppe: Choral

393

1874

64. Themengruppe: Choral

399

1874

65. Themengruppe: Choral

405

1874

66. Themengruppe: Choral

411

1874

67. Themengruppe: Choral

417

1874

68. Themengruppe: Choral

423

1874

69. Themengruppe: Choral

429

1874

70. Themengruppe: Choral

435

1874

71. Themengruppe: Choral

441

1874

72. Themengruppe: Choral

447

1874

73. Themengruppe: Choral

453

1874

74. Themengruppe: Choral

459

1874

75. Themengruppe: Choral

465

1874

76. Themengruppe: Choral

471

1874

77. Themengruppe: Choral

477

1874

78. Themengruppe: Choral

483

1874

79. Themengruppe: Choral

489

1874

80. Themengruppe: Choral

495

1874

81. Themengruppe: Choral

501

1874

82. Themengruppe: Choral

507

1874

83. Themengruppe: Choral

513

1874

84. Themengruppe: Choral

519

1874

85. Themengruppe: Choral

525

1874

86. Themengruppe: Choral

531

1874

87. Themengruppe: Choral

537

1874

88. Themengruppe: Choral

543

1874

89. Themengruppe: Choral

549

1874

90. Themengruppe: Choral

555

1874

91. Themengruppe: Choral

561

1874

92. Themengruppe: Choral

567

1874

93. Themengruppe: Choral

573

1874

94. Themengruppe: Choral

579

1874

95. Themengruppe: Choral

585

1874

96. Themengruppe: Choral

591

1874

97. Themengruppe: Choral

597

1874

98. Themengruppe: Choral

603

1874

99. Themengruppe: Choral

609

1874

100. Themengruppe: Choral

615

1874

101. Themengruppe: Choral

621

1874

102. Themengruppe: Choral

627

1874

103. Themengruppe: Choral

633

1874

104. Themengruppe: Choral

639

1874

105. Themengruppe: Choral

645

1874

106. Themengruppe: Choral

651

1874

107. Themengruppe: Choral

657

1874

108. Themengruppe: Choral

663

1874

109. Themengruppe: Choral

669

1874

110. Themengruppe: Choral

675

1874

111. Themengruppe: Choral

681

1874

112. Themengruppe: Choral

687

1874

113. Themengruppe: Choral

693

1874

114. Themengruppe: Choral

699

1874

115. Themengruppe: Choral

705

1874

116. Themengruppe: Choral

711

1874

117. Themengruppe: Choral

717

1874

118. Themengruppe: Choral

723

1874

119. Themengruppe: Choral

729

1874

120. Themengruppe: Choral

735

1874

121. Themengruppe: Choral

741

1874

122. Themengruppe: Choral

747

1874

123. Themengruppe: Choral

753

1874

124. Themengruppe: Choral

759

1874

125. Themengruppe: Choral

765

1874

126. Themengruppe: Choral

771

1874

127. Themengruppe: Choral

777

1874

128. Themengruppe: Choral

Andante: Zweite Themengruppe; Ende der ersten Welle

Zweite Themengruppe

1878 1874

C T.51 T.54 T.58 T.58-3va T.58

G-Dur B-Dur Ges-Dur As-Dur Es-Dur

G B^b Ges As Es

1878 1874

C Adagio

T.57

2x16 Takte, beim zweiten Mal variiert.
Höhepunktmotiv im Horn (Grundton zur Dur-Terz)
- Schluss der zweiten Themengruppe

1878 1874

C-Dur C-Dur

Vla. pp

Vc. pp

kl.6 - kl.5 Tonraumerweiterung

- 2x16 Takte
- 4 Phrasen zu je 4 Takten - entspricht der Anlage des Choral.
- Phrase 1 und 2 übernehmen auch die Ornamentik am Phrasenende.
- Mittig des Themas im 9. Takt erscheint die Abspaltung des Hauptthemas.
- Endet mit dem Höhepunktmotiv in C-Dur.

- 1874
- Notenwerte im Vergleich zur Fassung von 1878 diminuiert, Thema somit 8 Takte lang.
 - Wiederaufgriff des Themas wird am Ende nochmals diminuiert, somit 8 + 6 Takte.
 - Endet auf C-Dur, Höhepunktmotiv fehlt, Tonraumerweiterung vorhanden.

Abspaltung des Hauptthemas - Rückkehr zum Ausgangspunkt

1878 Hauptthema

3

anfängliche Sequenzierung mit Abspaltung

Zentrum

Liberalisierung durch Variation

Ces-Dur

Rahmenintervall Quinte

Gestaltet 1. Verdichtung ab T.93

Kombination wird zum Durchbruch führen

- c-Moll isolisch
- abgeschwächte Punktierung des Hornmotivs
- Skalenmotiv aus Komplementärrmotiv

- 1874
- Choral
 - Seitenthema
 - Lyrischer Gedanke ab T.97
- 1878
- Verwendung reduziert

Fragmentierung

Tonrepetition

Reduktion auf Attribut

Wiederaufgriff des Hauptthemas - Das Ende der ersten Welle

Fassung 1878: T.101-128

- Thema wird eingeführt, Steigerung
- anfangs zwei Kontrapunkte

Fassung 1874: E - F

- nur in dieser Fassung -
- einfacher lyrischer Gedanke

Andante: Zweite Welle

1874

T.3 A T.15 B T.29 T.45 C T.57 D T.70 T.91 T.97 E T.101 F T.109

T.119 G T.133 H T.151 I T.164 K T.173 L T.183 T.191 M T.199 N T.209

T.223 O T.229 P T.237 T.246

1878

T.3 A T.13 B T.25 T.41 C T.51 D T.67 T.83 T.93 E T.101 F T.109

T.129 G T.139 H T.155 I T.171 K T.187 L T.193 M T.201 N T.209

T.221 O T.228 P T.237 T.247

1874

- Zwei Takte Einleitung
- Beide Themenansätze um einen Takt entgegnet.
- Pausendurchsätze 16tel-Kette.
- Seitenthema ADAGIO.
- Mündet in drei Fernaten.
- Durchführungsartiger Abschnitt mit Bezug zum Seitenthema.
- Polyphone Anlage wird im Verlauf reduziert.
- Endet nach Orgelpunkt g (Punkte) mit der Tonraumerweiterung im Vc. (es-d, T.198).
- Steigerung über 24 Takte.
- Taktdualität: 4/4 und 12/8.
- Mehrfache Einführung des Themenkopfes.
- Komplexe Struktur der 1. Violine.
- Ab O wird aus der Quinte des Themenkopfes durch einen Quart-Sext-Akkord eine Dur-Septa -> C-DUR.
- Bei P DURCHBRUCH mit der Abspaltung in C-DUR.
- Ausschweifung und Reduktion.
- Abschluss in C-Dur.

1878

- Einleitung fehlt
- Erster Themenansatz nicht entgegnet.
- Zweiter Themenansatz halbtaktig entgegnet.
- CHORAL: erfüllt in beiden Fassungen.
- Seitenthema eröffnet in beiden Fassungen in A-DUR und mündet in D-DUR.
- Fassung 1878: Analog zur ersten Welle HÖHEPUNKTMOTIV.
- Überleitung: Grundkadenz lang gezogen in tiefer Lage.
- Erster Anlauf der Steigerung mit Attributen.
- Durchlaufende 16tel-Kette in den Violinen.
- Zweiter Anlauf der Steigerung mit Attributen.
- Eruptiver Ausbruch des Themenkopfes T.217 im hohen Blech.
- Don Tonraum fallend durchschreitende Linie mit **Tonraumerweiterung**.
- Durchbruch erfolgt bei P mit der Abspaltung in C-DUR.
- Verklingt über Orgelpunkt e.
- Tongeschichtlicher Schwebezustand mit Tonraumerweiterung.
- Aufgriff der letzten Seitenthema-Phrase endet in der DUR-Sphäre.

1874

T.3 A T.15 B T.29 T.45 C T.57 D T.70 T.91 T.97 E T.101 F T.109

T.119 G T.133 H T.151 I T.164 K T.173 L T.184 T.191 M T.199 N T.209

T.223 O T.229 P T.237 T.246

1878

T.3 A T.13 B T.25 T.41 C T.51 D T.67 T.83 T.93 E T.101 F T.109

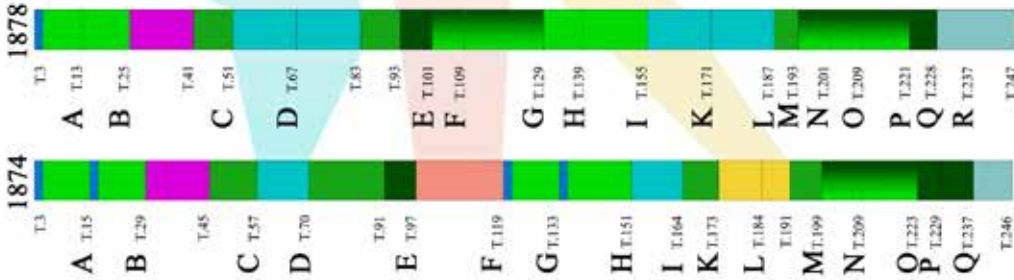
T.129 G T.139 H T.155 I T.171 K T.187 L T.193 M T.201 N T.209

T.221 O T.228 P T.237 T.247

258

<https://doi.org/10.5717/9789826867222> - Generiert durch IP 216.73.216.40, am 24.01.2026, 16:00:43. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts in Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante: Fassung 1874 / Dur-Moll-Konfliktlösung



Das Seitenthema 1874 in Relation zur Fassung 1878

Comparison of musical notation for measures 1874 and 1878. The 1874 version shows a single augmentation (1 Takt = 2 Takte). The 1878 version shows a double augmentation (1 Takt = 4 Takte).

Nur 1874: Lyrischer Gedanke und durchführungsartiger Abschnitt

Musical notation for measures 1874 and 1878, showing the lyrical thought and the section's execution.

Dur-Moll Konfliktlösungsprozess 1878

Diagram illustrating the Dur-Moll conflict resolution process in 1878, showing the progression from the main theme to the conclusion.

I. WELLE:

- HAUPTTHEMA
 - e-Moll jedoch ohne Terz
 - Abgleichungsprozess
 - Rückgang nach C-DUR
 - Rückkehr nach e-Moll
 - Steigende Sequenz
 - Aufbruch des Tonraums
 - Wird wiederholt, zweites Mal intensiviert
- CHORAL
 - Vier Phrasen in D-DUR
 - Ces-DUR über C-DUR
 - Chromatisch aufsteigende Linie
 - Anschließender Orgelpunkt e
 - Änderung mündet in eine Generalpause T.50
- SEITENTHEMA
 - Vier Phrasen mit Kadenz
 - nach D-DUR: D⁺, Ges⁺, A⁺, E⁺
 - Konkretion auf Moll (Terztransponierung)
 - Letzte Phrase mündet in e-Moll
 - Höhenpunkt im C-DUR-Klang
 - zwei Takte folgende C-DUR-Klang
 - Rückgang C-DUR > Des-DUR
- I. Intensivierung HAUPTTHEMA
 - Abgleichung des Hauptthemas markiert
 - Ausbreitung des Ambitus
 - Abschließ im f bei T.98 mit anschließender Augmentierung
 - Nachfolgende Terzfall in Ces-DUR, eingeführt
 - Mehrere Kontrapunkte
 - Auslage: Steigerung bis ins ff
 - Ausgedehntes Höhenpunktintervall in der Spiegelung der Abschlusssung
 - Ausführung ab T.120

II. WELLE:

- HAUPTTHEMA
 - e-Moll, anfangs auf 1. Welle ohne Einleitung
 - Zweiter Aufbau halbtaktig eingeführt; Satz verläuft
 - Zweiter Versuch einer Durchführung
- SEITENTHEMA
 - A-DUR anstelle G-DUR
 - Um eine Phrase ab K erweitert
 - Endet in D-DUR
 - mit Höhenpunktintervall im 1. Horn
 - Kurze Überleitung, chorartige Kadenz
- II. Intensivierung HAUPTTHEMA
 - e-Moll, halbtaktig eingeführt mit 16tel-Gruppen: p → ff
 - Zweiter Aufbau ab T.215 mit Themenkopf
 - Reduktion auf Ambitus mit neuerlicher Verdichtung Steigerung
 - Fallend durchdringende Linie mit Terztransponierung bringt Schwerezustand
 - Durchbruch bei P in C-DUR mit der Abschlusssung + Höhenpunktintervall
- SCHLUSS
 - MOLL-Sphäre mit Terztransponierung
 - Tongeschlechtlicher Schwerezustand
 - Endet in C-DUR

Der dritte Satz – 1874 »Sehr schnell«

»Schrecklich! Fürchterlich! Wie er das Horn immer so von oben herunter holt!
Das hat er später nie wieder gemacht!«²⁵⁰

Die Reaktion eines renommierten Bruckner-Kenners zur Aufführung der **Erstfassung** der *Vierten Sinfonie* durch das Bruckner-Orchester am 16.09.2003 in Linz offenbart zwei wichtige Punkte. Zum einen sind keinesfalls **alle Fassungen** selbst der gängigeren Sinfonien Bruckners bekannt, auch nicht bei jenen Menschen, welche sich intensiv mit Leben und Werk des Komponisten beschäftigen – Nowak bezeichnet die *Romantische* im Vorwort der **Erstfassung** als das »am meisten bekannte Werk Bruckners.«²⁵¹ Zum anderen wird beim ersten Hören weder die Verknüpfung motivisch-thematischen Materials über die Satzgrenzen hinweg erfasst, noch die Problemstellungen und deren Lösungsprozesse reflektiert. Wie markant sich diese jedoch zeigen, wird in einer Gegenüberstellung des motivischen Materials der ersten Kopfsatz-Themengruppe mit dem Beginn des dritten Satzes schnell ersichtlich:

Bruckner streicht diesen dritten Satz bei seiner ersten Revision 1878, die drei anderen werden in diesem Jahr lediglich überarbeitet. Deren Substanz hat der Komponist somit als erhaltungswürdig angesehen, den dritten Satz aber hat er aufgegeben. Bei der **Erstfassung** lautet die Satzbezeichnung lediglich 3. Satz, *sehr schnell*. Das Vor-

250 Verfasser dem Autor bekannt.

251 Nowak, 1975.

wort spricht jedoch von einem Scherzo: »Die Komposition des Scherzos nahm die Zeit vom 13. Juni bis 25. Juli in Anspruch.«²⁵² Im Vergleich mit dem »Jagd-Scherzo« werden lediglich die unterschiedlichen Taktzahlen erwähnt und dass Bruckner bei dieser »Neuschöpfung [...] die Entwicklung seiner Gedanken gestrafft«²⁵³ habe. Bei der **Fassung von 1878** ändert sich die Satzbezeichnung: 3. Satz, *Scherzo, bewegt*.

Doch auch diese Neuschöpfung wurde kritisch gesehen, wie etwa von August Halm:

Doch auch ihrer Eigenschaft nach betrachte ich die Scherzi der IV., VII., V. Symphonie als einen Schaden für das Werk. Obgleich ich sie, und vor allem das erstere, als Stück für sich, etwa als geist- und charaktervolle Orchesteretüden oder –szenen anerkenne und bewillkomme.²⁵⁴

Dass auch der dritte Satz der Erstfassung ein Scherzo ist, zeigt die zur **Fassung von 1878** vergleichbare Anlage mit *Trio* und *da capo*. Am Ende des Trios der **Erstfassung** notiert Bruckner *Scherzo da capo*. Dies ermöglicht einen Vergleich beider Sinfonie-Sätze, auch wenn Nowak dies anders sieht: »Die Scherzi können nicht verglichen werden [...]«. ²⁵⁵ Diese Ansicht mag daher rühren, dass beide Sätze einen sehr unterschiedlichen Stellenwert zu haben scheinen: »Über das 1878 neu eingesetzte Scherzo ist nicht viel zu sagen; es gehört zu den populärsten Stücken Bruckners.«²⁵⁶ Sicherlich ist es für viele Dirigenten eine nicht einfach zu beantwortende Frage, ob man auf das beliebte Scherzo der **Fassung von 1878** verzichten mag, wenn man sich für die Aufführung der **Erstfassung** interessiert.

Für die **Erstfassung** ist die Anzahl der Betrachtungen überschaubar, weder Rüdiger Heinze noch Erich Wolfgang Partsch gehen auf den 3. Satz dieser Fassung bei ihren Betrachtungen ein. Die Uraufführung durch Göllicherich erfolgte laut Nowak »in einem Linzer Konzert am 12. Dezember 1909 aus dem Manuskript«²⁵⁷, die Partitur erschien in der Gesamtausgabe erst 1975, was ein bedeutender Grund dafür sein mag, dass Betrachtungen des dritten Satzes der Erstfassung bis dato von nachrangigem Interesse waren. Ferner musste man über die Existenz des Autographen informiert sein und auch Zugang zu ihm haben.

Thomas Röder liefert folgende Betrachtung:

[...] Vielmehr besteht der Satz in seiner ersten Fassung aus einem Hornruf, dem ein figurativ belebtes, motivisch und rhythmisch unscharfes Klangfeld gleichsam antwortend zur Seite gestellt ist. Pausenpuffer rund um den Hornruf schaffen eine geradezu meditative Atmosphäre. Die Wiederholung dieses Hornrufs stößt eine 100 Takte lange Entwicklung an, an deren Ende erneut der Hornruf über einer mächti-

252 Nowak, 1975.

253 Ebenda.

254 Halm, 1923, S. 113.

255 Nowak, 1975.

256 Röder, 2010, S. 172.

257 Nowak, 1975.

gen Kadenz im dreifachen Forte eingebettet ist. Der Witz der gesamten dreiteiligen Anlage liegt darin, dass erst bei einer erneuten Darbietung, und zwar nach einer dazwischen geschobenen variierten Partie, die harmonische Entwicklung auf den letzten 16 Takten die Haupttonart des Satzes erreicht (T.321): Das im gewaltigen Abschluss-Tutti eingebettete Hornruf-Thema markiert den Es-Bereich (zunächst, über dem kadenzierenden Quartsextakkord, es-Moll).²⁵⁸

Es folgen noch einige Erläuterungen zu harmonischen Stationen im weiteren Verlauf, mehr nicht.

Ein Vergleich des ersten Scherzo-Themas mit der ersten Themengruppe des Kopfsatzes zeigt, dass nahezu alle Attribute übernommen und neu angeordnet das Thema generieren. Das Sekund-Intervall der Duole resultiert aus den verzahnten Rahmenquinten beider Kopfsatz-Motive, die fallende Moll-Terz wird durch die Tonraumerweiterung generiert. Die scharfe Doppelpunktierung wird auftaktig ebenso übernommen, wie die invers rhythmische Relation des Komplementärmotivs. Entscheidend ist aber zunächst, dass letzteres ebenso wie die Tonart verschleiert wird. Denn der Hornruf ist gänzlich unbegleitet und durch umrahmende Pause-Takte isoliert wie exponiert. Erst in Takt 13 setzt in den tieferen Streichern ein Orgelpunkt mit dem Ton *b* ein, was dessen Grundtonfunktion zu fundieren scheint und mit der Tonraumerweiterung analog zum Kopfsatz ein Quinte-Grundton-Quinte-Konstrukt erstellt. Tatsächlich beginnt der Hornruf nicht mit dem Quint-Ton der Grundtonart, sondern mit dem Sekund-Ton, was aus der Tonraumerweiterung die Moll-Terz macht. Die Moll-Eintrübung der Tonraumerweiterung des Kopfsatzes in der Subdominant-Sphäre wird hier von der Grundtonart assimiliert: aus Es-Dur wird es-Moll. Betrachtet man dann die dem Hornruf innewohnende Skala, welche man beim Wegfall der Rahmenquinte erkennt, erhält man eine Variante des Höhepunktmotives.



Jedoch ist der Tonvorrat für beide Tonarten valide und eine eindeutige Zuordnung nicht möglich. Diese Verschleierung von Metrik und Grundtonart kann als Problemstellung gesehen werden und deckt sich mit dem Kopfsatz, wo bei den ersten drei Phrasen lediglich der Streicherpart die Tonart eindeutig definiert.

Im Zuge eines Problemlöseprozesses könnte die Wandlung des Hornrufes mit der nach Dur aufgelösten Terz vermutet werden. Dies würde den Dur-Moll-Konflikt ebenso bearbeiten wie Erweiterung des Tonraumes auf dem Fundament des zielsetzenden Höhepunktes. Die Betrachtung aller im dritten Satz vorkommenden Varianten des Hornrufes zeigt allerdings, dass dieser Fall nicht eintreten wird.

Das Thema erscheint dreimal in der ersten Welle, zweimal in der zweiten Welle und wiederum dreimal in der dritten Welle, was die dreiteilige Anlage Rösers widerspiegelt. Die erste Variante tauscht die Duole gegen eine augmentierte Fassung der Punktierung aus und erweitert anstelle der Tonraumerweiterung das Rahmenintervall zur Oktave. Dies nähert das Thema harmonisch zum Grundton *b*. Die zweite Variante entspricht dem originalen Thema, jedoch erscheint sie in vollem Tutti-Blech im *dreifachen Forte*. Zudem fehlen die umrahmenden Pause-Takte, da eine groß angelegte Steigerung zum Themeneinsatz hinführt und die Elemente dieser Steigerung unmittelbar an das Themenende anschließen.

T.001 - T.012 - Original

Variante I:
 * Quinte + Oktave ohne Tonraumerweiterung
 * Wegfall der 2. Duole

T.123

Variante II:
 * Wegfall Pause-Takte
 * Volles Blech im *fff*
 * Nach-Akzente

I. Welle Ende T.140

T.141 - T.152 - Original

Variante III:
 * Kleine Terz erhöht
 * I. Horn im *f*
 * Tonraumerweiterung
 * Wegfall der 2. Duole

II. Welle Ende T.230/31

T.231 - T.242 - Original

T.259 - T.270 = Variante I (T.029-040)

Variante IV:
 * Wie Variante II
 * Quinte höher, entspricht dem Hornmotiv (I.Satz)

III. Welle Ende T.336

Die dritte Variante gleicht rhythmisch der ersten Variante, setzt aber um eine kleine Terz höher ein und kombiniert die augmentierte Punktierung mit der Tonraumerweiterung. Der letzte Themeneinsatz gleicht der zweiten Variante, jedoch wird der Tonraum des Hornmotivs aus dem Kopfsatz übernommen, was ein um eine Quinte höheren Themeneinsatz bedeutet und den Bezug zur Grundtonart forciert. Jedoch liegt eine eindeutige Lösung der Problemstellung zur Grundtonart auch hier nicht vor, da alle Holzbläser und Streicher mit akkordischen Es-Dur-Brechungen in durchgehenden 8tel-Noten aufwarten, die Pauke aber einen *b*-Orgelpunktwirbel liefert.

Auf die Präsentation des Themas in den Anfangstakten folgt ein eruptiver Abschnitt mit steigender und verdichtender Anlage, die ein harmonisches Spannungsfeld erzeugt, welches zum Schlusspunkt aufgelöst wird. Ein Akkord aus den Tönen von F-Dur und es-Moll setzt sich über 14 Takte hinweg sukzessive über einem tremolierten Orgelpunkt *b* zusammen. Auf einen vier Takte langen Klimax folgt in Takt 27 ein Bb-Dur-Schluss, an den eine nahezu zwei Takte lange Generalpause anschließt, welche

der Eruption Raum zum Verklingen bietet. Mit dem neuerlichen Einsatz des Hauptthemas bei Takt 31 und dessen vorweggehenden Pause-Takten ergibt sich eine fast vier Takte anhaltende Generalpause.

Der Akkord dieser ersten Eruption kann dominantisch zu B^b-Dur gelesen werden:



Die Hörner bringen ab Takt 19 das Motiv der Punktierung tonrepetierend. Zwei Takte darauf erfolgt der Einsatz der Trompeten, welche im 2/4tel-Takt über sechs Takte hinweg notiert sind. Ab Takt 23 forcieren die einsetzenden Posaunen die Verdichtung mit den zum Metrum gehenden 4tel-Noten, welche im scharfen rhythmischen Kontrast zu den Hörnern und Trompeten stehen.

Auch nach dem zweiten Einsatz des Hauptthemas erfolgt ab Studierzeichen A Takt 41 derselbe eruptive Abschnitt variiert und erweitert. Anstelle eines F-Dur/es-Moll-Klanges wird ein B^b-Dur-Septakkord aufgebaut, welcher bei Takt 55 nach Ces-Dur rückt, wo die Skalausschnitte von den tiefen Streichern aufgegriffen werden. Takt 63 wechselt die Harmonik zur Grundtonart Es-Dur. Analog zur ersten Eruption stehen die Trompeten ab Takt 49 im 2/4tel-Takt. Erst Takt 66 kehren sie zur Ausgangstaktart zurück, wo der Orchestersatz in einen *unisono* geführten Abschnitt zum Ton g mündet. Auf ein Halbtonpendel folgt eine chromatisch fallende Skala über zwei Oktaven in den Streichern, die Intensität der Eruption wird zu Studierzeichen B hin abgebaut. Die zweite Eruption ist mit 32 Takten somit doppelt so lang.

Zu den beiden Motiven der Punktierung gesellt sich ab Takt 55 analog zum harmonischen Wechsel nach Ces-Dur ein drittes Punktierungsmotiv in den hohen Holzbläsern, welches rhythmisch eng an das diminuierte Hornmotiv des Kopfsatzes angelehnt ist. Wo die erste Eruption abbricht, wird die Intensität der zweiten Eruption nochmals erhöht. Als Ursache kann der zweite Themeneinsatz bei Takt 31 (m. A.) gesehen werden, der einerseits mit einem größeren Ambitus aufwartet und andererseits drei

rhythmische Motive präsentiert, anstelle der Punktierung und Duole des originalen Themas. Die Oktave, welche die Tonraumerweiterung auf der Dominante hier ablöst, kann dabei als die Zielsetzung und Manifestation der grundlegenden Problemstellung der Tonraumerweiterung dieser Sinfonie verstanden werden.

Ces-Dur ist in der Folge auf einen dominantischen B^b-Septakkord ein entlehnter Trugschluss, welcher zugleich als Repräsentant der originalen Tonraumerweiterung gesehen werden kann:

Grundton – Quinte – kleine Sexte: *es – b – ces*

Bruckner legt der Harmonie hier somit das Hornmotiv samt Tonraumerweiterung zu Grunde.

Die erste Themengruppe mündet mit metrischen Tonrepetitionen in die einleitenden Takte der zweiten Themengruppe bei Studierzeichen **B** Takt 73. Nach sechs einleitenden Takten besteht die zweite Themengruppe aus vier Phrasen zu je 2x8 Takten und 2x4 Takten. Eine weitere, vier Takte lange Phrase mit ausleitender Funktion beschließt den formalen Abschnitt mit Studierzeichen **C** Takt 107. Pulsierende 4tel-Noten im Kontrabass durchziehen den Abschnitt bis zum neuerlichen Einsatz des Hauptthemas bei Studierzeichen **D** Takt 123 in Form einer groß angelegten Skala, welche über 50 Takte hinweg nach und nach in immer kürzeren Abschnitten chromatisch ansteigt.

Steigende und fallende Skalenausschnitte, sowie 8tel-Tonpendel durchziehen die hohen Streicher. Beide Elemente sind aus den eruptiven Abschnitten bekannt. Neben dem fragmentarischen Motiv der Punktierung in den Hörnern werden zwei kontrapunktisch anmutende Phrasen angedeutet, welche mit Einsatz des Nebenthemas variiert beibehalten werden.



Das Nebenthema selbst erscheint über acht Takte zunächst in den Flöten und Oboen ab Takt 79, zu denen sich die Klarinetten in der zweiten Hälfte hinzu gesellen. Takt 87 wird dieses von den ersten drei Hörnern aufgegriffen. Noch mehr als beim Hauptthema wird das Metrum in den ersten beiden Phrasen der zweiten Themengruppe durch den konsequenten Gebrauch der Duole verschleiert. Der metrische Konflikt zum begleitenden Orchestersatz kommt in jedem zweiten Takt zum Tragen und erinnert an die rhythmische Anlage des Komplementärmotivs.



Die anschließende Phrase ist auftaktig im Dreier-Metrum gehalten und deutlich kürzer als die erste Phrase. Gleich dem Hauptthema werden sie und die anschließend variierte Sequenz deutlich mit Pausen voneinander abgesetzt. Ihr melodischer Gestus ähnelt dem Schluss der vorangehenden Hornphrase, die dynamische und artikulatorische Anlage ist aber gegensätzlich. Zusammen mit der metrischen Anlage erhält man drei Gegensatzpaare.

Mit 34 Takten ist die zweite Themengruppe kurz, zumal 10 Takte davon ein- und ausleitende Funktion haben. In den einleitenden Takten werden beide kontrapunktische Gedanken ebenso vorweg genommen, wie die Hornpunktierung. Letztere verschwindet nach acht Takten zusammen mit dem kontrapunktischen Gedanken der zweiten Violine. Über dem pulsierenden Kontrabass-Orgelpunkt dominieren Tonpendel, Dreiklangsbrechungen und Skalenausschnitte. Gegen Ende der zweiten Phrase verschwindet auch der kontrapunktische Gedanke des Cellos. Dafür wird der Orgelpunkt durch den Einsatz des chromatischen Anstiegs aufgebrochen.



Von Interesse ist die dramaturgische Anlage des Abschnitts. Drei Gegensatzpaare werden präsentiert: ein gerader Ductus über Dreier-Metrum sowie lyrisches Legato im *Piano* mit forschem *Marcato* im *Forte*. Die Vernetzung zeigt sich zu Beginn der ersten Phrase, wo das dynamische An- und Abschwollen im geradtaktigen Thema sich über drei Takte erstreckt, im begleitenden Orchestersatz im Dreier-Metrum aber über vier Takte reicht.

Die zweite Themengruppe dieses dritten Satzes hat keine vergleichbare Stellung zur zweiten Themengruppe des Kopfsatzes, sondern deutet eine solche lediglich an. Das Nebenthema ist lyrisch und wird in Ansätzen ausgeführt. Die kontrapunktische Vielschichtigkeit ist aber nur Fassade, da beiden Gedanken der harmonische Focus deutlich anzusehen ist und deren repetierend zweitaktige Anlage mehr einer Floskel gleicht.

Die statische Präsentation der Gegensatzpaare ist dabei nicht hilfreich. Die Vernetzung ist mehr auf dem Papier als akustisch wahrnehmbar. Dem Bezug der Phrasen untereinander fehlt es an Verknüpfungen. Die Monotonie des Orchestersatzes wird somit zum dominanten Ereignis, das Nebenthema dadurch zu einem momentär flüchtigen Gedanken.

Bei Studierzeichen C Takt 107 setzt eine über 16 Takte anhaltende Steigerung zum ersten Hauptthema-Durchbruch an. Die Skalenausschnitte und Akkordbrechungen werden mit Liegetönen im Hornsatz angereichert. Anstelle der Tonpendel treten ineinander greifende Triller als Unruheelement. Die chromatisch ansteigende Basslinie unterstützt die Sequenztechnik, welche sechs Takte vor Studierzeichen D von der Chromatik verdrängt wird. Hier übernehmen die Tonrepetitionen der ersten Themengruppe, welche im Holz zudem mit der scharfen Doppelpunktierung aufwarten, das motivische Geschehen.

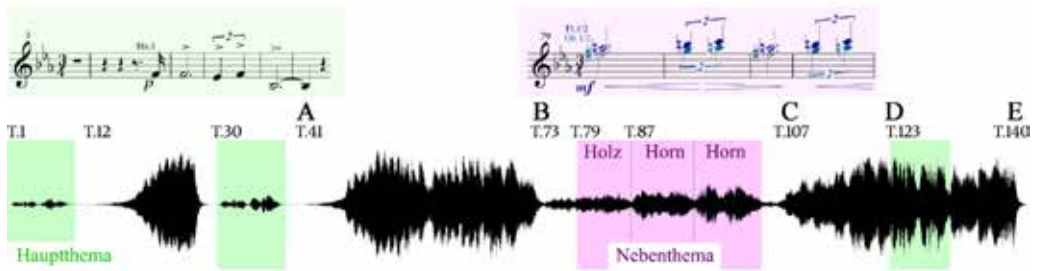


Bei Studierzeichen D Takt 123 erklingt die zweite Variante des Hauptthemas in vollem Blech und *dreifachem Forte*. Der Orchestersatz steuert wellenförmige Akkordbrechungen im *Unisono* bei, wodurch der Themeneinsatz an eine dritte Themengruppe erinnert. Es folgt direkt im Anschluss das tonrepetierende Posaunen-Motiv aus den

beiden eruptiven Abschnitten der ersten Themengruppe, welches harmonisch mit der Tonraumerweiterung verknüpft wird und zum tonalen Zentrum weiter geht: F-Dur – Ges-Dur – B^b-Dur. Die erste Welle wird mit einem Doppelstrich und einer Generalpause bei Studierzeichen E Takt 141 beschlossen.



Somit ergibt sich folgender Aufbau der ersten Welle mit exponierendem Charakter des dritten Satzes der **Fassung von 1874**:



Die Problematik einer solchen Konzeption steckt nicht nur in der mangelnden Identität und Souveränität des motivisch-thematischen Materials, sondern vorrangig in der akustischen Umsetzung. Begleitende Strukturen sind meist dominant gegenüber thematischen Elementen. Vor allem der Streichersatz mit seiner nahezu durchgehenden Tremolo-Verwendung überdeckt das Geschehen und auch die sehr schnellen Repetitionen in den Skalenausschnitten sowie die Triller haben diese Wirkung. Was durchsticht sind rhythmische Effekte wie die scharfe Doppelpunktierung. Doch diese ist hier nur Füllmaterial, die Themen hingegen glänzen durch rhythmische Substanzlosigkeit. Der harmonische Gang ist auffallend durch die Verwendung der Orgelpunkte im Kontrast zur chromatischen Rückung der Tonraumerweiterung und mediantischen Wendung hin zur Grundtonart. Das harmonische Geschehen wird aber ebenso wie das thematische Material statisch blockhaft präsentiert und durch immerwährende Wiederholungen gefestigt.

Die zweite Welle ab Studierzeichen E Takt 141 hat durchführungsartigen Charakter. Sie variiert Haupt- und Nebenthema und verschiebt das Präsenzverhältnis zu Gunsten der zweiten Themengruppe. Mit 90 Takten ist sie deutlich kürzer als die erste Welle.

Das Hauptthema hat zu Beginn der zweiten Welle zwei Auftritte solistisch, zuerst ab Takt 142 in originaler Gestalt sowie nach einem kurzen Intermezzo als dritte Variante ab Takt 162 wieder solistisch um eine kleine Terz erhöht. Analog zur ersten

Welle setzt nach dem ersten Themeneinsatz ein Tremolo-Beben ein, die Eruption zündet aber nicht und bleibt aus. Nach nicht mal sieben Takten verpufft das aufsteigende Streicherflimmern mit *Diminuendo* in einer Generalpause.

This musical score snippet shows the first theme's tremolo and the subsequent diminuendo. The score includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The dynamics range from *pp* to *dim*.

Nach dem zweiten Themeneinsatz wandelt sich die ursprüngliche Eruption zu einem flirrenden Streicherklang im *Pianissimo*, über dem der fallende Teil der ersten Nebenthema-Phrase durchgeführt wird. Über 22 Takte hinweg tremolieren Viola, Violoncello und Kontrabass eine *e-h*-Quinte, die zweite Violine steigt im dritten Takt mit einer wellenförmigen Quart-Sext-Umspielung, die erste Violine wiederum zwei Takte später mit einer verspielten Akkordbrechung hinzu, welche harmonisch variiert und sukzessive den Tonraum nach oben ausweitet. Im Zuge dieser Expansion wird ab Takt 191 auch die Viola harmonisch spannungsgeladener. Ein allmähliches Anschwellen der Dynamik wird nach Beginn des chromatischen Anstiegs des Orgelpunktes wieder zurückgenommen und der Orchestersatz reduziert sich im *dreifachen Piano* auf den Orgelpunkt *g* vor Studierzeichen *G* Takt 209.

This musical score snippet shows the second theme's tremolo and the subsequent expansion. The score includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The dynamics range from *pp* to *dim*.

Der fallende Teil der Nebenthema-Phrase mit seinem geraden Metrum wird im Holzbläsersatz variierend instrumentiert. Nach viermaligem Erklären kehrt die dynamische Intensivierung abrupt zur Ausgangsdynamik *Pianissimo* zurück und es erscheint die Fortspinnung im Dreier-Metrum, woraufhin der Satz analog zum Nebenthema der ersten Welle ausdünn. Die einsetzende Steigerung bei Studierzeichen *G* Takt 209 greift die Arbeit mit dem Nebenthema auf und führt über einem intensivierten Klangteppich des Streicherapparates das Geschehen fort.

Nach 14 Takten mit anschwellender Dynamik entlädt sich das Orchester im *dreifachen Forte* ab Takt 223 in einer *f-c*-Quinte, welche lediglich die scharfe Punktierung tonrepetierend hervor bringt. Analog zur ersten Eruption gehen zur rhythmischen Verdichtung hier die Posaunen für vier Takte in einen geraden Zweier-Takt, woraufhin die zweite Welle bei Takt 231 endet.

Somit ergibt sich folgender Aufbau der zweiten Welle mit durchführungsartigem Charakter des dritten Satzes der **Fassung von 1874**:

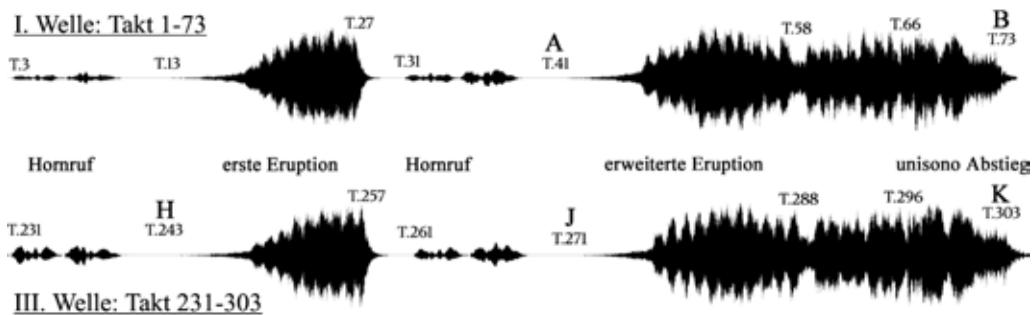
Die rund 50 Takte kürzere zweite Welle mit durchführungsartigem Charakter weist Haupt- und Nebenthema zwei Abschnitte zu, welche jeweils durch ein entschwindendes Ereignis unterbrochen werden. Die Einschnitte sind in der Hüllkurve deutlich auszumachen. Im Hauptthemenabschnitt und im Nebenthemaabschnitt ist der zweite Part intensiver, aber ohne dass motivisch-thematisches Material konzentriert werden würde.

Dies ist kaum verwunderlich, denn es geschieht kein Durchführen an sich. Das Hauptthema erscheint lediglich im Original und in einer Variante. Vom Nebenthema erscheint gar nur ein

Teil der Phrase – ohne Fortspinnung, ohne Varianten oder Mutation, ohne Engführung oder kontrapunktischer Arbeit. Der Höhepunkt der zweiten Welle ab Takt 223 präsentiert sich substanzlos ohne Bezug zu beiden Themengruppen. Welche Konzeption liegt demnach vor?

Die verpuffende Eruption binnen des Hauptthemas würgt eine Arbeit mit demselben ab, die trotzig wirkende Beantwortung im Forte auf gehobenem Tonniveau gleicht einem Aphorismus. Anstelle eines erneuten eruptiven Versuchs erscheint die Arbeit mit dem Nebenthema überraschend, welche ihren Reiz im collageartigen Flirren des Streicherklanges entfaltet. Es ist dieser Klang, welcher zum Durchbruch geführt wird, weshalb auch kein thematisches Material dort verarbeitet wird – von der scharfen Doppelpunktierung einmal abgesehen, welche das originale Hauptthema auftaktig initialisiert, beim Höhepunkt der ersten Welle mit der zweiten Variante ab Takt 123 aber nur bei der zweiten Phrase erscheint.

Ein Vergleich der ersten Themengruppe der ersten Welle mit der dritten Welle zeigt, dass sich die Takte 1–73 und 231–303 entsprechen:



Der Hornruf eröffnet im Original die dritte Welle bei Takt 233 mit Auftakt. Wieder trennen Generalpausen die Eruptionen von den beiden Themeneinsätzen. Die erste Eruption stimmt mit ihrem Pendant der ersten Welle ein, öffnet mit einem Orgelpunkt auf *b* bei Studierzeichen **H** Takt 243 und schließt polyrhythmisch auf *B^b*-Dur Takt 257. Analog zur ersten Welle erscheint nach der ersten Variante des Hauptthemas die erweiterte Eruption ebenfalls mit demselben Orgelpunkt bei Studierzeichen **J** Takt 271. Auch sie wird aus der ersten Welle tongetreu übernommen und schließt bei Studierzeichen **K** Takt 303.

Wo in der ersten Welle die Einleitung zum Nebenthema folgt, setzt in der dritten Welle die Steigerung zum neuerlichen Durchbruch des Hauptthemas ein. Studierzeichen **K** Takt 303 steht somit analog zu Studierzeichen **C** Takt 107, eröffnet jedoch den chromatischen Anstieg auf der Unterquinte *f*. Die Trillerkette wandert von der zweiten zur ersten Violine und die Viola liefert anstellen von 8tel-Repetitionen springende 16tel-Noten, bevor der Durchbruch des Hauptthemas bei Takt 321 im *dreifachen Forte* in Form der vierten Variante erfolgt. Der Orgelpunkt *b* markiert jedoch das noch ausbleibende Erreichen der Grundtonart. Im *Unisono*-Gewand der Holzbläser und Streicher manifestiert sich lediglich die Moll-Variante derselben. Das Tonmaterial

entspricht dem Hornmotiv des Kopfsatzes, was die tongeschlechtliche Problematik als grundlegendes Problem in Erinnerung ruft.

Acht Takte, angereichert mit repetierenden 4tel-Noten, beschließen die dritte Welle bei Takt 336, zunächst dominantisch auf B^b-Dur und vier Takte vor Schluss endlich auf der Grundtonart Es-Dur.

Der Hauptteil dieses dritten Satzes der **Fassung von 1874** lehnt sich an die dreiteilige Anlage einer Sonatenhauptsatzform an: Die erste Themengruppe bringt das Hauptthema zweimal, leitet zu einem lyrischen Nebenthema über, woraufhin eine Steigerung zum neuerlichen Hauptthema in intensivierter Gestalt die erste exponierende Phase abschließt. Im zweiten Abschnitt mit durchführungsartigem Charakter wird zunächst an die erste Themengruppe angelehnt, um dann dem Nebenthema mehr Raum einzuräumen, welches zu einem Klimax führt. Daraufhin wird die erste Themengruppe tongetreu wiederaufgegriffen, nur dass anstelle der Seitengruppe eine neuerliche Steigerung einsetzt, welche im Klimax das Hauptthema bringt und den Hauptteil auf der Tonika beschließt. Dahinter steht folgendes Konzept:

Analog zum Hornruf des Kopfsatzes ist das thematische Material nicht explizit auf ein Tongeschlecht festgelegt. Es wird das identische Tonmaterial verwendet. Der letzte Hauptthemeneinsatz des Hauptteils nähert sich der Antwort dadurch, dass die Problematik herausgearbeitet wird. Die Moll-Sphäre bei Takt 321 steht auf dem falschen Fundament, welches aber vier Takte vor Schluss in die Dur-Sphäre mit korrektem Grundton mündet. Analog hierzu erobert das Hauptthema ein höheres Tonniveau, angeregt durch die Tonraumerweiterung der zweiten Phrase. Die erste Variante legt mir der Oberoktave das Ziel fest, die dritte Variante als zweiter Themeneinsatz des durchführenden Abschnitts setzt um eine Moll-Terz höher ein. Die vierte Variante als finaler Einsatz übernimmt das Tonniveau des Hornrufs und ist somit eine Quinte höher als das originale Thema.

Das Hauptthema wird von rhythmischen Problemlöseprozessen weitestgehend verschont. Die polyrhythmischen Anlagen der Durchbrüche im *Unisono*-Gewand bei Takt 123 und Takt 321 – Zufall oder interessantes Zahlenspiel – werden als solche nicht wahrgenommen. Das Hauptthema an sich beinhaltet beide rhythmische Pole, durch sein solistisches Auftreten kollidieren diese aber nicht. Auch die folgenden Tonrepetitionen mit der scharfen Doppelpunktierung stehen daher nicht im Kontrast zur thematischen Substanz. Die Tempoangabe *sehr schnell* erlaubt zudem keine

differenzierte Wahrnehmung vor allem bei den finalen vier Takte langen Phrasen mit parallel laufenden Taktarten mit gerader und ungerader Metrik.

Das Nebenthema bringt daher den rhythmischen Konflikt deutlicher zum Vorschein, auch weil dieses sich mit seinen Duolen lediglich dem geraden Metrum verpflichtet. Der begleitende Orchestersatz ist zunächst im klaren Dreier-Metrum gehalten, wandelt sich aber ab Studierzeichen F Takt 173 mehr zu einer flirrenden Klangsphäre. Die Betrachtung des Trios wird zeigen, dass sich diese Entwicklung hier fortsetzen wird.

1 Das Trio

Das Trio ist mit 132 Takten annähernd gleich groß wie der exponierende Abschnitt des Hauptteils. Es beginnt ebenfalls mit einer zwei Takte anhaltenden Generalpause, bevor ein tremolierender Dur-Klang der Violinen das Geschehen eröffnet. Das thematische Material des ersten Trioabschnitts, welcher sich über 44 Takte bis zu Studierzeichen A erstreckt, ist an das Nebenthema angelehnt. Die fünf Phrasen zu je acht Takten der Viola werden von den Oboen in Engführung variierend imitiert, wobei beide Ebenen klar im geraden Metrum stehen. Kurze, sich abwechselnde Einwürfe der ersten beiden Hörner und der tiefen Streicher bilden im Dreier-Metrum temporäre Kontraste mit Quint-Oktavbrechungen in stark zurückgesetzt dynamischer Anlage. Der hohe Tremolo-Klang der Violinen ist durchgehend vorhanden.

Der Abschnitt gleicht einem Intermezzo. Er ist eine kleine, in sich geschlossene heile Welt, in der der rhythmische Konflikt nicht mehr als störend empfunden wird. Die Geradlinigkeit der Phrasen kommt durch die Einwürfe nicht aus dem Tritt - jene gleichen mit ihrem zarten Gestus mehr einer Caprice denn einem Zwist. Hierin liegt auch der Sinn. Das Flirren der Violinen erzeugt eine neue, leichte Sphäre, welche durch ihren Dur-Charakter mit sich im Reinen zu sein scheint. Im exponierenden Abschnitt des Hauptteils löst das tiefe Tremolo Eruptionen aus, im durchführungsartigen Mittelteil bereitet es den Weg als Vermittler für die Co-Existenz von Zweier- und Dreiermetrik. Hier wird das Metrum in dynamisch zartester Anlage aufgelöst.

Der so erzeugte Schwebezustand ist nur temporär. Zunächst wird das Dreier-Metrum nach einer zwei Takte langen Generalpause reaktiviert. Ab Studierzeichen **B** Takt 81 wird die Auflösung des Metrums wieder einsetzen und bis zum Ende anhalten. Bis dahin sorgen ein starres 8tel-Noten-Gerüst der tieferen Streicher sowie Horneinwürfe in geradlinigen 4tel-Noten für die klare metrische Zuordnung. Nach einem 14 Takte langen Orgelpunkt es erfolgt ein über vier Takte reichend chromatisches Ansteigen zu einem ebenfalls 14 Takte langen Orgelpunkt g. Der Abschnitt mündet aber nicht in eine Generalpause, sondern in einen zwei Takte andauernden Moll-Terzklang der Föten und Klarinetten, der als übermäßige Sekunde notiert ist.

Takt 47 greift die zweite Violine die erste Viola-Phrase des Trio-Beginns in Es-Dur auf, die erste Violine bringt dieselbe Phrase leicht abgewandelt im Anschluss eine kleine Sexte höher. Das hohe Holz liefert dazu Phrasen und Imitationen teils durchbrochen, teils in Engführung. Mit Erreichen des Orgelpunktes g ab Takt 65 erfolgt eine Konzentration auf das Quintintervall mit anschließendem Sekundfall. Nach zwei steigenden Quintzügen wird von Takt 71 auf Takt 72 eine fallende Quinte heraus gestellt. In der Folge wandelt sich die Quinte zur kleinen Sekunde, welche in einem Pendel auf den Moll-Terzklang zusteuert.

Mit Studierzeichen **B** Takt 81 wird der Trio-Beginn wieder aufgegriffen. Das motivische Material wird weiter variiert. Takt 93 erklingt in der Viola, eingeleitet von zwei Takten hohem Violinen-Tremolo, die original erste Trio-Phrase in der Trio-Tonika As-Dur. Vor Studierzeichen **C** Takt 117 untermauern zwei Spielanweisungen den dramaturgischen Ausgang des Trios: *NB Flauto et Clarinetto ohne alle Anschwellung* und *Celli et Bässe sehr legato, ohne alle Anschwellung*. Dynamisch reduziert das Geschehen vom *Forte* bei Takt 109 ins dreifache *Piano* acht Takte vor Schluss. Erstmals erklingt eine variierte Trio-Phrase in den tiefen Streichern ab Studierzeichen **C** ohne Bezug zu einem Tongeschlecht. Auch die direkt anschließende zweite Phrase in den tiefen Streichern ab Takt 125 besteht nur aus Grundton, Quinte sowie einem None-Vorhalt. Durch das Tremolo der Violinen und durch die imitierenden Einwüfe im hohen Holz entsteht eine Dur-Sphäre. Die erste Phrase erklingt in As-Dur, die zweite und letzte Phrase in F-Dur. Auffällig sind die vier Einwüfe des ersten Horns im *Pianissimo*: das Erscheinen der scharfen Tonrepetition ist im Trio neu. Sie bereitet das *da Capo* vor, eröffnet doch schließlich das Hauptthema des Scherzos mit eben jener.

2 Die Coda

Der Einstieg zur Coda ist im Autograph²⁵⁹ nicht ersichtlich. Bruckners periodische Zählung endet mit [4] bei Takt 336, die Coda beginnt er wieder mit [1]. Die Ablösung könnte somit Takt 335 oder Takt 333 erfolgen, wo der Grundton *es* erreicht wird. Mit Ausnahme der Pauke und des Kontrabasses erfolgt in allen Instrumenten ein Bruch der Stimmführung. Auch das dynamische Anfangsniveau der Coda, Bruckner notiert im ersten Takt der Coda ein *Mezzoforte*, passt nicht zum dreifachen *Forte* des Scherzo-Ausklanges. Flöten, Trompeten, Posaunen und die erste Violine reißen zudem für zwei Takte ab. Es folgt ein zweitaktiger Wechsel *Fortissimo* – *Mezzoforte* und wieder *Fortissimo*. Der Orgelpunkt *es* wird mit dem Paukenwirbel und den pulsierenden Viertelnoten im Kontrabass für weitere acht Takte beibehalten. Die Violinen bleiben bei ihrer 8tel-Figur, die erste Violine greift in den *Fortissimo*-Abschnitten Takt 333 auf und führt die Figur im anhaltenden *Fortissimo* fort.

Gleich zu Beginn der Coda präsentieren die Hörner die scharfe Tonrepetition, welche die Coda lückenlos bis zum Ende im Blech beherrschen wird. Hörner und Trompeten wechseln in den 2/4tel-Takt, bei der Posaune fehlt dieser Wechsel. Die Hörner steigen aus dem Wechselspiel der scharfen Repetition bei Takt 345 aus. Die ersten beiden Hörner gehen zum Dreier-Takt zurück, beim dritten und vierten Horn fehlt der Wechsel. Da der Hornsatz homophon gehalten ist, muss von einem Versehen Bruckners ausgegangen werden, denn die Gesamtausgabe gibt den Autograph richtig wieder. Problematisch ist jedoch, dass diese partiellen Taktwechsel bei einzelnen Instrumenten im gesamten Satz nicht konsequent sind: bei der scharfen Tonrepetition werden meist die Trompeten mit Taktwechsel notiert, bei den Hörnern wird nur im Trio ein 2/4tel-Takt gesetzt. Harmonisch wechselt die Coda von einem vorgehaltenen, verminderten Septakkord auf *d* über Orgelpunkt *es* nach *Es*-Dur und geht dann über *Ces*-Dur Takt 345 und *E*-Dur Takt 349 nach *As*-Dur Takt 353, um sechs Takte vor Ende wieder *Es*-Dur zu erreichen.

259 Registernummer S.m.6082 der der österreichischen Nationalbibliothek.



Die Coda wirkt erstaunlich substanzlos, abgesehen von der Tonrepetition ist das thematische Material des Scherzos nicht präsent. Der harmonisch gewagte Gang erscheint unmotiviert und die beiden Unstimmigkeiten bei der Taktwahl untermauern das Bild der Oberflächlichkeit, so als habe der Komponist die Coda nur als Anhängsel aufgefasst. Betrachtet man das Scherzo der *Dritten Sinfonie*, relativiert sich dieser Eindruck nur bedingt. Auch dort beherbergt das Hauptthema neben den fortwährenden Tonrepetitionen bei den Eruptionen in der Folge harmonische Rückungen und im weiteren Verlauf gewagte harmonische Verbindungen, welche dem hier vorliegenden Scherzo ähneln. In beiden Scherzi bildet dieser Abschnitt in Dur zugleich das Ende des Satzes.

Nach Abschluss der **Erstfassung** der *Romantischen* lag nur die **Erstfassung** der *Dritten Sinfonie* von 1873 vor. Deren Scherzo hat bei Studierzeichen G Takt 137 ihre finale Eruption. Eine davor chromatisch ansteigende Sequenz mündet dort in einen im *dreifachen Forte* notierten Quart-Sext-Akkord F-Dur, der sich nach einer fallenden *Unisono*-Skala bei Takt 143 in einen *Ges-Dur* über Orgelpunkt *Fes*-Klang aufspaltet und nach zwei Takten über Es-Dur nach D-Dur rückt.

III. Sinfonie d-Moll, 3. Satz, Scherzo, Fassung 1873



Der deutlichste Bezug zum Scherzo der Vierten Sinfonie von 1874 zeigt sich beim ersten großen Durchbruch des Hauptthemas bei Studierzeichen D Takt 123. Der finale Durchbruch bei Takt 321 hat eine vergleichbare Anlage, jedoch ist die dem

Hauptthema folgende Schlussphrase um zwei Takte kürzer und deren harmonischer Gang eine einfache Dominant-Tonika-Verbindung.

Wie im Scherzo der *Dritten Sinfonie* nutzt Bruckner einen chromatischen Anstieg der Basslinie, um in einen im dreifachen *Forte* erklingenden Durchbruch zu münden, der im *Unisono*-Charakter erfolgt. Es schließt eine Schlussphrase an, welche mit metrischen Tonrepetitionen harmonische Terzverbindungen und Sekundrückungen vorweist. Die Coda des Scherzos der *Vierten Sinfonie* übersteigert diesen harmonischen Verlauf, verzichtet aber auf motivisch-thematisches Material. Die scharfe Tonrepetition, deren Quelle die Mehrfachpunktierung des Hornmotives ist, ist lediglich ein Attribut mit universellem Charakter.

Bruckner hat das Scherzo der **Erstfassung** bei der ersten Überarbeitung der *Romantischen* verworfen.

Da keine eindeutigen Aussagen des Komponisten hierzu vorliegen, muss zunächst die Frage gestellt werden, ob der Satz an sich schlüssig ist und weiter, ob der Satz in die Sinfoniekonzeption integriert ist.

Das erste Thema wartet mit wenigstens drei Problemstellungen auf: Rhythmik, Tonraum und Tongeschlecht. Die rhythmische Komponente ist für ein Scherzo naheliegend, die Lösung eines solchen Konfliktes kann durch Annäherung oder durch eine friedliche Koexistenz erfolgen. Im **Scherzo von 1874** erreicht diese Koexistenz einen Grad, der sich dem Kopfsatz der *Sechsten Sinfonie* annähert. Wo dort aber gerade und ungerade Metrik ineinander fließen, erscheint dieses Aufeinandertreffen hier mehr zufällig und vor allem im Abschluss ohne Folgen. Eine echte polyrhythmische Anlage beim finalen Durchbruch liegt nicht vor. Viel bedeutender aber ist die Tatsache, dass im **Finale von 1878** die Quintolen durch den Rhythmus des Komplementärmotivs ersetzt werden. Waren diese im Zuge einer Entwicklung bei der **Erstfassung** in der Sinfoniekonzeption auf das Scherzo bezogen schlüssig, so verliert hier die Form der rhythmischen Auseinandersetzung in Gestalt einer metrischen Auflösung mit dem Wegfall dieser Quintolen ihre Berechtigung im Scherzo.

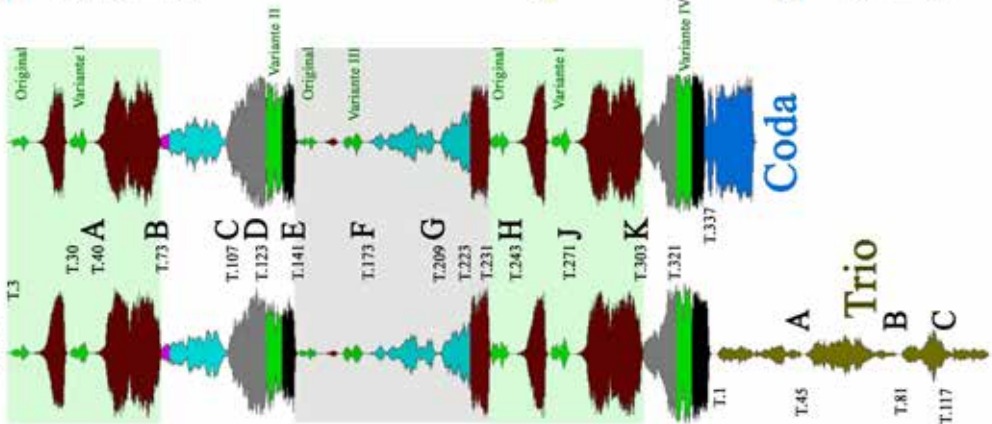
Das Problem des Tongeschlechts wird bereits in der **Erstfassung** im Andante ausführlich behandelt, wo auch die kontrastierenden Pole deutlicher hervor treten. Eine neuerliche und zudem ungleich schwächere Auseinandersetzung im Scherzo ist daher wenig reizvoll.

Bleibt noch die Frage nach der Tonraumproblematik. Hier kommt das Scherzo nicht weiter als der Kopfsatz. Zunächst wird eine Quinte mit einer den Tonraum weitenden kleinen Sexte präsentiert. Die erste Variante des Themas bringt ohne diese Sexte die Oberoktave hinzu. Diese Anlage entspricht der Folge *Hornmotiv* und *Komplementärmotiv* im Kopfsatz. Tatsächlich wird dort beim Einsatz des Hornmotivs in der Flöte mit dem zweiten Erscheinen Takt 23 der Quint-Oktav-Raum ebenfalls definiert.

Mit der Überarbeitung des Finales in der **Fassung von 1878** verliert das Scherzo der **Erstfassung** seine konzeptionelle Daseinsberechtigung. Die einzige Stärke der Entwicklung im Problemfeld Rhythmik läuft in der **Fassung von 1878** ins Leere. Der Satz war für Bruckner nicht zu halten.

Die Betrachtung der satztechnischen Anlage im Überblick kann hier anhand einer Hüllkurve erfolgen, da der Satz nur in einer Fassung vorliegt und der Scherzo-Gestus das Problem der Tempowahl und interpretatorische Temposchwankungen relativiert. Die Hüllkurve zeigt den dritten Satz der Erstfassung mit *da Capo* und *Coda*.

1874



Das Nebenthema

Merkmale:

- Nebenthema: Terzparalleles, Flöten und Oboen in geradem 2er-Metrum.
- Horn: scharfe Tonrepetition (Eröffnung des Hauptthemas)
- DLR-Tonart
- Zwei Kontrapunkte (Viol.2 und Vc.), tremolierende 8tel-Kette in der 1. Violine
- 8tel-Oktavenspiel in der Viola, pulsierende 4tel im Kontrabass (Orgelpunkt)

Polyrhythmische Anlage:

- Begleitender Orchestersatz und Kontrapunkte im Gegensatz zum Nebenthema.
- Scharfe Tonrepetition in deutlichem Kontrast zum lyrischen Charakter der Melodie.
- Klare 2er-Metrik durch den Kontrabass.

Formaler Aufbau der 2. Themengruppe

Das Trio

Begleitstruktur in 3er-Metrik

- Merkmale:
- 2er-Metrik
 - DLR-Sphäre
 - Abgaltungen und Varianten
 - Thematische Anlehnung an das Nebenthema

Harmonische Folge der Themenzinhalte:

Die Coda

Coda nach dem Trio

Der dritte Satz – 1878 »Scherzo«

1 Zur Programmatik Bruckners

1.1 Die Quellenlage

Bruckner auch nur »verschwiegene Programme« zu unterstellen oder gar zu unterlegen, mag unter Zeitgenossen, die über die Definition des Absoluten in eine der heftigsten Kontroversen der Musikgeschichte ausgebrochen waren, nicht abwegig gewesen sein (für Wagner und Liszt bedeutete das Absolute bekanntlich Beziehungslosigkeit und Leere, für Hanslick dagegen das Vollkommene und Höchste). In diesem Sinne mag Bruckner mitunter Fragen nach dem Gehalt seiner Symphonien oder bestimmten Stellen beantwortet haben (die Äußerungen sind allerdings nie authentisch, sondern stammen aus Berichten der Zeitgenossen).²⁶⁰

Wolfram Steinbeck widmet dem Thema Programmatik im von ihm verfassten MGG-Artikel der neuen Ausgabe zu Anton Bruckner einen eigenen Abschnitt. Die eine Hälfte ist allgemein gehalten und zeigt die Problematik auf, dass Bruckner mit dem Themenfeld der Programmatik in Verbindung gebracht wurde und wird, obwohl »[...] seine Symphonien durchaus im Hanslickschen Sinne absolut«²⁶¹ wären. Die andere Hälfte verknüpft die Programmatik mit dem Themenfeld der Religiosität in Bezug auf seine drei letzten Sinfonien.

Der erwähnte Mangel muss differenziert betrachtet werden, was Constantin Floros bei einer ausführlicheren Untersuchung des Themenfeldes Programmatik aufzeigt (Brahms und Bruckner, Studien zur musikalischen Exegetik, 1980). Allein zur *Vierten Sinfonie* gibt es mehrere Äußerungen in Briefen Bruckners:

[...] Ich habe jetzt die vierte romant. Sinfonie (1., 2., 4. Satz) ganz neu u kurz bearbeitet, die dann ihre Wirkung machen wird. Nur das neue Scherzo bleibt mir noch übrig, welches die Jagd vorstellt, während das Trio eine Tanzweise bildet, welche

260 Steinbeck, 2002, S. 180.

261 Ebenda.

den Jägern während der Mahlzeit aufgespielt wird.²⁶², 781009 an Wilhelm Tappert, Berlin, 09. Oktober 1878

[...] Ich haben noch zwei faßliche Sinfonien; die zweite in C-Moll (Herbecks Liebling) und die Romantische vierte in Es, die Richter mit Riesenerfolg aufgeführt hat. Der 1. und 3. Satz sind besonders zu empfehlen. Im 1. Satz wird bei vollständiger Nachtruhe der Tag durchs Horn signalisiert, 2. Satz Lied, 3. Satz Jagdtrio, Tafelmusik der Jäger im Walde.²⁶³, an Hermann Levi, München, 08. Dezember 1884

[...] Alles, was ich thun könnte wäre, z. B.: den 1. u 3. Satz (Jagd) der 4. romantischen Sinfonie, welche noch nicht gedruckt ist, zu diesem Zwecke zu senden [...].²⁶⁴, an die Liedertafel »Frohsinn«, Linz, 02. Februar 1886

Interessant ist bei allen drei Briefstellen der direkte Hinweis Bruckners zur Jagd-Thematik beim dritten Satz. Das erlaubt die These, das **Scherzo von 1878** verdiene eine besondere Betrachtung im Hinblick auf programmatische Strukturen. Es gibt eine vierte Briefstelle, welche ebenfalls die Jagd-Thematik im Scherzo erwähnt und zudem die ausführlichsten Erläuterungen Bruckners zur *Vierten Sinfonie* liefert:

[...] In der romantischen 4. Sinfonie ist in dem 1. Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft! Dann entwickelt sich das Leben; in der Gesangsperiode ist das Thema: der Gesang der Kohlmeise Zizipe. 2. Satz: Lied, Gebeth, Ständchen. 3. Jagd und im Trio, wie während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten aufspielt.²⁶⁵, an Paul Heyse, München, 22. Dezember 1890

Floros²⁶⁶ sieht in diesem Brief den Beleg für die Authentizität einer Schilderung Bruckners, die Decsey unter Berufung auf Theodor Helm wiedergibt:

Dem hochwürdigen Herrn Chordirektor von Sankt Florian, Bernhard Deubler, erklärte Bruckner einmal den Anfang der Romantischen Sinfonie: »Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – Von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe – die Thore öffnen sich – Auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie, der Zauber der Natur umfängt sie – Waldesrauschen – Vogelsang – und so entwickelt sich das romantische Bild weiter« Auch die anderen Sätze hatten eine Art »Programm«, denn er versah eine eigenhändige Niederschrift des ländlerhaften Triothemas in Ges mit dem Titel »Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd«, und ebenso eine Abschrift des Finales mit der Bezeichnung »Volksfest«. Aber schon Theodor Helm,

262 Bruckner, 1998, S. 179.

263 Ebenda, S. 228.

264 Ebenda, S. 286.

265 Bruckner, 2003, S. 99.

266 Floros, 1980, S. 171f.

dem wir diese Mitteilung verdanken, hat Bedenken. (Siehe »Bruckner als sein eigener Interpret«, Neue musikal. Presse vom 7. Januar 1905).²⁶⁷

Floros bestätigt weiter, was auch Leopold Nowak im Vorwort zum **Finale von 1878** erwähnt:

[...] Das Finale der Symphonie (Fassung von 1878) hat in einer späteren Partiturbearbeitung (Österreichische Nationalbibliothek S.m.3177) von Bruckners Hand hinzugesetzt den Titel *Volksfest*.²⁶⁸

Die Problematik der Authentizität und Gültigkeit untersucht Floros bei bekannten Biographen, bevor er programmatische Formulierungen zur *Vierten Sinfonie* mit Wagners *Lohengrin* gegenüberstellt. Dabei gelangt Floros zu folgenden Ergebnissen:

Damit ist erwiesen: erstens, daß das Programm des Kopfsatzes der *Romantischen* nicht originell ist; und zweitens, daß es bei der Komposition der ersten Fassung der Symphonie 1874 als Ganzes nicht vorgelegen haben kann.²⁶⁹

Ferner versucht Floros, konkrete Beziehungen zu Liszt und Berlioz aufzuzeigen und kommt am Ende zu folgender Schlussfolgerung:

Unsere »Inhaltsanalyse« der ersten drei Sätze der *Romantischen* ergab, daß Bruckner programmatische Erläuterungen in ihrem harten Kern nicht als nachträgliche »Interpretationsversuche verstanden« werden dürfen. [...] Verglichen mit dem Programmen der meisten symphonischen Werke Berlioz' und Liszts mutet das Programm der *Romantischen Symphonie* geradezu improvisiert an. Es ist weder ausgearbeitet noch straff organisiert. Weder kreist es um eine bestimmte literarische oder philosophische Idee, noch darf es im Sinne einer folgerichtig fortschreitenden Handlung verstanden werden.²⁷⁰

Untersucht man Bruckners Briefe in Bezug auf seine *Vierte Sinfonie*, stellt man fest, dass der Komponist sie häufig mit ihrem Beinamen *Romantische* erwähnt. Von Bruckner selbst gibt es keine Erklärung, was er unter diesem Terminus verstand. Lediglich eine Anspielung an Wagners *Lohengrin* brachte Bruckner mit *Romantik* in Bezug: »[...] à la Lohengrin, romantisch, religiös-mysteriös und besonders frei von allem Unreinen.«²⁷¹ Auf Auer geht auch zurück, dass Bruckner im Falle einer Opern-Arbeit auf eine »Jagdszene und eine Kirchenszene mit Orgelspiel«²⁷² großen Wert legte und er ein Libretto einst ablehnte, weil ihm eine Szene mit seiner religiösen Anschauung

267 Decsey, 1922, S. 131–132.

268 Floros, 1980, S. 172.

269 Ebenda, S. 176.

270 Ebenda, S. 180–181.

271 Auer, 1982, S. 404.

272 Ebenda, S. 404.

als unvereinbar erschien. Romantik bedeutete für Bruckner Lebensfreude in seiner Weltanschauung, wozu der religiöse Moment ebenso zählte, wie geselliges Beisammensein und allgemeine Sorgenfreiheit. Die Musik seiner *Vierten Sinfonie* spiegelt dies in der **Erstfassung** wie auch in der **Fassung von 1878** wieder. Dass ausgerechnet das **Finale von 1880** mit seinen vereinzelt düsteren Momenten und dem erschütternden Prolog der Coda »nicht recht zu den anderen Sätzen passen will«²⁷³, wie Nowak meint, mag sich aus dieser Perspektive erklären. Dass Licht sich im Kontrast zu Schatten wertvoller darstellen lässt, war eine Erkenntnis, zu der der Komponist im Zuge der Überarbeitungen gekommen zu sein scheint.

Gut zwei Jahrzehnte später greift Floros bei seinen Erläuterungen zur *Vierten Sinfonie* auf seine Untersuchungen von 1980 zurück und resümiert:

Warum gab Bruckner der Vierten das charakteristische Beiwort »Die Romantische«? Was verstand er unter diesem Begriff? Wagners »romantische Oper« *Lohengrin* war für ihn der Inbegriff der Romantik. Mit dieser Oper verband er die Vorstellung des Wunderbaren, Geheimnisvollen, Religiösen, und Reinen, und manches aus dieser Vorstellungswelt drang auch in die Vierte ein.²⁷⁴

Thomas Röder führt zur Bezeichnung der *Vierten Sinfonie* folgendes an:

Seit wann Bruckner, und von da an so gut wie durchgängig, die *Vierte* als seine »romantische« bezeichnete, ist nicht genau festzustellen. Es kann vermutet werden, dass sein Besuch der *Ring*-Vorstellungen zu Bayreuth 1876 und der damit verbundene Austausch mit zahlreichen Wagnerianern ihn auf die Idee brachte, den Titel der Sinfonie in Anlehnung an Wagners Gattungsbezeichnung der »romantischen Oper« zu spezifizieren.²⁷⁵

Erich Wolfgang Partsch relativiert den Romantik-Begriff im brucknerschen Kontext:

Abgesehen von den berühmten programmatischen Erklärungen Bruckners zu seiner *Vierten Symphonie* [...] im Sinne von romantischen Vorstellungsmustern gibt es keine konkreten Belege für ein spezifisch romantisches Denken oder Empfinden. Im Gegenteil: Der Mensch Bruckner stand häufig »außerhalb« der aktuellen Zeitströmungen. So haben Bruckners symphonische Monumentalität, sein strenges architektonisches Denken oder die Auseinandersetzungen mit alter Musik – wenn auch anachronistisch – ebenso zu Assoziationen mit Barock und Gotik geführt. [...] Allenfalls sind im Rahmen der Symphonik Klangphänomene als »romantisch« zu diskutieren [...].²⁷⁶

273 Nowak, 1980, S. 225.

274 Floros, 2004, S. 165.

275 Röder, 2010, S. 165.

276 Partsch, 1996, S. 370.

Weitere primäre oder primärnahe Quellen zur Programmatik bei Bruckners *Vierter Sinfonie* sind vermutlich nicht überliefert. Es gibt in vergleichbarem Umfang Quellen zur Programmatik der *Achten Sinfonie*, alles darüber hinaus ist nicht validierbar – ein Problem, welches bei in so reichem Maße vorhandenen Erinnerungen und Anekdoten an den Komponisten unstreitbar vorhanden ist. »[...] ob Bruckners oft zitiertes Programm für die *Vierte Symphonie* als Gedankenentwurf vor der Konzeption derselben vorlag oder erst im Nachhinein in Form von Interpretation für Kritiker und Hörer verfaßt wurde«, wird nach Wagner festzustellen nicht mehr möglich sein.²⁷⁷

Im Brief an Wilhelm Tappert assoziiert Bruckner das Trio mit Tanzmusik. Bereits in jungen Jahren, Auer nennt die Ansfelder Jahre 1836/37, musste der junge Anton seinen kränkelnden Vater vertreten, wozu auch das »Tanzel-Geigen«²⁷⁸ gehörte. Das Musizieren in kleiner Besetzung zur Unterhaltung sei »viel gesucht« gewesen, etwa zu Hochzeiten oder auch zu »Rocka-Roas«, eine nach Auer oberösterreichische Sitte zur Faschingszeit, bei der Bruckner mit musizierte:

In einer Ecke der Stube waren die Musikanten aufgestellt, von denen jeder drei Zehner und das Essen erhielt. Franz Sücka und Bruckner spielten Geige [...]. An diese ländlichen Vergnügungen mag der Meister später bei manchem seiner Scherzi gedacht haben. [...] Die beiden [Bruckner und Anton Preinfalk] waren als Aufspieler besonders beliebt, weil ihre Weisen sehr anheimelnd waren [...], andererseits verlangten sie keine Bezahlung. An Samstagabenden musizierten beide oft im Gasthaus Höllein [...]. In großer Heiterkeit vergnügte man sich dort bis Mitternacht. Selbst aus Linz kam Bruckner noch manchmal zu diesen Abenden nach Leopoldschlag.²⁷⁹

Bruckner kannte geselliges Musizieren zur Unterhaltung aus eigenen Erfahrungen und hatte dazu einen positiven Bezug. In drei der vier Briefstellen wird die Musik mit dem Einnehmen einer Mahlzeit verknüpft. Bruckner soll nicht nur ein guter Esser, sondern auch solider Trinker gewesen sein. Die ärztlich verordneten Einschränkungen dieser Genüsse im fortgeschrittenen Alter waren für den Komponisten ein schweres Los. Bruckner pflegte ebenso das gesellige Beisammensein, nicht nur in Linz, sondern später auch in Wien. Die in den Briefen geschilderte Szenerie war, abgesehen von der Jagd, für Bruckner eine gerne erlebte und auch vertraute Situation. Ein Jäger war Bruckner hingegen sicherlich nicht. Er soll mal geäußert haben, Teilnehmer eines Jagdgesetzes gewesen zu sein, mit den Tieren aber habe er Mitleid empfunden. Eine musikalische Jagd soll der Komponist bei einer plastischen Erläuterung der Gattung *Fuge* wie folgt geschildert haben:

Jeder von Ihnen wird sicher schon einmal auf dem Land gewesen sein. Da werden Sie gewiß schon gesehen haben, wie a Bäuerin a Hendl abfangt. Das Hendl rennt,

277 Wagner, 1989, S. 27.

278 Auer, 1982, S. 28.

279 Ebenda, S. 44.

die Bäurin rennt, das Henndl schreit, die Bäurin schreit; beide versuchen einander den Weg abzuschneiden. Sehn S', das ist die Fuge: ein ewiges Haschen und Fliehen der beiden Stimmen, von denen jede ihre eigene Melodie führt. Denn Fuge heißt ja Flucht.²⁸⁰

Betrachtet man die Faktur des Jagd-Scherzos, wird man eben dies beobachten können, obwohl natürlich keine Fugenkomposition vorliegt. Das Spiel zweier Motive oder Themen, welche im Wechsel, versetzt und teils enggeführt erscheinen, entspricht einerseits dem haschenden Charakter einer Jagd und ist doch zugleich ein urmusikalisches Phänomen.

Abgesehen vom Beinamen *Romantische* finden sich in den Partituren der Gesamtausgaben keine Angaben zur Programmatik. Bei der **Fassung von 1874** ist der Beiname in Klammern gesetzt. Die erste Partiturseite des Kopfsatzes trägt im Autograph den Titel ohne Beinamen, auf den Deckblättern aller vier Sätze erscheint er aber abgekürzt. Hierzu schreibt Max Auer:

Der klare Beweis, daß auch dieses Werk nicht auf Grund eines Programms geschaffen wurde, ist die Tatsache, daß der Meister die erste Fassung mit ›Sinfonie, Es-Dur‹ überschreibt; erst 1874 [sic] fügt er nach der ersten Umarbeitung das Wort »romantische« bei.²⁸¹

Diese Bemerkung ist insofern problematisch, da die Umarbeitung der **Fassung von 1874** im Jahr 1878 erfolgte. Der Kontext zielt darauf ab, weshalb ein Versehen Auers vermutet werden kann, zumal Auer die Umarbeitungszeit kurz zuvor richtig angibt. Bei der **Fassung von 1878/80** ist der Beiname auf der ersten Partiturseite des Kopfsatzes ebenfalls angegeben, wie auch auf den Deckblättern der folgenden Sätze. Die erste Partiturseite des dritten Satzes weist zudem den Vermerk »Die Viertelnoten im Jagdthema immer etwas länger« auf, was die Gesamtausgabe auch wiedergibt. Im separat erschienenen **Finale von 1878** verzichtet die Gesamtausgabe auf den Beinamen, wie auch auf die Bezeichnung »Volksfest«. Hier wird nur auf die spätere Abschrift mit dieser Bezeichnung im Vorwort verwiesen, konkrete Bezüge zum Notentext werden hingegen nicht erstellt. Bei der **Fassung von 1888** fehlt in der Gesamtausgabe der *Scherzo*-Vermerk, auf die Programmatik wird im Vorwort nicht eingegangen.

Relativiert wird all dies, wenn man eine Aussage Bruckners betrachtet, welche er auf eine Erklärung zum Finale der *Vierten Sinfonie* gemacht haben soll und die Auer wie folgt wiedergibt: » ... Und im letzten Satz, ja, da weiß i selber nimmer mehr, was i dabei denkt hab'.«²⁸² Jene Aussage erscheint hilfreich, wenn man sich zur Programmatik der Sinfonie äußern soll – wird sie doch gelegentlich gerne angeführt, wie ein Auszug aus einem Programmheft der *Stiftung Berliner Philharmoniker* zeigt:

280 Grasberger, 1996, S. 118f.

281 Auer, 1982, S. 260.

282 Ebenda, S. 266.

Aber Programmusik im engeren Sinne ist die *Vierte* dennoch nicht, auch keine Pastorale der Romantik. Dazu sind die außermusikalischen Andeutungen zu vage, die innermusikalische Logik zu zwingend. Zudem war Bruckner eben nicht der sprachlich-gewandte Intellektuelle, dem es gegeben war, über die eigene Kunst zu theoretisieren, und er selbst äußerte sich in einem Gespräch: » Und im letzten Satz ... ja da woß i selber nimmer, was i mir dabei denkt hab!²⁸³

Auch Charlotte Zörner greift in ihrer Erläuterung²⁸⁴ zu Bruckners *Vierter Sinfonie* für die Sächsische Staatskapelle Dresden auf diese Aussage des Komponisten zurück, ebenso wie Bettina Brinker in einer Rezension im Hamburger Abendblatt²⁸⁵ vom 18.10.2004 oder Ulrike Trimm²⁸⁶ in ihrem Werkführer. Den Umstand, dass Bruckners Aussagen mit Abweichungen wiedergegeben werden, erläutert Erich Wolfgang Partsch ausführlich in *Kritische Gedanken zur Bruckner-Rezeption*.²⁸⁷

Im Kontext der vollständigen Uraufführung²⁸⁸ der **Erstfassung von 1874**, welche am 20. September 1975 durch Kurt Vöss mit den Münchnern Philharmonikern in Linz erfolgte, befasste sich Leopold Nowak mit Programm und Beinamen der *Vierten Sinfonie*:

Wie ist das nun bei der Vierten? Sie hat eine klassische, festgefügte Form und ist dennoch eine »romantische Symphonie«. Da der Begriff »romantisch« für die Form nicht in Betracht kommt, können wir ihre Romantik nur im Inhalt suchen, in den Motiven und Melodien.²⁸⁹

Zum **Finale von 1880** schreibt Nowak:

In echt romantischer Manier denkt der Meister an die Nacht und welch »schauerliche« Empfindung sie im Menschen hervorrufen kann. Er ist seiner für die IV. Symphonie vorgehabten romantischen Stimmung treu geblieben, obwohl inzwischen der ganz anders geartete Riesenaufbau der V. Symphonie entstanden war.²⁹⁰

Vorweg führt Nowak einen Ausspruch Bruckners zu seinem Schüler Viktor Christ an: »Damit werden die Schauer der Nacht geschildert, die nach einem schön verlebten Tag hereinbrechen.«²⁹¹ Hierzu bemerkt Thomas Röder, der »Die *Vierte* als Zyklus der Bilder« auffasst:

283 Kreutziger-Herr, 1992/93 (5), S. 13.

284 Zörner (Internet).

285 Sorgfalt und Spannung, 2004.

286 Trimm, 2004, S. 135.

287 Partsch, 1991.

288 Ebenda, S. 419.

289 Nowak, 1985, S. 157.

290 Ebenda, S. 159.

291 Ebenda, S. 159.

All dies, Bruckners Bilder, überhaupt die Idee des Bilderbogens, lässt sich trefflich mit dem Epitheton ›romantisch‹ verbinden, das [...] ohnehin als Deutung höchstwahrscheinlich erst im Nachhinein herangetragen wurde. Doch kann kein Zweifel sein, dass Bruckner ein weiches und in diesem Sinn ›romantisches‹ Gegenbild zur d-Moll-Sinfonie schaffen wollte, dass das formale Vexierspiel, vor allem in den Außensätzen, romantischem Empfinden als nicht diskursiv Poetischem verpflichtet ist. Hierzu fügt sich auch ein Eintrag in der Handschrift der ersten Fassung; Bruckner setzt bei der Stelle geheimnisvoller Verlangsamung der Themen (T.169ff.) hinzu: *Nacht, Träume, gar verworrene Träume* – und dies nun eben nicht im Finale, sondern im ersten Satz [...].²⁹²

Zumindest der Autograph²⁹³ der **Fassung von 1874** weist solche Eintragungen bei Studierzeichen **G** Takt 169f. im ersten Satz aber nicht auf.

Bei all den Überlegungen muss bedacht werden, dass der Begriff *Programmmusik* bei seiner Verwendung für gewöhnlich nicht definiert wird und somit auch nicht ersichtlich ist, was denn genau von jedem Einzelnen darunter verstanden werden will. Unter diesem Gesichtspunkt relativieren sich viele Aussagen, wie ein weiteres Beispiel Steinbecks zeigt:

Eine zentrale Forderung der ›Neudeutschen‹ aber erfüllte Bruckners Musik nun wahrlich nicht: Seine Symphonien sind nirgends programmatisch, so wenig programmatisch wie die von Brahms. Hierin sind – im Sinne des Parteienstreits der Zeit – sogar beide ›konservativ‹ zu nennen, denn das wahre Markenzeichen der ›Neudeutschen‹ war – neben Wagners Musikdramen – die Forderung an die Musik, sie müsse sich der Dichtung nähern, Sujets aufnehmen und überhaupt mehr Ausdruck sein als bloße (›spezifische‹) Tonkombination.²⁹⁴

Leider konkretisiert Steinbeck seine Formulierung »*mehr Ausdruck*« nicht – eine Formulierung, welche auch Beethoven bekanntlich im Kontext seiner *Pastorale* verwendete.

1.2 Bruckners *Romantische* und Beethovens *Pastorale*

Das Programmheft-Beispiel Kreutziger-Herrs bringt unter Zurückweisung einer Verbindung zwischen Bruckners *Romantischen* und Beethovens *Pastorale* eben jene auf den Plan, welche Steinbeck als »Ideensinfonie« bezeichnet und mit Beethovens Bezeichnung »Sinfonia caratteristica« verknüpft ist.²⁹⁵ Floros stellt in seinen Unter-

292 Röder, 2010, S. 175.

293 Registernummer S.m.6082 der österreichischen Nationalbibliothek.

294 Steinbeck, 2006, S. 29.

295 Steinbeck, 1994, S. 503–504.

suchungen Verbindungen zu Wagner, Liszt und Berlioz her, bei Beethoven verweist er auf eine Aussage August Halms, der 1923 in Bezug auf Bruckners Scherzi schreibt:

Fürs erste: Bruckner nähert sich wieder etwas der Tanzform, von der Beethoven sich entfernt hatte. Sodann fehlt Bruckner das so gut wie völlig, was man Humor zu nennen pflegt; nicht etwa nur, daß er die sogenannte spezifische Art des Beethovenschen Humors nicht zeigt, sondern er verzichtet überhaupt auf derartiges.²⁹⁶

Floros relativiert dies, indem er auf die Vernetzung zwischen Bruckner und Beethoven in Person und Werk verweist, und resümiert:

Halms Bemerkung über den Mangel an musikalischem »Humor« in Bruckners Scherzi meint zweifellos etwas Richtiges. [...] Der Befund ist somit eindeutig: Im Gegensatz zu Brahms knüpft der Scherzokomponist Bruckner unmittelbar an Beethoven an. Unsere Ausführungen dürften aber verdeutlicht haben, einmal, daß weder Brahms noch Bruckner als Symphoniker sich historisch von Beethoven herleiten lassen, zu anderen, daß sie, soweit sie an Beethoven anknüpfen, an verschiedenen Punkten seines symphonischen Schaffens ansetzten.²⁹⁷

Beethovens Humor kommt in der *Pastorale* im Scherzo besonders zur Geltung und wird gerne mit dem Beispiel der »Karikatur einer Dorfkapelle«²⁹⁸ angeführt. Betrachtet man die überlieferten Erinnerungen und Anekdoten zu Bruckners *Achter Sinfonie*, erkennt man sehr wohl einen brucknerschen Humor in dessen Erläuterungen – trotz aller Problematik der Validität:

Sehn's das is als Hauptmotiv, von dö Streicher `bracht! Daneben augmentatio das andere in dö Fagott; hörn`s nur! – Jetzt kommt a besonderer Witz! – O, fein wird's! Wann's a in Hanslick wieder nôtg'fall'n wird.²⁹⁹

Dort, wo man bei Beethoven dessen Humor in allen Sätzen der *Pastorale* entdecken kann, wird man bei Bruckners Sinfonien einen vergleichbaren Humor vorrangig nur in den Scherzi entdecken – entgegen der Aussage Halms. Vor allem die langsamen Mittelsätze verfolgen hingegen einen im brucknerschen Sinne ernststen Ansatz, der durch die Klangästhetik, die Gattungsstilistik und durch den harmonisch-melodischen Gestus Elemente geistlicher Musik in sich aufnimmt, was zur Folge hat, dass Humor hier aus Sicht des Komponisten keinen Eingang finden dürfte. Bei den Ecksätzen wird man in wenigen Fällen einen brucknerschen Humor vermuten können, welcher aber auch im Sinne Halms mit Beethovens Humor nichts oder lediglich sehr wenig gemein hat. Da die Primärquellen zur Programmatik der *Romantischen* das Scherzo mit seiner

296 Halm, 1923, S. 109.

297 Floros, 1980, S. 62/63.

298 Heinze, 1994, S. 189.

299 Grasberger, 1996, S. 151.

Jagdthematik lückenlos herausstellen, wird eine Untersuchung hier sicherlich einen Schwerpunkt finden, wenngleich bei den Ecksätzen ein genauerer Blick auf Humor im Speziellen und Programmatik im Allgemeinen dazu führen kann, dass beides auch hier vermutet werden wird.

Auf eine direkte Gegenüberstellung der *Pastorale* mit Bruckners *Vierter Sinfonie* wurde bislang wohl deshalb verzichtet, weil keine Parallelen zu den programmatisch angeführten Punkten gegeben sind, welche sich untersuchen ließen. Dies zeigt sich bei Floros, der das Programm der Romantischen mit Wagners Lohengrin und Siegfried vergleicht:

BRUCKNER

Mittelalterliche Stadt

Morgendämmerung

Von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe.

Die Tore öffnen sich

Auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie, der Zauber der Natur umfängt sie.

Waldesrauschen

Vogelsang

Die erste Violine ahmt das Gezitscher (Zizibee) der Kohlmeise nach; die Melodie der Bratsche drückt das »eigene Glücksgefühl« aus, »solchen traulichen Naturstimmen im Walde lauschen zu können«.

Und so entwickelt sich das romantische Bild weiter.

WAGNER

Lohengrin, Ort und Zeit der Handlung:

Antwerpen: erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts

(GS II, 65)

Lohengrin, Regieanweisungen zum dritten Aufzug, Dritte Szene (GS II, 89):

Der Tag bricht vollends an.

Türmer blasen ein Morgenlied, von einem weit entfernten Turme wird geantwortet.

Die Türmer eröffnen das Turmtor.

Dann schreiten die vier Heerhornbläser aus dem Palas und blasen den Königsruf, worauf sie wieder zurückkehren.

Siegfried, Zweiter Aufzug (GS VI, 134):
Waldweben

Der Vogelsang fesselt endlich seine Aufmerksamkeit. Er lauscht einem schönen Vogel über ihm.

Ob Bruckners »Auffassung des ›Romantischen‹« hierzu affin sei, dafür sieht Wagner »nicht Beleg genug«. ³⁰⁰ Floros verwendet bei den programmatischen Erläuterungen Bruckners auch Erinnerungen Dritter als Quellen. ³⁰¹ Die Gegenüberstellung beschränkt sich auf die erste Themengruppe und Gesangsperiode des Kopfsatzes der *Romantischen*. Die fehlende Deckung mit der *Pastorale* erstreckt sich aber über die gesamte *Vierte Sinfonie* – wenn man von der vermeintlichen Satzbezeichnung des **Finales von 1878** einmal absieht. Tatsächlich wäre ein solcher Ansatz falsch, es sei denn, man ginge von der Absicht Bruckners aus, er wollte mit der *Vierten Sinfonie* eine Parallel-*Pastorale* erstellen. Die eigentlichen Parallelen beider Werke sind globaler zu betrachten und finden sich in wenigstens zwei zentralen Gesichtspunkten. Zum einen zeigt die Geschichte der Behandlung der Satzbezeichnungen zur *Pastorale* eine vergleichbare Problematik wie bei Bruckners *Vierter Sinfonie* auf, und zum anderen ist die programmatische Gewichtung bei den einzelnen Pastoralensätzen sehr unterschiedlich gemäß Beethovens formulierten Einstellungen zum Thema Programmatik, in deren Geist die *Romantische* Bruckners in ein anderes Licht getaucht wird. Dabei werden programmatische Parallelen in einzelnen Details nicht ausgeschlossen.

Vornweg gilt es zu klären, inwieweit Bruckner mit Beethovens *Pastorale* zum Zeitpunkt der Entstehung und Bearbeitung der *Romantischen* vertraut war. Gesichert ist eine intensive Auseinandersetzung mit Beethovens *Eroica* und natürlich dessen *Neunter Sinfonie*, wovon Bruckners Aufzeichnungen in seinem *Volks- und Wirtschaftskalender 1876* zeugen. ³⁰² Parallel zu diesen Studien analysiert er seine eigene *Vierte Sinfonie*. Darüber hinaus finden sich wenig gesicherte Angaben, wann Bruckner welche Werke kennenlernte, worauf auch Laurenz Lütteken hinweist:

In der Forschung ist beispielsweise immer wieder auf die Bedeutung Schubert (insbesondere der *C-Dur-Sinfonie* D 944) hingewiesen worden, doch die Umstände, unter denen sich Bruckner welche Werke aneignete, sind gänzlich unklar. ³⁰³

Gerhard Winkler erwähnt die *Pastorale* im Beethoven-Kapitel zu Bruckners musikalischer Herkunft nicht, führt aber an, dass sich Bruckner bei Otto Kitzler »[...] zu Beginn der 1860er Jahre intensiv mit der Beethovenschen Sonatenhauptsatzform und Formgestaltung in der Sinfonie auseinandergesetzt [hat]«. ³⁰⁴ Erschwerend kommt die These hinzu, dass Beethovens *Pastorale* auch im Zuge einer sinfonischen Beethovenerüberfrachtung einen geringen Stellenwert unter dessen Sinfonien einnahm:

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts gab es unter den ›größeren Städten‹ in Deutschland und Österreich mit ihren ›tüchtigen Orchestern‹ kaum mehr eine einzige, in der man Beethovens Sinfonien nicht regelmäßig hören konnte, so dass die Musikkritik

300 Wagner, 1989, S. 27.

301 Floros, 1980, S. 176.

302 Maier, 2001, S. 24ff.

303 Lütteken, 2010, S. 27.

304 Winkler, 2010, S. 56.

bereits in eine gewisse Beethoven-Müdigkeit verfiel. [...] Für die Sechste Sinfonie, die »Pastorale«, galt dies seltsamerweise in besonderem Maße: sie war unpopulär! Carl Reinecke, der langjährige Direktor des Leipziger Konservatoriums, berichtete, dass selbst das Gewandhausorchester die Sechste weit weniger häufig aufführte als die anderen Sinfonien des Meisters. Er erklärte dies mit der Scheu vor dem lyrischen, als wenig wirkungsvoll geltenden Finale. Eine Sinfonie hatte damals notwendig mit einem triumphalen Allegrosatz zu enden und nicht mit Hirtenmelodien im wiegenden Zwölfachteltakt! Auch sonst entsprach die »Pastorale« den Erwartungen des damaligen Publikums durchaus nicht. Zu lyrisch, ja fast kammermusikalisch dezent hatte Beethoven dieses Werk angelegt.³⁰⁵

Eine Bekanntschaft in Bruckners Leben spricht für dessen Kenntnis der *Pastorale*. Der Komponist war mit dem Ehepaar Moritz und Betty von Mayfeld eng befreundet. Er »besuchte in Linz die Musikabende des Ehepaares Mayfeld, das ihm viel Verständnis entgegenbrachte und in tatkräftiger Freundschaft bis zum Tod verbunden blieb«. ³⁰⁶ Die Eheleute waren als vorzügliche Pianisten bekannt und Max Auer weiß zu berichten, dass Bruckner während seiner Linzer Zeit sich »im Hause Mayfelds [...] nun oft Beethovens Symphonien vierhändig vorspielen [ließ] und [...] davon ungemein begeistert [war]«. ³⁰⁷ Die Bekanntschaft kam wohl durch Bruckners Orgelspiel zustande. Er war nach dem Tode des Domorganisten Wenzel Pranghofer ab 1855 Domorganist in Linz bis zu seinem Weggang nach Wien 1868. Selbst wenn Bruckner zum Zeitpunkt der Entstehung seiner *Vierten Sinfonie* von der *Pastorale* keine Kenntnis gehabt haben sollte – er war hier bereits rund 50 Jahre alt – macht eine Untersuchung beider Werke im Kontext dennoch Sinn, wenn man die romantische Musiksprache in Bezug zum Themenfeld Programmatik ins Zentrum der Betrachtung rückt. Gemäß Beethovens Prämisse *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* kann auch Bruckner seine *Vierte Sinfonie* so aufgefasst haben – und das unabhängig von seinem großen Vorbild! Herman Jungs Betrachtungen zu Beethovens *Sechster Sinfonie* offenbaren Gemeinsamkeiten mit Bruckners *Romantischer Sinfonie*:

Die Außenwelt der Natur spiegelt sich somit im Innenleben des Menschen, durch ihre Beseelung wird sie Teil seines Ichs. Aus dem realen Naturerleben entwickelt sich ein intensives Naturgefühl, eine Naturverehrung religiösen, oft pantheistischen Charakters. [...] Nicht poetisches Nacherzählen oder nachbildende Ton- und Klangmalerei liegen in ihrer Absicht, sondern die dichterische und musikalische Vergegenwärtigung der Eindrücke und Wirkungen (Effekte), die Naturerlebnisse im Menschen auslösen.³⁰⁸

Jung konkretisiert vorweg den Naturbegriff in Bezug auf Beethovens *Pastorale*:

305 Böhmer (Internet).

306 Zamazal, 1996, S. 276.

307 Auer, 1982, S. 123.

308 Jung, 2008, S. 66.

Im Begriffs- und Definitionsfeld von Natur und Natürlichkeit, von Mannigfaltigkeit und Großartigkeit ihrer Erscheinung, gewonnen aus der ästhetischen Erfahrung, hat das *Charakteristische* und das *Erhabene* seinen Platz, zwei Begriffe, die auch im Zusammenhang mit Beethoven und der *Pastorale* relevant werden.³⁰⁹

Stephan Kohler verknüpft wie Jung den Naturbegriff mit einer theologischen Komponente und erläutert den Bezug zu Beethovens *Pastorale* wie folgt:

Der Naturbegriff in der Musik schien zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Beethovens sechster Sinfonie, der »Pastorale«, zumindest für eine Zeitlang verbindlich formuliert: Mensch und Natur einte ein pantheistisch-ideales Einverständnis, zu dessen klanglichem Medium eine Musik nicht etwa der »Mahlerey«, sondern der »Empfindung« ausersehen war – galt doch ihrem Schöpfer »Natur« als göttliche Komponente der menschlichen Existenz, als Zone der Wahrheit, wo in erlesenen Momenten Mensch und Gottheit ihre ursprüngliche Wesensverwandtschaft bestätigt fühlen oder neu beglaubigen. [...] Die religiöse Deutung des Naturbegriffs, bei Beethoven noch Ausdruck für die Gottnähe des Menschen, weicht der Idee einer metaphysischen »Erlösung«, die die verlorene Einheit des menschlichen Geschöpfs mit der Natur aufs neue stiften soll.³¹⁰

Diese These, welche Kohler im Vorwort zur Alpensinfonie op.64 von Richard Strauss aufstellt, mag streitbar sein, vor allem der Bezug zum Pantheismus – man denke nur an Beethovens letzte Satzüberschrift der *Pastorale*. Die Verknüpfung von Natur und Religion ist in pastoralem Kontext aber kaum wegzudiskutieren. Musik als *Ausdruck der Empfindung* angeregt durch eine Naturvorstellung an sich mag bei Beethoven wie bei Bruckner gleichermaßen gelten, wobei einen religiösen Bezug Bruckner hier bestimmt anders aufgefasst haben mag als Beethoven. Einen Beleg hierfür zu finden dürfte schwierig sein; die Existenz eines solchen Bezugs, wenn auch unterschiedlich gewichtet, ist bei beiden Komponisten hingegen unzweifelhaft.

Die These Kohlers ist im Kontext zur Alpensinfonie von besonderem Interesse, da Strauss nicht nur zu Beethovens *Pastorale* deutliche Parallelen aufzeigt, wie etwa im Abschnitt *Gewitter und Sturm, Abstieg*, welcher vier Takte vor Ziffer 110 beginnt, sondern auch, weil Strauss auf das vermutlich markanteste Motiv aus der *Romantischen* Bruckners zurückgreift – und dieses sogar in vergleichbar programmatischem Kontext anwendet: das Hornmotiv. Der erste Abschnitt *Nacht* wird mit einem sich über acht Takte aufbauenden Vielklang eingeleitet, bevor ein Motiv im tiefen Blech bei Ziffer 1 vorgestellt wird.

Im weiteren Verlauf wird dieses Motiv variiert aufgegriffen, wobei es steigend zum zweiten Abschnitt *Sonnenaufgang* bei Ziffer 7 führt. Es erscheint erneut im Abschnitt *Auf dem Gipfel* bei

309 Jung, 2008, S. 65.

310 Kohler, 1996, S. III.

Ziffer 80 exponiert, beim Abschnitt *Vision* um Ziffer 93 und Ziffer 96 in choralartigem Gestus, um die Sinfonie in der wiedereingetretenen *Nacht* bei Ziffer 145 rhythmisch entschärft zu beschließen.

① Pos. 1-4 *pp marcato*
B.T.1 *pp marcato*

Pos. 3/4 Pos. 1/2 *f*

⑦

80 *ff* Tr. 1-4
ff Pos.

96 *ff*

Bruckner: Hornmotiv
mf

Bei Bruckner eröffnet und beschließt das Hornmotiv die Sinfonie, eröffnet im Kopfsatz den Tag nach einem zwei Takte langen Tremolo-Klang und gestaltet analog zum *Gipfel* den Höhepunkt der Durchführung in Gestalt eines intimen Choral. Ferner ähnelt bei Strauss der *Anstieg* vor Ziffer 12 der Stelle vor Studierzeichen **E** im zweiten Satz T.93 bei Bruckners *Vierter Sinfonie* in der **Fassung von 1878**, wo die Abspaltung des Hauptthemas erstmals in steigender Anlage erscheint.

Sehr lebhaft und energisch
ff

Viel *ff*

12

Bruckner: 2. Satz, Andante
Viel, arco marziale 93 *pp*
Viel *mf* *f*

Das Programm der *Pastorale* ergibt sich aus den Satzbezeichnungen, beruht aber auch auf Bemerkungen Beethovens, welche in Skizzenbüchern, Briefen und autographen Notenquellen zu finden sind. Eine Übersicht liefert Rudolf Bockholdt.³¹¹ Die Quellenlage zur Programmatik scheint somit umfangreicher und valider zu sein, als dies bei Bruckner der Fall ist. Jedoch steht der genaue Wortlaut der Satzbezeichnungen nicht zweifelsfrei fest, wie ein Vergleich unterschiedlicher Ausgaben oder Sekundärliteratur zeigt. Rüdiger Heinze gibt diese wie folgt an:³¹²

311 Bockholdt, 1981, S. 77–80.

312 Heinze, 1994, S. 181.

Sätze (mit Beethovens Metronomzahlen):

1. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande – Allegro ma non troppo (♩ = 66)
2. Szene am Bach – Andante molto mosso (♩ = 50)
3. Lustiges Zusammensein der Landleute – Allegro (♩ = 108) – A temp Allegro (♩ = 132)
4. Gewitter, Sturm – Allegro (♩ = 80)
5. Hirtengesang, Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm – Allegretto (♩ = 60)

[...] Das Autograph der VI. Symphonie wird heute im Bonner Beethovenhaus aufbewahrt. [...] Auf der ersten Seite notierte Beethoven als Kopisten-Anweisung: »Die deutschen Überschriften schreiben sie alle in die erste violin«. Diese heißen im Autograph vorläufig noch: »Angenehme, heitre Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen«; »Scene am Bach«; »Lustiges Zusammensein der Landleute«; »Donner – Sturm«; »Hirtengesang = (...) wohlthätige, mit Danck an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm«.³¹³

Jonathan Del Mar schreibt im Vorwort für die Bärenreiter-Ausgabe zu den Satzüberschriften aber:

[...] In der vorliegenden Edition wurden Beethovens eigene endgültige Formulierungen der Satzüberschriften wiederhergestellt, wie sie tatsächlich übereinstimmend in allen handschriftlichen Quellen stehen. Zur Zeit der Publikation von 1809 wurden die der Sätze I, IV und V geändert [...], aber alles deutet darauf hin [...], dass die Veränderungen einzig von Breitkopf & Härtel vorgenommen wurden, und es erscheint höchst zweifelhaft, ob Beethoven irgendeine Kenntnis von diesen veränderten Titeln hatte, ehe er die ersten Exemplare der Druckausgabe in Händen hielt.³¹⁴

Wenn dieser sprachliche Aspekt auch den programmatischen Gehalt der *Pastorale* kaum berührt, so zeigt der Fall doch, dass auch Beethoven gegen Eingriffe von Seiten Dritter nicht vollends gefeit war. Auch geben die Satzbezeichnungen, gleich in welcher Formulierung, kaum dramaturgisch fassliche Informationen wieder, was aber eben nicht die Absicht des Komponisten gewesen sein soll:

[...] Dass er allzu gegenständliche Programmmusik, der es an wesentlichen musikalischen Qualitäten mangelte, verachtete, ist aus zahlreichen Skizzeneinträgen zu ersehen, die er vornahm, als er nach passenden Titeln für die einzelnen Sätze des Werkes suchte. Hier finden sich beispielsweise die Bemerkungen: »man überlässt

313 Heinze, 1994, S. 185.

314 Mar, 2001, S. XV.

es dem Zuhörer, die Situationen auszufinden«; »Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weitgetrieben, verliert«, und: »Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze welches mehr Empfindung als Tongemälde erkennen« (Zu diesen und anderen Beiträgen vgl. Weise 1961, Bd.1 und Bd.2 sowie Nottebohm 1887, S. 375 und S. 504). Die letzten Worte dieses Eintrags wurden zur Grundlage des Werkes, wie sie in einer frühen Violinstimme zu lesen ist: »Sinfonia Pastorale/Pastoral-Sinfonie/oder/Erinnerungen an das Landleben/Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«. (Nottebohm 1887, S. 377f., berichtet von dem Erhalt einer Violinstimme, die von Beethovens Autograph abgeschrieben wurde und in der er den Kopisten anwies, die Satzüberschriften für die erste Violinstimme zu übernehmen).³¹⁵

In diesem Sinne kann auch die *Vierte Sinfonie* Bruckners verstanden werden, mit dem Unterschied, dass der Komponist der *Pastorale* den programmatischen Bezug von Beginn der Entstehung der Sinfonie an formulierte, wohingegen bei Bruckner der Verdacht naheliegt, dass dieser glaubte oder sich genötigt sah, Erklärungen hierfür nachliefern zu müssen. Ausgehend vom jeweiligen Sujet eines Sinfoniesatzes stellt sich die Frage nach potentiellen Parallelen, welche am Notentext darstellbar sind.

Konzeptionell scheint das **Finale von 1878** einem Pastoralatz Beethovens am Nächsten zu kommen – wenn man der Satzüberschrift Bruckners Glauben schenkt. *Volksfest* als Finalsatz entspräche programmatisch Beethovens Scherzo *Lustiges Zusammensein der Landleute*. Betrachtet man den vierten Satz *Gewitter – Sturm* als Antagonist zum Finale gehörend, ergibt sich eine erste interessante Parallele:

315 Lockwood, 2009, S. 176, 411.

Bruckner: 4. Satz, Fassung 1878 [Volksfest]

1

apicc. *pp*

Viol.1

Viol.2 *pp* piaz. doch deutlich

Vc. Kb. *pp* piaz.

5

Viol.1 *pp* piaz. deutlich

Vc. Kb. *pp* piaz.

II

Viola *pp* piaz. (vra.)

etwas hervortretend

Bruckners **Finale von 1878** eröffnet mit pulsierenden 8tel-Noten im Orgelpunkt, welcher nach zehn Takten von einem Tremolo-Klang abgelöst wird, worauf nach weiteren zwölf Takten der Orgelpunkt wieder einsetzt. Bogenförmige 8tel-Notenbögen, durchsetzt mit 8tel-Pausen, und 8tel-Notenpendel, teils als Terzfall fallend sequenziert, teils in Seufzermanier, gestalten die ersten 30 Takte mit allmählich einsetzender Verdichtung, bis das *Unisono*-Hauptthema mit seinem martialischen Themenkopf durchbricht. Diese Einleitung soll »laut Bruckner ›ein Regenwetter‹ darstellen.«,³¹⁶

Bei Beethoven stehen die bogenförmigen Phrasen der 8tel-Notenketten zu Beginn des vierten Satzes für Regentropfen, Tremolo-Flächen für Donnergroll, Regengrasseln oder Chaos. Vor Studierzeichen **D** erklingt ein fallendes Motiv im *Unisono*, welches zweimal um eine Terz fallend sequenziert wird und mit der Spielanweisung *sforzato* versehen ist.

Beethoven: 4. Satz, Donner - Sturm

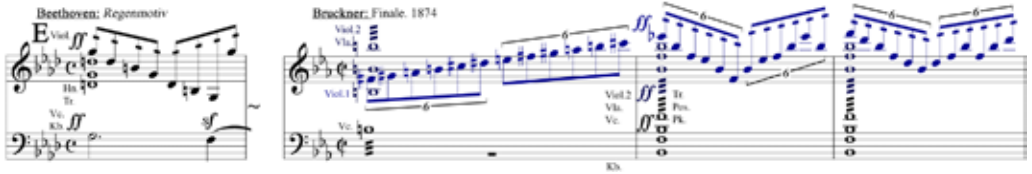
316 Marschner, 1998, S. 21.

Bruckner: 4. Satz, Fassung 1878 [Völkfest]

Auch für die eruptiven Klangflächen bei Studierzeichen C oder nach F bei Beethovens *Gewitter – Sturm* gibt es Parallelen zu Bruckners **Finale von 1878**, vor Studierzeichen B und vor Studierzeichen C. Alle Klangflächen stehen im *Fortissimo*, bei Beethoven ist ihr Charakter jedoch in düsterem Moll bedrohlich und chaotisch, wohingegen Bruckner einen triumphalen Dur-Charakter wählt. Lediglich die zweite Klangfläche hat durch die fallende Achtel-Sequenz momentäre Moll-Anlehnungen. Eine fallende *Unisono*-Skala wird die dritte Themengruppe ab Studierzeichen F Takt 121 gestalten.

Da das **Finale von 1878** eine Umarbeitung des ursprünglichen **Finale von 1874** ist, finden sich oben angeführte Stellen abgewandelt wieder. Zudem enthält das **Finale der Erstfassung** Variationen des Blitzmotivs und des Regenmotivs in der Violine. Der zentrale Einsatz des Blitzmotivs erfolgt bei Beethoven um Studierzeichen D Takt 33–56. Bei Bruckner erscheint im **Finale von 1874** das Blitzmotiv ab Takt 15 über 14 Takte hinweg, die Umkehrung dieses Motivs steckt im Themenkopf des Hauptthemas, der bei Studierzeichen A Takt 29 beginnt.

An das Hauptthema des **Finale von 1874** schließen Sextolen-Skalenausschnitte an, die im Tremolo stehen und sich bei Takt 43 in fallende und steigende Akkordbrechungen wandeln. Die Klangfläche mit Tremoli in den restlichen Streichern und Tonrepetitionen in Teilen der Bläser stehen ebenfalls im *Fortissimo*. Sie entsprechen dem Regenmotiv bei Beethovens Pastoralsatz, welches in der Violine bei Studierzeichen E Takt 78 und nochmals bei Studierzeichen G Takt 119 erklingt.



Im **Finale von 1878** sind nur noch Fragmente der Sextolen-Skalen vorhanden. Sie schließen bei Takt 39 ebenfalls an das Hauptthema an und tauchen nochmal in der Durchführung ab Takt 291 auf. Im **Finale der Erstfassung** hingegen verdrängt die intensive Präsenz der Quintole die Sextole, welche nur in der ersten Themengruppe der Exposition erscheint.

Weitere Anlehnungen an die *Pastorale* finden sich in einem brucknerschen Finale zur *Vierten Sinfonie* nur noch im Seitenthema mit seinen beiden Gedanken. Der erste Gedanke ab Takt 75 hat trotz seiner scharfen Doppelpunktierung tänzerischen Charakter, der zweite Gedanke ab Takt 79 gleicht diminuiert dem zweiten Motiv des pastoralen Eröffnungsthemas über einer Bordunquinte. Die musikalischen Bezüge zum **Brucknerfinale von 1878** sind somit jedoch keinesfalls zahlreich und existieren auch zwischen den restlichen Sätzen der beiden Sinfonien.



Der Kopfsatz der *Romantischen* wird vom bekannten Hornruf mit seinen vier Phrasen eröffnet. *Pastorale* Anklänge entstehen durch die Quinte als Naturintervall, durch den Dur-Klangteppich und durch die Moll-Subdominante bei der letzten Phrase. Dies erinnert an den Schlusssatz der *Pastorale*, wo das Horn mit seinem markanten Einsatz auf der None Diskussionen zur Zeit Bruckners ausgelöst hat: »Im außerdeutschen Schrifttum des 19. Jahrhunderts ist eine ganz bestimmte Stelle der *Pastorale* zum Anlaß lange andauernder Meinungsverschiedenheiten geworden: die Bordunquint auf F mit dem Horneinsatz auf g² im 5. Takt des »Hirtengesangs««. ³¹⁷ Dass über das Hornmotiv des Kopfsatzes ebenfalls viel geschrieben und spekuliert wurde, ist eine außermusikalische Parallele, welche jedoch mit großer Sicherheit viel dazu beigetragen hat, Bruckners *Vierte Sinfonie* mit Naturassoziationen zu akzeptieren. Was Bruckner ferner in primären Quellen erwähnt, ist die Gesangsperiode mit dem Vogelruf *Kohlmeise Zizipe*.

Diese wird vom Intervall der großen Dur-Sexte beherrscht und von einem Orgelpunkt gestützt. Wieder-



317 Bockholdt, 1981, S. 85.

holungen, Sequenz und Imitation verinnerlichen die einfache Struktur, welche dadurch lautmalerisch wirkt und einen hohen Wiedererkennungswert hat. Beethovens Vogelstimmencollage am Ende seines zweiten Satzes »Szene am Bach« arbeitet mit vergleichbar kleinsten und einfachsten Strukturen: Wiederholungen und Tonrepetitionen, Trillern und klassischen Intervallen wie die Kuckucks-Terz.

Solche Parallelen zwischen beiden Werken sind verstreut anzutreffen und ergeben global betrachtet keinen Beleg für eine Reflektion Bruckners der *Pastorale*. Als Beispiel sei das Prinzip der Wiederholung angeführt, welches Beethovens Sinfonie durchzieht und Bruckner bei seiner *Vierten Sinfonie* als Makel betrachtet, welcher eine Umarbeitung des Werkes erfordere – Bruckner spricht in einem Brief vom 01. Mai 1877 an Wilhelm Tappert von *Imitationen* mit *krankhaftem* Charakter, welche dem Werk *schaden* würden. In den Sinfonien, nicht nur bei der *Romantischen*, entdeckt man diesen Umstand, wenn man die Partituren durchblättert und alleine den grafischen Eindruck reflektiert: Man erkennt repetierende Strukturen in allen Sätzen und allen Fassungen. Diese sind jedoch häufig Teil des Konzeptes in Bruckners Steigerungs- und Verdichtungstechnik, welche Problemlöseprozesse unterstützen. Die klangliche Wirkung bei Beethoven ist hingegen eine völlig andere – man denke nur an den ersten Pastoralatz mit seinem Takt 16, welcher neun Mal wiederholt das zeitliche Gefühl aushebelt – ebenso wie seine Variation in der Durchführung. Steinbeck spricht von einem Gegensatz zur zeitgleich entstandenen und uraufgeführten *Fünften Sinfonie* und nennt das dahinter stehende Konzept »prozessualer Stillstand«.³¹⁸ Die Absicht Beethovens formuliert Bockholdt wie folgt:

Die beschriebene Klanggestaltung des Satzes bestimmt ganz wesentlich seine *zeitliche* Organisation. Nicht Dynamik, nicht Leittönigkeit, nicht Weiterstreben – sondern Statik, Nebeneinander in sich ruhender Klänge, Beharren und Wiederholen: diese Merkmale sind verantwortlich für einen Satzverlauf, in dem auf große Strecken die Zeit still zu stehen scheint, oder in dem das Vergehen der Zeit nicht bemerkt, nicht beachtet wird. Der Aufforderung der Natur, in ihr zu *verweilen*, gibt die Musik nach.³¹⁹

Bei Bruckner ist die Wirkung eine andere, was auch die Rezension allgemein kritisch anmerkt. Patrick Ochmann führt unter Hinweis auf Ernst Kurt und anderen die Vorwürfe der »[...] zügellose(n) Üppigkeit«, der »Unfähigkeit der Formgebung« aufgrund des Mangels der »richtigen Ausmaße«, der »Abhängigkeit« und des »Mangels der Erfindung« an.³²⁰ Die schärfste Kritik zur *Vierten Sinfonie*, welche auf eine Aufführung am 05. Januar 1896 folgte, stammt von Max Kalbeck:

[...] sie heißt jetzt die *romantische*. Was damit besonders gesagt sein soll, wird uns immer ein Rätsel bleiben ... romantisch wären diese ewigen Verlegenheitstremolos,

318 Steinbeck, 1994, S. 505.

319 Bockholdt, 1981, S. 16.

320 Ochtmann, 2001, S. 44f.

Rettungstonleitern, Angstpausen, Notsequenzen, Verzweiflungsfanfaren, das ganze Tschingdarassa, Schnedderendeng und Bumbum?³²¹

Bevor eine Gegenüberstellung der *Scherzo*-Sätze erfolgt, sei auf eine interessante Parallele zum *Scherzo* der **Erstfassung von 1874** hingewiesen. Bei Beethoven eröffnet ein fallender *Unisono*-Gedanke mit markigen 4tel-Noten, welcher mit einem *lyrisch-legato* gehaltenen Gegengedanken, der harmonisch steigend relativiert, mit der Spielanweisung *Dolce* versehen ist und versöhnlich abschließt, beantwortet wird. Die Anlage des **Scherzos von 1874** ist vergleichbar: Ein *Unisono*-Gedanke, welcher von einer fallenden Quinte und einer fallenden Moll-Terz beherrscht wird, ist mit zahlreichen Akzenten versehen. Beantwortet wird dieser mit einer ansteigenden Eruption, die satztechnisch verdichtet auf einem Dur-Akkord in Takt 27 zum Abschluss kommt. Charakteristische Gegensätzlichkeit gleicht einem Dialog in beiden Sinfoniesätzen. Sogar die anschließend variierte Wiederholung deckt sich bei beiden Komponisten – Beethoven wiederholt die ersten 16 Takte zunächst tongetreu.

Beethoven: 3. Satz, *Laotiges Zusammensein der Landleute*



Bockholdt erwähnt die Gegensätzlichkeit der 2x8-taktigen Anlage, den außermusikalischen Bezug sieht er aber nur in der Tanzanlage. Tatsächlich offenbart sich eine Dialogstruktur, wo ein Individuum agiert und ein Plenum daraufhin reagiert. Dies erklärt die Wiederholung, Imitation, Fortspinnung und auch das wiederkehrende Aufgreifen dieses Abschnitts. In diesem Kontext ist der Abschnitt vor Studierzeichen **B** interessant, wo das Dur-Pendel des dritten Antwort-Taktes T.219^{ff} plötzlich ins Moll abgleitet und abrupt im *Forte* abbricht, um nach einem beruhigenden Akkord im *Piano* das Gesagte wohlgesonnen fortzuführen: das Gespräch droht in eine aufkommende Missstimmung zu entgleiten, wird aber durch beherztes Agieren und darauffolgendes Beschwichtigen gerettet. Eine solche Dialogstruktur ist bei Beethovens drittem Pastoralsatz direkt im programmatischen Aspekt verankert, dies bei Bruckner zu behaupten wäre aber verfehlt.

Bruckner: 3. Satz, Fassung 1874



Die Dialogstruktur ist auch in der absoluten Musik präsent, das Aufeinanderwirken von kontrastierenden Elementen gehört zu den grundlegenden Strukturen der europäischen Musik. So wird die Gegenüberstellung dieser beiden Satzanfänge zum exemplarischen Moment für die Problematik bei der Frage, wie viel *Pastorale* Beethovens in Bruckners *Romantischer* zu finden sein wird. Es darf angenommen werden, dass Bruckner Beethovens *Sechste Sinfonie* kannte und er von seinem Vorgänger durch Studium gelernt hat und auch inspiriert wurde. Die uneingeschränkte Eigenständigkeit seiner Sinfonie wird man Bruckner nicht abstreiten können, zumal man bedenken muss, dass auch Beethoven etwa in Justin Heinrich Knecht einen Vorreiter gehabt haben kann. Wenngleich dieses Gespann sicherlich ein anderes Kräfteverhältnis aufweist, so zeigt der Fall doch, dass Bruckner analog zu Beethoven eine Quelle der Anregung und Inspiration gefunden haben mag, welche im Falle Bruckner unzweifelhaft von höchster Güte und mannigfaltigem Reichtum war. Doch in über 70 Jahren hatte eine fortwährende Entwicklung und auch ein damit verbundener Wandel dafür gesorgt, dass in der Erschaffung eines »Remakes« kein individueller Kunstanspruch zu bedienen war – darin konnte für Bruckner kein Reiz oder Ansporn liegen.

Bei seiner Betrachtung zum Programm der *Achten Sinfonie* schreibt Mathias Hansen:

Diese bei Bruckner ungewöhnliche und auch einmalige Fülle von Aussagen kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihr Inhalt deutlich begrenzt ist und keinen rechten Zusammenhang erkennen lässt. Es ist deshalb auch einigermaßen fragwürdig, ob sie in die Nähe einer von Beethovens *Pastorale* oder Berlioz' *Symphonie fantastique* ausgehenden Gattungstradition zu stellen oder von dem Werk gar als »Programmsinfonie« sprechen zu wollen.³²²

Bruckner war wohl durch seinen Lehrer Ignaz Dorn auf Berlioz aufmerksam geworden. Auer schreibt hier:

Sein Verdienst ist es, Bruckner, der inzwischen auch die Welt des »Lohengrin« und des »Fliegenden Holländer« bei Aufführungen in Linz kennengelernt hatte, mit Partituren Berlioz' und Liszts vertraut gemacht zu haben. Vor allem war es die »Symphonie zu Goethes Faust«, die Dorn mit ihm eingehend studierte und deren Partitur er ihm zum Andenken schenkte.³²³

322 Hansen, 2010, S. 207.

323 Auer, 1982, S. 144.

Uwe Harten ergänzt in seinem Berlioz-Artikel hierzu, Bruckner kenne »[...] vor allem die »*Symphonie Fantastique*« und schreibt weiter: »Bruckner schätzte dessen Instrumentationskunst und Kontrapunkt.«³²⁴ Berlioz selbst hat Beethovens *Pastorale* gekannt und diese wohl sogar zeitnah zur Entstehung seiner *Symphonie Fantastique* kennengelernt. Hierauf verweist etwa das Vorwort Hugh MacDonalds zur Eulenburg-Ausgabe der *Symphonie Fantastique*: »Obwohl die Sinfonie aus fünf, und nicht aus den üblichen vier Sätzen besteht, hat ihr Beethovens Form als Vorbild gedient, und der dritte Satz, »Szene auf dem Lande«, erinnert stark an die »Pastorale.«³²⁵ Auch hat Berlioz in seiner Publikation *The Art of Music and Other Essays – A Travelers Chants* sich zu sämtlichen Beethoven-Sinfonien ausgiebig geäußert, wo er sich etwa über den dritten Satz der *Sechsten Sinfonie* mit seinen grotesken Details amüsiert oder das an den Satz anschließende Gewitter bewundert.³²⁶ Mit ihrem dritten Satz *Scène aus Champs* ist die *Symphonie Fantastique* näher an Beethovens *Pastorale* als Bruckners *Romantische* an Berlioz' Sinfonie. Das liegt alleine schon daran, dass Berlioz Beethovens exponierten Wachtel-Ruf auf *d* am Ende des Satzes *Szene am Bach* in seinem dritten Satz ab Takt 69 insgesamt neun Mal tongetreu auf *g* in Folge zitiert. Spannend werden die Verhältnisse dieses Dreigestirns untereinander aber ohnehin durch die Tatsache, dass Bruckner einerseits in Berlioz' Schaffen die Grenzen kompositorischen Wagnisses nicht nur erreicht, sondern manches Mal auch überschritten sah und andererseits, dass gerade hierdurch sich Möglichkeiten auftaten, wie ein – durch einen unerreichbaren Beethoven – behandeltes Sujet gleichwohl aufgegriffen und völlig neu bearbeitet werden konnte.

Die Quellenlage macht eindeutige Aussagen zur Wechselwirkung *Pastorale-Romantische* schwierig. Einerseits lassen sich Parallelen zwischen beiden Sinfonien klar aufzeigen. Neben einer überschaubaren Anzahl musikalischer Strukturen mag vor allem der persönliche Zugang der Komponisten zur Programmatik in erheblichen Bereichen deckungsgleich gewesen sein. Die Umsetzung der Absicht, Naturmomente in Gestalt einzelner Episoden und Impressionen weniger musikalisch nachzuzeichnen, sondern mehr die bildliche wie auch emotionale Assoziationen hierzu aus der Erinnerung des Musikers und Hörers zu erwecken, ist beiden Komponisten mit ihrer individuellen Klangsprache geglückt. Dies mag bei Beethoven von Beginn an von ihm selbst aktiv zum Ziel erkoren worden sein, bei Bruckner hingegen wurde diese Erkenntnis erst im Laufe der Auseinandersetzung mit dem Werk geformt. Ferner haben beide Komponisten das Festhalten an traditionellen gattungs- und satztypischen Merkmalen in einem Maße gemein, dass von einer Unterordnung der Musik gegenüber einem Programm nicht gesprochen werden kann.

Andererseits hatte Beethoven im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sicherlich ein anderes Verhältnis zum Religionsbegriff als Bruckner 70 Jahre später. Beethovens pantheistische Weltanschauung scheint verbürgt. Hier weicht Bruckners Anschauung

324 Harrant, 1996, S. 93.

325 MacDonald, 1977, S. VIII.

326 Berlioz, 1994, S. 23.

klar ab: ein personifizierter, allmächtiger Gott war Kern seines Glaubens, woraus deutliche Elemente geistlicher Musik in seinen Sinfonien erwachsen.

2 Thematische und programmatische Strukturen des Jagd-Scherzos

Fritz Grüninger überliefert eine Bruckner-Anekdote zum Thema Jagd:

Wald und Jagd sind eng verbundene Begriffe. Darum erscheint es nicht verwunderlich, daß der Meister das ursprünglich komponierte Scherzo später durch ein ›Jagd‹-Scherzo, dessen Thematik ganz unzweideutig ist, ersetzt hat. Bruckner hat die Jagdstimmung meisterhaft getroffen, obwohl er selbst zeitlebens kein Freund des Jagens war. Nachdem er in jungen Jahren einmal zur Jagd mitgenommen worden war, erklärte er, nie mehr jagen zu wollen, denn ›die armen G'schöpferln haben m'r leid tan, und das Fazit derer Jagd war, daß i bald an Böhm ang'schossen hätt!‹³²⁷

In Beethovens *Pastorale* wird das Thema Jagd nicht behandelt, programmatische Parallelen der Scherzo-Sätze bei Beethoven und Bruckner gibt es dennoch: das Trio mit seiner *Tanzweise* oder dem *Mittagsmahl* (siehe Briefe Bruckners), und das Zusammensein eines Gefolges in der Natur – bei Beethoven sind dies *lustige Landleute*, bei Bruckner eine *Jagdgesellschaft*. Diese Parallelen betreffen jedoch nur das Trio bei Bruckners **Scherzo von 1878**. Was macht diesen Satz zu einem »Jagd-Scherzo« mit programmatischem Inhalt und gibt es musikalische Bezüge zur *Pastorale* Beethovens?

Thomas Röder verweist bei seiner Betrachtung des **Scherzos von 1878**, wo er einleitend feststellt: »Über das 1878 neu eingesetzte Scherzo ist nicht viel zu sagen; es gehört zu den populärsten Stücken Bruckners [...]«, zunächst auf die Gemeinsamkeiten mit dem **Scherzo von 1874**, äußert sich kurz zu harmonischen Gegebenheiten sowie der »Jagd-Fanfare« und schreibt weiter:³²⁸

Was das ›Gesicht‹ des Satzes ausmacht, ist das vehemente Spiel mit dem raschen ›Bruckner-Rhythmus‹, den Anlaufstrecken, in die dieser Rhythmus zuweilen phasenverschoben eingelagert wird, und schließlich die klanglichen Sensationen, die aus dem Wechselspiel der drei Blechbläsergruppen samt der hinzugefügten hohen Klangkronen entstehen und die auch zur Neuinstrumentierung 1888 nur unwesentlich verändert worden sind.³²⁹

Bereits Max Auer tat sich mit seiner Betrachtung zu diesem *Scherzo* schwer, schreibt er doch zur *Vierten Sinfonie* zunächst:

327 Grüninger, 1936, S. 61.

328 Röder, 2010, S. 172.

329 Ebenda, S. 173.

Der klarste Beweis, daß auch dieses Werk nicht auf Grund eines Programms geschaffen wurde, ist die Tatsache, daß der Meister die erste Fassung mit »Sinfonie, Es-Dur« überschreibt; erst 1874 fügt er nach der ersten Überarbeitung das Wort »romantische« bei. Bruckner mag dazu durch seine damaligen ästhetisch gebildeten und romantisch eingestellten Freunde veranlaßt worden sein. Daraus erklärt sich auch die Mitteilung Viktor Hrubys, daß Bruckner, nachdem »man« den »Waldcharakter« der Symphonie erkannt hatte, an die Stelle des ursprünglichen Scherzos das »Jagd-Scherzo« setzte.³³⁰

Abgesehen davon, dass Auer für den Austausch konzeptionelle oder musikalische Gründe nicht in Erwägung zieht, widerspricht er sich wenig später:

Der dritte Satz ist unzweifelhaft echte Programmusik, das heißt, sie ist *gewollt* nach einer Idee geschaffen. Die Waldromantik der übrigen Sätze verlangt förmlich nach einer Jagdschilderung, da ja mit dem Begriff »Wald« der der »Jagd« fast unzertrennlich verbunden ist. Aus dieser Erwägung heraus wohl hat Bruckner auch das ursprünglicher Scherzo, dessen Thema mit dem Hauptthema des ersten Satzes so innig verwandt ist, in der neuen Fassung mit dem 1878 geschaffenen »Jagd«-Scherzo vertauscht. [...] Bruckner nannte es scherzend »eine Hasenjagd«.³³¹

Wie eng das Scherzo-Thema mit dem thematischen Material der ersten Themengruppe des Kopfsatzes verknüpft ist, zeigt eine genaue Betrachtung der ersten zehn Takte des **Scherzos von 1878**:

Hornmotiv

Quinte

mf immer deutlich hervorstreichend

Scherz: Hauptthema

DUR

Verdichtung

Verdichtung

einstimmig - mehrstimmig - aufsteigend - bewegter

Komplementärmotiv

Oktave

Oktave

Quarte

Merkmale:

- Tonrepetition und Akkordbrechung
- Melodische Anlage (Pendel) wie beim Hornmotiv
- Rhythmische Symbiose aus Horn- und Komplementärmotiv
- Intervallattribute ebenfalls aus Horn- und Komplementärmotiv
- Zunächst tongeschlechtlich neutral, dann DUR (5. Stufe)
- Steigerungs- und Verdichtungsanlage

VARIANTENPAARE:

Neben der Vernetzung aller Attribute beider Motive der ersten Kopfsatzthemengruppe entspricht die melodische Anlage der des Hornmotivs, nur dass anstelle der Quinte

330 Auer, 1982, S. 260.

331 Ebenda, S. 265.

die Quarte steht. Wie in der ersten Themengruppe des Kopfsatzes wird das Motiv zu Beginn des Scherzos wiederholt und dann auch variiert. Die zwei Takte andauernde Einleitung der tremolierenden zweiten Violine und der Viola hat ihr Äquivalent im Kopfsatz.

Zwei Elemente tauchen jedoch in Bezug zur ersten Themengruppe des Kopfsatzes nicht auf: Die Tonraumerweiterung des Hornmotivs und Skalenausschnitte des Komplementärmotivs. Der erste Scherzo-Abschnitt über einem Orgelpunkt b^b besteht nur aus Tonrepetitionen und Akkordbrechungen. Leiterfremde Töne oder gar chromatische Elemente gibt es in den eröffnenden 26 Takten, welche sich als ein einziger Steigerungs- und Verdichtungsprozess präsentieren, nicht. Die ersten zehn Takte sind homophon gehalten, erst dann setzt ein korrespondierender Wechsel verschiedener Instrumentengruppen ein, worauf der Satz zunehmend polyphon wird. Parallel hierzu wird der Tremolo-Klang sukzessive intensiviert, wobei die hohen Holzbläser bis Takt 18 die Streichergruppe unterstützen und erst ab Studierzeichen A Takt 19 mit Einsatz des Paukenwirbels das polyphone Netz der Blechbläser weiter anreichern.

The image shows a page from a musical score for Bruckner's Scherzo 1878, measures 1-27. The score is for a full orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The first 10 measures are marked 'pp' (pianissimo) and 'Scherzomotiv'. The next 10 measures are marked 'p' (piano) and 'Tremolofläche'. The final 7 measures are marked 'pp' (pianissimo) and 'poco a poco cresc.'. The score shows a dense, polyphonic texture with many repeated notes and chords.

Bruckner, Scherzo 1878: T.1–27, Partitur der Anton Bruckner Gesamtausgabe, Wien 1991, Leopold Nowak, S. 77–79

Die eröffnenden 26 Takte des **Scherzos von 1878** präsentieren die klassische Steigerungs- und Verdichtungstechnik Bruckners: Instrumentation, Satzdichte, Ambitus und Dynamik – mithilfe eines einzigen Motives. Dieser Intensivierungsprozess wird hier zu einer Grundkompetenz erhoben mit vorrangig inhaltlich-programmatischem Bezug. Zentrale Problemstellungen und deren Lösungsprozesse werden zunächst hinten angestellt, was das Fehlen der Tonraumerweiterung und der Skalenausschnitte erklärt. Dies macht auch in Hinblick auf die Satzstellung in der Sinfonie Sinn – sind doch nach dem Kopfsatz und dem langsamen Satz *Andante* erste Ergebnisse erzielt worden, welche dem Dur-Moll-Konflikt und der Tonraumproblematik zuzurechnen

sind. Die Problemstellung, welche bislang vernachlässigt wurde, ist das Feld der Rhythmik. Hornmotiv und Komplementärmotiv stehen sich rhythmisch diametral gegenüber. Im *Scherzo* kommt es zur Symbiose: Attribute beider Motive verschmelzen im Scherzo-Motiv. In dessen Verlauf bearbeitet Bruckner diesen rhythmischen Konflikt, indem er die polyrhythmische Struktur zum natürlichen Ist-Stand erhebt: das Nebeneinander von Zweier- und Dreierrhythmik wird zum Normalfall, das Problem zur Lösung durch simple Akzeptanz, Gewohnheit und durch Assimilation. Was die eröffnenden 26 Takte praktizieren, vollzieht sich in unterschiedlichster Intensität im gesamten Sinfoniesatz. Die Tonraumproblematik würde Aufmerksamkeit hiervon abziehen, was durch das Ausbleiben deren beiden Vertreter unterbunden wird. Dennoch versäumt es Bruckner nicht, Teilergebnisse dieses Problemfeldes gut versteckt mit einzubeziehen und diese dadurch auch zu bestätigen.

Hornmotiv und Scherzo-Motiv beginnen mit demselben Ton b^b im Oktavabstand. Die klare Polarisierung des Scherzo-Motivs hin zum Dur-Tonraum durch den vollen Hornsatz bei Takt 5 definiert die Quinte, die einsetzende Verdichtung des Scherzo-Motivs beschließt in der Oberoktave. Der Beginn des *Scherzos* ist somit der ersten Themengruppe des Kopfsatzes bei den Problemstellungen um einen Lösungsschritt voraus. Der Tonraum des Komplementärmotivs wird erreicht unter Einbeziehung der Hornmotivattribute, die leere Quinte wird mit der Dur-Terz gefüllt.

Die Fixierung auf den Intensivierungsprozess als Koppelung zur Jagd-Programmatik kann nur gedeutet werden, als These zumindest ist sie ein Pro-Argument. Ob Bruckner dabei an eine »Hasenjagd«³³² gedacht haben mag oder nicht, die Jagd an sich als Wettstreit von Verfolger und Verfolgtem ist in den einleitenden 26 Takten des Scherzos optisch fast barockhaft abgebildet durch ein sich selbst verfolgendes, zunehmend verdichtendes Motivgeflecht. Es lässt sich natürlich nicht sagen, ob das Scherzo-Motiv Hase oder Jäger präsentiert, dies ist auch schlicht nicht notwendig! Der Intensivierungsprozess ist Stellvertreter für ein Auftauchen, ein Aufschrecken, ein Aufschließen, ein Gallopiere. Die damit verbundene Dialogstruktur (vgl. T. 10ff. Horn-Trompete) erreicht eine neue Dimension ab Takt 27, wo das erste zweier Variantenpaare erscheint:

Variante Paar I.

Hörnplätzen

Ges Dur Des Dur es Moll Bb Dur F Dur Bb Dur

VI. Stufe (sensiblet) I. Stufe V. Stufe I. Stufe

Viol. I p

Viol. II p

Cb. pp (dolce)

C As f#4 G7 C G C

Dur Dur Moll Dur Dur Dur

I. Stufe VI. Stufe (erniedrigt) I. Stufe V. Stufe I. Stufe

332 Auer, 1982, S. 265.

Die Trompeten stehen, unterstützt durch schillernde hohe Holzbläser und Violinen, dem restlichen Blech gegenüber – Erstere majestätisch heldenhafte, Letztere düster und raubeinig. Zwei Charaktere desselben Ursprungs werden anscheinend unversöhnlich in direktem Schlagabtausch miteinander konfrontiert. Was durch eine groß angelegte Steigerung vorbereitet wird, bricht nach nur acht Takten in einer kurzen Generalpause bei Takt 34 ab. Programmatisch gesehen scheint die Jagdpartie bei Studierzeichen **B** Takt 35 ihre erhoffte Beute aus den Augen verloren zu haben. In charakteristisch völlig neuem Gewand wird das zweite Variantenpaar präsentiert, welches die zweitaktige Dialogstruktur des ersten Variantenpaares fortführt und auch sonst dessen Anlage aufweist: harmonischer Kontrast, Melodieführung und Instrumentenwechsel. Bei beiden Variantenpaaren ist die fallende Chromatik der ersten Phrase auffällig, bei der zweiten Phrase die melodischen Hornquinten, was den düsteren und verschlagenen Charakter der ersten Phrase und den heroischen Charakter der zweiten Phrase verstärkt. Das zweite Variantenpaar ist dynamisch dezent gehalten und wird über einem Orgelpunkt ausgebreitet. Neu hinzu treten lautmalerische Effekte, welche dezent und vage gehalten bleiben. Pulsierende 8tel-Noten erzeugen Spannung und erinnern an ein Herzklopfen in einem Moment chromatisch-harmonischer Ungewissheit. Erst als die Tonart wieder klar definiert erscheint, wandelt sich der Puls in einen sicheren Quint-Oktav-Schritt.

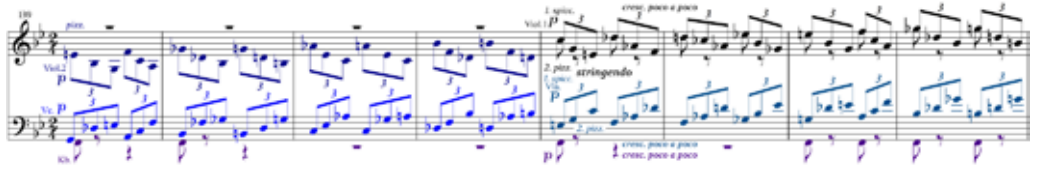


Dieses Pochen wird im Zuge der Steigerungs- und Verdichtungstechnik heftiger und erinnert auch an Hufgetrappel von Pferden. Hier gibt es eine Parallele zu Webers Oper *Der Freischütz*, wo nach der vierten Kugel im Finale der *Wolfsschlucht-Szene* die Regieanweisung wie folgt lautet: »Man hört Rasseln, Peitschengeknall und Pferdegetrappel«.³³³



Zu den durchlaufenden 8tel-Triolen pochen hier ebenfalls monoton fortlaufende 8tel-Noten. Auch ist die in die Triolenkette eingewebte, chromatisch ansteigende Linie interessant. Vergleichbares findet man in Bruckners *Jagd-Scherzo* bei Takt 59f. und T.139f. in den chromatischen Anstiegen:

333 Weber, 1986, S. 140.



Das Element des Vogelrufs wird in der Flöte im weiteren Verlauf des Satzes angedeutet. Neben der Parallele zu Beethoven ist vor allem die Nähe zum Vogelruf aus der *Wolfs-schluchtszene* des *Freischütz* offensichtlich, obwohl die Motive der Flöte sich eindeutig vom Scherzo-Motiv ableiten.

Carl v. Weber:
Der Freischütz
Wolfschluchtszene
"Vogelruf", 1./2. Kugel

Bruckner 57
"Scherzo"

L.v. Beethoven:
Pastorale, 2. Satz
Szene am Bach
"Vogelkadenz", Schluss

"natürliche Laute"

129 Nachtigall

Wachtel

Ob. 3

Kuckuck

Viol. I

cresc.

p

cresc.

Dass *Der Freischütz* bei Bruckner »einen nachhaltigen Eindruck« hinterlassen haben muss, will Floros an der bereits 1863 entstandenen *f-Moll-Sinfonie* aufzeigen können.³³⁴ Heinze schreibt zu Beethovens zweitem *Pastorale*-Satz:

Im Rahmen der ›Vogelkonzert‹-Anlage des Satzes kommt diesem Terzett den Rang einer Kadenz zu. [...] Über die von Beethoven explizit in der Partitur genannten drei Vogelstimmen hinaus hat die Musikwissenschaft wiederholt versucht, weitere Vogelrufe im Notenbild auch anderer Sätze der VI. Symphonie nachzuweisen – bis hin zum Regenpfeifer vor dem aufziehenden Gewitter. Es bleibt fraglich, ob ornithologische Kenntnisse das Verständnis der *Pastorale*-Ästhetik vertiefen [...]. Daß sich Beethoven bei seiner Vogelstimmen-Nachahmung Freiheiten nahm, belegt sein Kuckucksruf [...]. Er wählt eine Entsprechung, nicht das geläufige Muster. Gustav Mahler reizt dies noch weiter aus [...].³³⁵

Auch Steinbeck erkennt im Vogelrufabschnitt der *Pastorale* »bekanntlich eine Art Instrumentalkadenz«, welche eine »dreifache Konsequenz« auf das »auffällig vielschichtige(n), dichte(n) Stimmengelflecht naturhafte[r] Laute, Triller, Vogelgezwit-

334 Floros, 1992, S. 175.

335 Heinze, 1994, S. 188.

scher[...]« sei.³³⁶ Neben der Frage, ob die *Pastorale* zur Programmmusik zu zählen sei oder nicht verweist Steinbeck auf folgenden Widerspruch:

[Dies] wird in der Regel mit apologetischem Unterton verneint, ohne [dass] daraus die Konsequenz gezogen würde, von reiner Nacherzählung der zweifellos abgebildeten Ereignisse abzurücken. Die Frage ist aufschlussreich, weil doppelt schief. [...] Was aber ist die *Pastorale* dann? Beethoven selbst nannte sie ›Sinfonie carakteristica‹. Der Ausdruck bezeichnet viel besser den Sachverhalt, ist gleichwohl aber eine etwas altmodische Formel für das ausschlaggebend Neue am Werk, für das der Zeit im Grunde keine Bezeichnung zur Verfügung stand.³³⁷

Steinbeck wählt aufgrund seiner Überlegungen für die *Pastorale* den Begriff »Ideensymphonie«³³⁸ und bemerkt:

Viel wichtiger ist das kompositorische Problem, das Beethoven mit der *Pastorale* angeht. Man kann es als ›Aufhebung‹ (also als Negation und zugleich Bewahrung) all dessen verstehen, was an der 5. Symphonie zielhafte (und am Ende sieghafte) Progression ist. Und genau diese Besonderheit schafft eine Analogie zum Naturbegriff und ist zugleich essentielle Grundlage für den pastoralen Ton des Werkes. [...] Dessen kompositorische Realisation aber bedeutet nichts Geringeres, als in (fortlaufender) musikalischer Zeit den Gegensatz von Progression und Stillstand aufzuheben. Natur ist [...] die geeignete ›Konkretion‹ des allgemeinen kompositorischen Problems. Sie ist gleichsam prozessualer Stillstand.³³⁹

Die Programmatik wird demnach dem sinfonischen Konzept untergeordnet, welches als »Idee« für die individuelle Sinfonie ebenso existiert, wie auch im Kontext des gesamten Werkverbundes. Man wird zweifellos Bruckners *Jagd-Scherzo* zur Programmmusik zählen können, da der Satz an sich auch als »Orchesteretüde oder –szene(n)« für sich alleine stehen kann.³⁴⁰ Die Jagd-Thematik wird für Bruckner *Mittel zum Zweck*: der Lösungsweg eines individuellen Sinfonieproblems – in diesem Falle das der Rhythmik. Der Problemlöseprozess präsentiert sich als ein immerwährendes Hinterherjagen desselben rhythmischen Konfliktelements, welches als Scherzo-Motiv den Werdegang des Satzes initialisiert und bestreitet. Die dabei auftauchenden Schwankungen der Verdichtungsintensität gehen nahtlos in der Programmatik auf. Daher genügen zarteste Andeutungen, sprich Entsprechungen, um weitere Assoziationen im Zuhörer zu wecken. Bruckner verwebt diese Entsprechungen zudem mit dem Verdichtungsprozess, indem er die Charakteristik dieser Entsprechungen heranwachsen lässt und sie dadurch im Verlauf des Satzes zunehmend erkennbarer

336 Steinbeck, 1994, S. 509.

337 Ebenda, S. 503.

338 Ebenda, S. 504.

339 Ebenda, S. 505.

340 Halm, 1923, S. 113.

werden. Die dabei entstehende Nähe zum Vogelruf des *Freischütz* ist augenscheinlich, wenngleich sie auch mehr dem Zufall zuzurechnen sein wird. Von Interesse ist auf jeden Fall, dass die musikalischen Mittel und daraus resultierende Assoziationen übereinstimmen. Die Nähe zu Beethoven erscheint bei den Vogelstimmen dagegen wenig bis kaum ausgeprägt, doch auch hier lohnt eine genaue Betrachtung:

Bruckner:
Lautmalerische
Strukturen
(Auswahl)

19 FL.1/2 Klar. 4^{te} [3x] poco a poco cresc.

39 FL.1 p cresc.

65 FL.1 mf cresc. f

103 F FL.1/2 f

144 FL.1 Klar. 1 p

Lautmalerische Strukturen finden sich bei Bruckner vor allem in den hohen Holzbläsern, bei Beethoven auch in der ersten Violine. Bruckner verwendet an dessen Stelle hohes Tremolo bei zahlreichen Passagen über viele Takte hinweg. Die lautmalerischen Strukturen sind in Gestalt oft ähnlich, kurz gehalten, tonrepetierend und im Kontrast sprungmelodisch durchsetzt. Die markanteste Stelle erscheint im Zuge der letzten großen Steigerung des Scherzos kurz nach Studierzeichen M Takt 219.

M
219 Viol.2 ppp

Vc. Cb. ppp

225 FL.1 Klar. 1 mf tr

Ob.1/2 Fag. mf

poco a poco cresc.

trN

Über dem teils durchbrochenen Pulsschlag der tiefen Streicher baut sich ein chromatisch angereicherter Tremolo-Anstieg der zweiten Violine auf, der von einem durchgehenden Triolenpendel der ersten Violine in *sempre spiccato* gekrönt wird. Das sequenzierte Flötenmotiv mit der fallenden Sextole wird von der Klarinette gekürzt aufgegriffen. Durch den Wegfall der ersten Note der Sextole entsteht ein rhythmisch

nicht mehr ortbarer Klangeffekt, der in dieser Weise in Bruckners Arbeit einzigartig sein dürfte. Das rasche Wechselspiel der kürzesten Einwürfe von Oboe, Flöte und Klarinette nähert sich Beethovens naturhaften Lauten an. Bruckner bringt im gesamten Scherzo den Triller nur in diesen beiden Takten. Wie in der Klarinette zuvor wird die rhythmische Zuordnung durch das Pausieren aller Hauptzählzeiten und durch die triolische Metrik der Streicher verschleiert, was die lautmalerischen Effekte zufällig erscheinen lässt und somit plausibler macht.

Nachdem das Geschehen mit seinem stabilen Bass-Pendel wieder Fuß fasst, eröffnet ab Studierzeichen C Takt 51 die zweite Steigerung in Des-Dur mit dem nun enggeführten Scherzo-Motiv. Anstelle der Verdichtung analog zur ersten Steigerung setzt ab Studierzeichen D Takt 59 zunächst ein chromatischer Anstieg ein. Über dem orgelpunktartigen Pulsschlag *c* und den tremolierenden zweiten Violinen erklingt erstmals ein triolisches Tonpendel, welches aus der Triole des Scherzo-Motivs erwächst, in der ersten Violine mit der Spielanweisung *sempre spiccato*. Die instrumentale Verdichtung setzt vier Takten später durch eingestreute Fragmente des Scherzo-Motivs ein. Mit Einsatz aller Bläser gehen die Streicher in einen harmonisch spannungsgeladenen Tremolo-Klang über, welcher bis zum Ende der zweiten Steigerung bei Takt 90 anhält. Die Kadenz geht von einem D-Dur Sekundakkord nach G-Dur über den anhaltenden Orgelpunkt *c* hin zu C-Dur mit Septime nach F-Dur. Die Steigerung verklingt in einer Generalpause vor Studierzeichen E Takt 93. Im Vergleich zur ersten Steigerung mündet die zweite nicht in einen Dialog zweier Charaktere, sondern hämmert die Triolen zuerst tonrepetierend und dann als Quartpendel in den jagdaffinen Hörnern gleichsam wie Hufgetrappel.

The musical score shows measures 83 to 92. It is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes. The instruments listed are Fl., Ob., Klar., Hrn. 1/2, Tr., Hrn. 3/4, Pos., and B.T. The score is marked with 'E' at the end of the section.

Der Doppelstrich und die Angabe »*Etwas langsamer*« markieren bei Studierzeichen E das Ende der zweiten Welle (T.51-T.92) und den Beginn eines neuen formalen Abschnittes. Bruckner greift die Dialogstruktur vor Studierzeichen B auf, in welche die erste Welle (T.1-T.26) des Jagd-Scherzos mündete. Die beiden Variantenpaare sind jedoch modifiziert.

93 **E** Etwas langsamer

Der formrelevante Begriff »Welle« ist auch auf das **Scherzo von 1878** anwendbar. Die Hüllkurven der Satz-Übersicht am Ende des Kapitels visualisieren die Einteilung und untermauern den optischen Eindruck für die Wahl dieses Begriffes.

In dezentester Dynamik werden beide Variantenpaare in Dialog gesetzt, wobei beim ersten Variantenpaar die Ruf-Phrase durch einen liegenden Basston ersetzt wird, beim zweiten Variantenpaar die Antwort ausbleibt und stattdessen der Ruf echo-artig wiederholt wird. Programmatisch ist dieses filigrane Gewebe völlig offen. Sein durchführungsartiger Charakter erlaubt situative Impressionen ganz individueller Natur, welche sich in die emotional kontrastreiche Anlage des Satzes vorzüglich einbetten lassen. Nach einer Sequenz dieser Takte wird mit dem gespiegelten Ruf des zweiten Paares eine chromatisch ansteigende Sequenz initialisiert, welche sich bei Studierzeichen F Takt 113 in schwermütigem *e*-Moll verselbstständigt.

F Etwas ruhiger

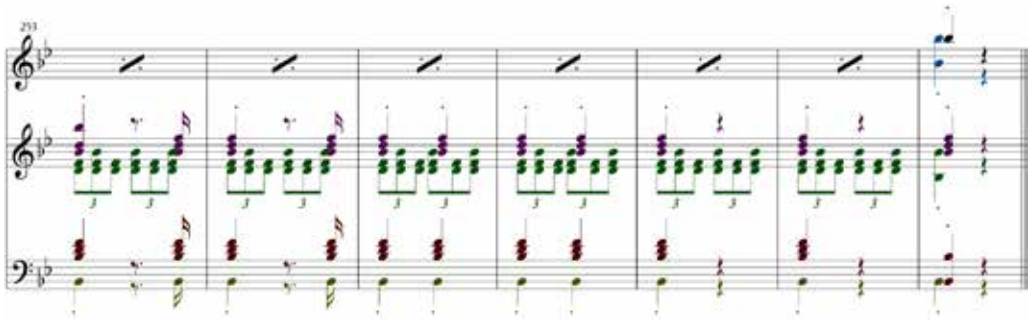
Die kontrapunktische Anlage erreicht nach acht Takten **E**-Dur, reminisziert zwei Takte, welche sich wiederum filigran verselbständigen und bei Studierzeichen **G** Takt 131 in eine Pendelstruktur münden. Diese wandelt sich allmählich in den chromatisch ansteigenden Intensivierungsprozess über einem Orgelpunkt *f*, bei dem sogar die Artikulation miteinbezogen wird: *Legato* wandelt sich zu *Pizzicato* und schließlich zu *Spiccato* mit der Spielanweisung *Stringendo*. Bei Takt 151 soll das ursprüngliche Tempo laut Spielanweisung wieder erreicht werden. Hier beginnt die dritte Welle mit enggeführtem Scherzo-Thema über einem hohen Tremolo der Violinen.

Interessant ist hierbei die Anweisung Bruckners im Notentext »4 Note im Jagdthema länger«, welche eine langgezogene Schlussviertel des Scherzo-Motivs wünscht. Wohingegen die Angabe bei Studierzeichen **F** nachträglich eingefügt wurde, scheint diese Angabe mit dem autographen Notentext³⁴¹ entstanden zu sein. Hieraus lässt sich nicht ableiten, dass Bruckner auch bei der Komposition oder gar beim Entwurf die Jagdthematik mit einbezog, doch zeigt die Eintragung, dass der außermusikalische Bezug zumindest bei Entstehung der Partitur eine Rolle gespielt haben kann. Dies gilt auch für den Eintrag am Beginn des *Scherzos*.

Die dritte Welle reicht über 36 Takte und ist somit zehn Takte länger als die erste Welle, der sie entspricht. Der Orgelpunkt wechselt bei Studierzeichen **H** Takt 163 von *f* nach *b* und reicht bis zum Eintritt in die Dialogstruktur Takt 187. Steigerungs- und Verdichtungstechnik ist identisch und vollzieht sich in den Bläsern mit dem Scherzo-Motiv. Die Streicher unterstützen den Prozess mit sukzessiv intensivierendem Tremolo-Klang. Die Intensivierung mündet analog zu Takt 27 in die bereits bekannte Dialogstruktur mit den Variantenpaaren. Bei Studierzeichen **K** Takt 195 erscheint ebenfalls analog zur ersten Welle das zweite Variantenpaar, welches bei der Fortspinnung aber variiert über eine fallende Holzbläsersequenz in die Pendelbewegung der Streicher mündet. Bei Studierzeichen **L** Takt 122 beginnt die finale vierte Welle analog zur zweiten Welle. Mit 48 Takten ist sie die längste der vier Wellen und beinhaltet auch die lautmalerisch markantesten Einwüfe zwischen Studierzeichen **M** und **N**. Wie bei der zweiten Welle verdichtet sich der Rhythmus bis Takt 247 zu einem durchgehend hämmern den Tonrepetieren und Triolenpendel in den Bläsern.

The image displays a musical score for four staves, likely from a symphony. The staves are labeled: Fl. Ob. (Flute Oboe), Tr. (Trumpet), Horn, and Bass. The music is in a key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score shows a complex rhythmic pattern with many triplets and tremolos, indicating a dense, driving texture. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings. The first staff (Fl. Ob.) has a '247' marking above it. The second staff (Tr.) has a 'heruntertreten' marking above it. The third staff (Horn) has a 'Johm' marking above it. The fourth staff (Bass) has a 'Bass' marking above it. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure suggests a highly rhythmic and intense section of the music.

341 Signatur Nr.19476 der österreichischen Nationalbibliothek.



Das Scherzo wird Takt 259 nach einem *Da Capo* auf B^b-Dur enden, wobei der Generalpause ein notierter Takt fehlt. Die Bleistifteintragung einer Fermate auf der 4tel-Pause des Schlusstaktes im Autograph wurde vermutlich von Bruckner nachträglich eingefügt, um die nicht geschlossene Periode zu kompensieren. Denn ausgerechnet beim letzten Blatt des Autographen fehlt die achttaktige Periodisierung – die Zählung bricht im viertletzten Takt des Scherzos mit der Zahl 2 ab.

Vergleicht man das Finale der zweiten und der vierten Welle miteinander, sticht zunächst der Größenunterschied ins Auge: 10 Takte versus 13 (respektive 14) Takte. Die polyrhythmische Anlage ist bei der zweiten Welle ausgeprägter, bei der finalen Welle hingegen »stören« nur die Klarinetten mit ihrer scharfen Punktierung und dem damit halbtaktigen Verbleib in der Zweier-Metrik. Diese herrscht bei der zweiten Welle noch durchbrochen durchgehend vor. Die rhythmische Prägnanz wird dort vier Takte gehalten, bis der Hornsatz bei Takt 87 ausbricht und das triolische Quartpendel alleine weiterführt. Bei der letzten Welle hingegen sind es sechs Takte mit allen Bläsern, woraufhin die Holzbläser, mit Ausnahme der Fagotte, den Rhythmus weiterführen und die Hörner das triolische Quartpendel mit Tonrepetitionen zu einem klaren Dur-Klang ausweiten.

Das Trio hebt sich in seinem Gestus deutlich vom restlichen Scherzo ab. Bruckner wechselt Takt- und Tonart, reduziert die Besetzung und wählt eine verkürzte dreiteilige Liedform. Zwei einleitende Takte, gestaltet von geteilten zweiten Violinen, Violen und Violoncellos, formen den hetzenden Pulsschlag des 2/4tel-Scherzos zu einem 3/4tel-Tanzschritt in wonnigem Ges-Dur um.

gr. Sexte

Ges-Dur F-Dur⁶⁴ F-Dur⁷ B^b-Dur

Rhythmus (Basslinie)

Scherzo:

Trio:

Ges-Dur offenbart sich als harmonische Brücke zum Scherzo, indem Ges-Dur dort scheinbar zufällig zu vereinzelten Gelegenheiten erscheint. Tatsächlich ist *ges* aber eine kleine Sexte vom Grundton *b* des Scherzos entfernt. Dass dieses Einweben der Tonraumerweiterung kein Zufall ist, zeigt der harmonische Verlauf der ersten großen Phrase des Trios: Ges-Dur wird mit einer Quartausweichung gehalten, rückt zu einem F-Dur-Septakkord und beschließt in der ersten Klammer Takt 10 in B^b-Dur, der Grundtonart des Scherzos! Diese Rückung von Ges-Dur zur Dominante F-Dur entdeckt man im ersten Variantenpaar, beim exponierten Übergang bei Studierzeichen E und später bei G, L und M.

Die Weise des A-Trioteils erwächst aus Variationen des Kopfmotivs, welches sich wiederum aus Elementen des Scherzo-Motivs und dessen Varianten ableitet. Markant für das Trio-Motiv ist die große Sexte, welche das Rahmenintervall bildet und auch das Höhepunktmotiv teilgeneriert.

Scherzo-Motiv:

Trio-Motiv:

Scherzo-Variante:

1. Satz, Fassung 1878, Choral (Durchführung):

1. Satz, Fassung 1878, 2. Themengruppe:

Mit Auftakt zu Studierzeichen A Takt 19 eröffnet der B-Teil mit einer Länge von 26 Takten. Er ist instrumental noch filigraner gehalten als der A-Teil, führt dessen zweitaktige Periodizität fort und moduliert im ersten Teil über jeweils viertaktige

Phrasen hinweg: von Ges-Dur aus geht es nach Des-Dur über As-Dur, A-Dur und B^b-Dur. Das Motiv lehnt sich an das Trio-Motiv an. Es verschachtelt Tonrepetitionen mit fallenden Skalenausschnitten.



Bei Studierzeichen **B** Takt 35 wird die vorhergehende Phrase von der hohen Holzbläsergruppe aufgegriffen und mit Hornquinten exponiert. Daraufhin erscheint der Beginn des B-Teils erneut, welcher alsbald um sich kreisend vom A-Teil bei Studierzeichen **C** Takt 45 aufgegriffen wird. Der Schlussabschnitt verbleibt auf dem Orgelpunkt *ges* und zirkuliert diminuierend mit dem Trio-Motiv in die finale Generalpause, bevor das Scherzo *da capo* erfolgt. Die Modulation des einleitenden A-Teils bleibt aus, es taucht kein leiterfremder Ton in diesem verkürzten A'-Teil auf, der die dezente Instrumentation weiterführt, jedoch noch zwei Trompeten im *dreifachen Piano* hinzunimmt. Die von erster Oboe und erster Klarinette gespielten Weise wird zunächst von der Flöte kontrapunktisch imitiert, bevor diese sich in die Zirkulation des Kopfmotivs einreicht und das Trio mit einem *g*^m beschließt.

Auf das Folkloristische des Trios und die Nähe zum *Ländler* verweist Thomas Röder bei seiner allgemeinen Betrachtung des Bruckner-Scherzos.³⁴² Bruckner selbst erläutert in seinem Brief vom 09. Oktober 1878 an Wilhelm Tappert eine »Tanzweise [...], welche den Jägern während der Mahlzeit aufgespielt wird.«³⁴³ Bereits Ernst Kurth spricht von der »Stille des Trios« und erkennt darin »den ruhigern Gegensatz des klassischen und den poetischen des frühromantischen aufgreifen, der stille Kern; ihn durchbreitet ein glückseliger Friede, oder es ruhen romantische Geheimnisse in ihm.«³⁴⁴ Somit stimmt Bruckner beim einzig direkten Bezug zum programmatischen Inhalt mit Beethoven nicht überein, der im dritten Satz einen »bäuerlichen Tanz im kontrastierenden 2/4-Takt (Takte 165–204)« bringt.³⁴⁵ Jedoch wechseln beide Komponisten die Taktart und den Charakter mit Einsatz des Tanzes, der bei Beethoven einen »Eindruck derber Direktheit« hinterlässt, welcher durch »die stampfende Wucht dieses Tanzes, der von Anfang bis Ende fortissimo erklingt und außerdem im ganzen Orchester auf jeder Takt,-eins` mit *sforzati* vorwärts gepeitscht wird«, generiert wird.³⁴⁶

Die Parallelen beider Werke sind konzeptioneller Natur. Der kontrastierende Dialog erfährt bei Bruckner einen Bedeutungswandel, lautmalerische Effekte entfalten

342 Röder, 1996, S. 385.

343 Bruckner, 1998, S. 179.

344 Kurth, 1925, S. 505.

345 Cooper, 2001, S. XI.

346 Bockholdt, 1981, S. 49.

bei Beethoven an anderer Stelle ihre Wirkung als in der *Romantischen. Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* ist die große Gemeinsamkeit beider Werke. Bruckner hat sein Vorbild hier besser verstanden als viele Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts.

Zum Ländler, insbesondere zu denen der Windhaager Sammlung, gibt es eine ausführliche Betrachtung von Helga Thiel, Gerda Lechleitner und Walter Deutsch, welche in den Berichten zum Bruckner-Symposium 1987 zu finden ist. Sie kommt zu dem Schluss, dass »die 84 notierten Ländler in der Windhaager Sammlung [...] nicht als Indiz für das ›Ländlerische‹ in Bruckners Werk herangezogen werden [können]«. ³⁴⁷ Dort heißt es weiter:

Auch wenn von der Bewegung her Anklänge an einen Ländler feststellbar sind, benützt Anton Bruckner nie die typische melodische Entfaltung des Ländlers, um sich in den lyrischen Teilen seiner Scherzi thematisch breit und harmonisch reich auszudrücken. Die Gegenüberstellung des oft als ›Ländler‹ bezeichneten *Trio* im *Scherzo* der *Vierten Symphonie* (WAB 104) zu annähernd rhythmisch ähnlich verlaufenden Ländlern aus Windhaag möge die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dem Gestaltungswillen Bruckners und der stilistischen Eigenheit des Ländlers aufzeigen [...]. Assoziativ Ländlerisches berechtigt uns nicht, vom ›Ländler‹ in den Kompositionen Anton Bruckners zu sprechen. Sein ganzes Verhalten und das damit verbundene Denken und Schaffen war auf eine Distanzierung von seiner Herkunft angelegt. Mit eingeschlossen ist dabei auch die Bedachtnahme auf einen künstlerischen Abstand zur ländlichen Musik seiner Kindheit und Jugendjahre. ³⁴⁸

Anders formuliert heißt dies nur, dass Bruckner Anklänge an den Ländler gezielt gewählt und diese eingesetzt hat, eine Ein- oder Verarbeitung vorhandener Ländler aber nicht erfolgte, was die konsequente Arbeit des Komponisten unterstreicht. Ob die Aussage, dass »von den vielen unterschiedlichen musikalischen Eindrücken, die Bruckner in seinem Leben erfahren hat, [...] für sein Schaffen nur die Begegnung mit dem Werk Richard Wagners ein notwendiges Ereignis« ³⁴⁹ war, hieraus als Folge zulässig ist, mag indes bezweifelt werden.

Bei der **Fassung von 1888** gibt es wenige, dafür interessante Änderungen. Abgesehen von instrumentalen Eingriffen und Änderungen bei den Spielanweisungen wird diese differenzierter behandelt. Bei der zweiten Steigerung geht die Pauke bei Takt 83 zunächst mit dem Rhythmus mit, anstelle eines durchgehenden Paukenwirbels. Auch bei der analogen vierten Welle unterstützt die Pauke ab Studierzeichen **O** Takt 239 den Rhythmus der Hörner, bevor sie ab Takt 251 sogar die Motivik solistisch vom 3. und 4. Horn übernimmt. Dies ist möglich, weil Bruckner den Übergang zum Scherzo abändert: der Satz geht in einen diminuierenden Halteakkord, die Instrumentation dünnt aus und das Geschehen verklingt, als ob die programmatischen Ereignisse in der Ferne verschwinden würden. Dies ist bei Bruckner ebenso selten anzutreffen wie

347 Thiel, 1989, S. 117.

348 Ebenda, S. 117.

349 Ebenda, S. 118.

die vereinzelt sehr tiefen Töne im vierten Horn, wie etwa bei Studierzeichen F Takt 113f. oder G Takt 131f.



Weder in der überarbeiteten *Achten Sinfonie*, noch in der neu entstandenen *Neunten Sinfonie* finden sich solche Notierungen. Ähnliches gilt für den ausklingenden Akkord der Bläser. Etwa in der ersten Themengruppe des Finales der *Achten Sinfonie* verklängen die Trompeten mit einem Teil der Hörner am Ende des Themas, nicht aber im *Scherzo* und auch nicht am Ende einer groß angelegten Steigerung. Beide Punkte sind einzigartig in Bruckners sinfonischem Werk und stehen damit insofern zur Disposition, weil ein Einfluss Dritter im Detail hier vermutet werden muss. Eine kleine Änderung mit großer Aussagekraft betrifft die lautmalerischen Effekte der vierten Welle. Bruckner wandelt die Triller in Takt 229/230 der **Fassung von 1878** in ausnotierte Sextolen um, was der praktischen Spielweise entspricht. Das rasche Tempo und der kleine Notenwert lassen ein Trillern nicht zu, weshalb die Änderung als Indiz dafür gesehen werden kann, dass sie aus einem Impuls ausführender Musiker oder eines Dirigenten erfolgte.

Das *da capo* ist ausnotiert, weil Bruckner hier etwas kürzt. Die erste Welle geht nicht in den Dialog der beiden Gegensatzpaare, sondern bricht abrupt mit einer Fermate vor Takt 328 ab. Auch die zweite Welle fehlt vollständig, bevor es bei der Tempoangabe *Etwas langsamer* bei Takt 328 analog zu Studierzeichen E der **Fassung von 1878** weitergeht. Die finale Welle nimmt den Holzbläsern und Hörnern Tonrepetition und triolisches Quartpendel, und lässt diese stattdessen den Akkord über vier Takte halten. Das Pendel wandert in die Pauke und tiefen Streicher.

Thomas Röder schreibt zur Kürzung: »Über die Zweckmäßigkeit des Strichs in der Druckfassung, der bei der Reprise des *Scherzos* die Takte 27 bis 92 durch eine Fermate ersetzt, wird sich kaum mehr Einigkeit herstellen lassen.«³⁵⁰ Tatsächlich gibt es keinen einleuchtenden Grund für diese Streichung. Jedoch sind zwei Aspekte beachtenswert. Die Änderung des Schlusses der vierten Welle vor dem *Trio* entschärft den Kontrast zu eben jenem nicht unerheblich. Dies könnte die Kürzung im Sinne eines Ausgleiches zur Reprise erklären. Gewichtiger ist der Faktor Programmatik: entkommt die Beute den Jägern und verlieren sie diese in der Ferne, so dass sie sich für eine Rast entscheiden? Wäre diese Deutung – und nur also solche – legitim, könnte auch davon ausgegangen werden, dass die Fortsetzung der Jagd ohne den neuerlich zeitweiligen Verlust der Beute zwischen Studierzeichen B Takt 35 und C Takt 51 abläuft. Die erste Welle der Reprise würde in diesem Falle an die Stelle der zweiten Welle treten, was folglich den neuerlichen Einsatz bei Takt 328 analog zu Studierzeichen E Takt 93 erklärt. Die finale vierte Welle endet triumphal – vermutlich nicht nur im programmatischen Sinne einer Jagd, welche Bruckner in all seinen Briefstellen hierzu erwähnt, sondern auch triumphal in übergeordnetem Kontext *Jagd nach Konzeption und Lösung*.

350 Röder, 2010, S. 173.

3. Satz. Scherzo 1878

Das Scherzo-Motiv - Steigerung und Verdichtung

Das Scherzo-Motiv - Steigerung und Verdichtung

Merkmale:

- Tonsetzung und Akkordbrechung
- Melodische Anlage (Pendel) wie beim Hornmotiv (Kopfsatz)
- Rhythmische Symphonie aus Horn- und Komplementärmotiv
- Intervallattribute ebenfalls aus Horn- und Komplementärmotiv
- Zunächst tongeschieblich neutral, ab T.5 (m.A.) B-DUR (5. Stufe, Dominante zur Grundtonart)
- Steigerungs- und Verdichtungsanlage
- Vergrößerung des Ambitus

Variantenpaar I

Variantenpaar II

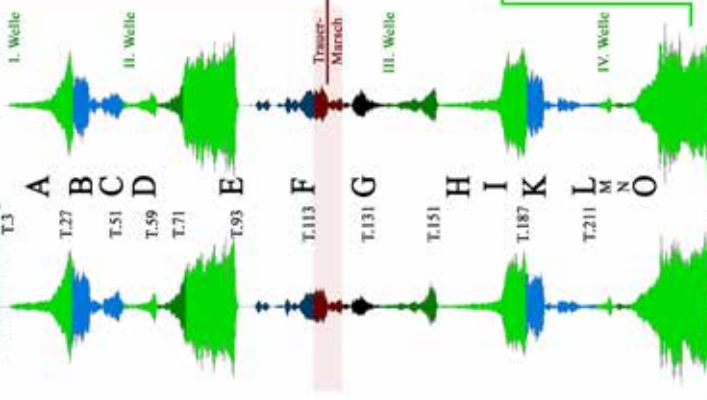
Chromatischer Anstieg (Streicher)

Triolo

Scherzo da capo

1878

2 Takte Tremoloeinleitung



Trauermarsch

Merkmale (Trauermarsch):

- vielschichtig polyphone Anlage
- e-Moll Nach E-Dur
- polsterendes Pochen in der Basslinie
- entwickelt sich aus Kopf des zweiten Variantensquares

Lautmalerische Effekte (Auswahl)

Merkmale (lautmalerische Effekte):

- Motive in Flöte, Oboe, Klarinette
- Bruchstücke / Varianten des Scherzo-Motivs
- kurz gehalten, hohe Lage
- bei M rhythmisch nicht ordbar, Triller

Scherzo-Finale: rhythmische Prägnanz

Entscharfung (Lösung) des rhythmischen Konflikts durch Gewohnheit und Programmank (Hufgetrappel, vgl. Freischütz!). Die Triole geht im Zweier-Metrum auf.

Trio

Merkmale:

- Ges-Dur mit Rückung nach B-Dur
- Wechsel vom 2/4-er zum 3/4-er Takt
- Ländler- / Tanzmerkmale, kein rhythmischer Konflikt
- Charakter-Gegegnung zum Scherzo

Auktor-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

Trio-Motiv:

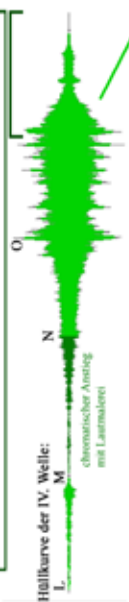
Trio-Motiv:

3. Satz. Scherzo 1888

Unterschiede zur Fassung von 1878

- kein da capo, sondern durchkomponiert
- erster Durchlauf: IV. Welle blendet aus
- Nach dem Trio: I. Welle endet steigend in einer Fermate nach T.327
- Nach dem Trio: Wegfall des Variantenpaar-Dialoges und der II. Welle
- Pausale mit ausdifferenziertem Rhythmus

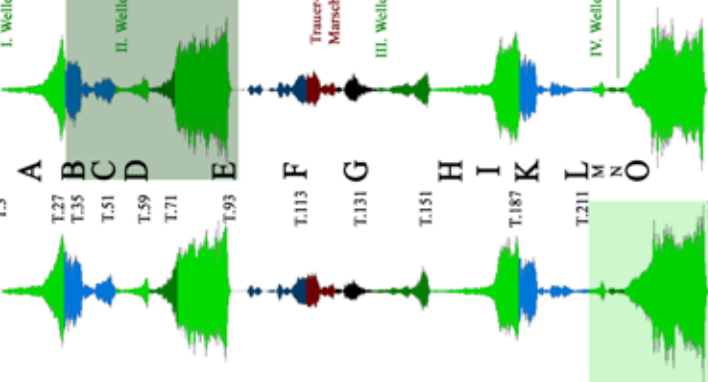
erster Durchlauf: IV. Welle, Fassung 1888



zweiter Durchlauf: I. Welle mit Fermate, Fassung 1888

1878 Spielzeit: 10 Minuten 35 Sekunden

2 Takte Tremolo-einführung



Erster Durchlauf:
4 Minuten 26 Sekunden
[259 Takte]

Trio:
1 Minute 28 Sekunden

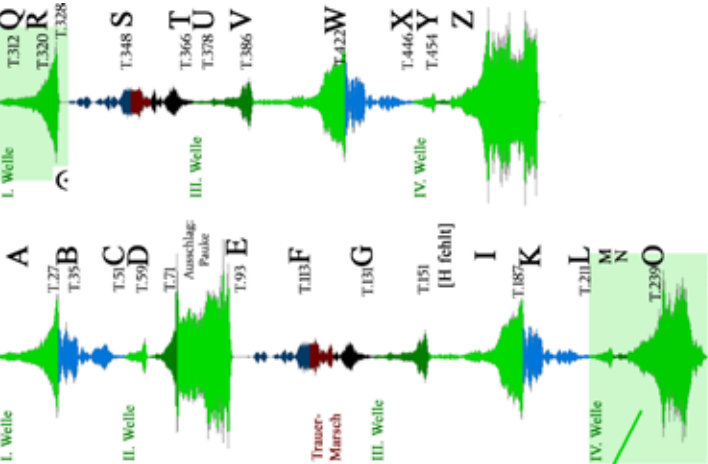
T r i o

A-Teil T.19
B-Teil T.35
A'-Teil T.45

Scherzo da capo

1888 Spielzeit: 9 Minuten 09 Sekunden

2 Takte Tremolo-einführung



Erster Durchlauf:
4 Minuten 12 Sekunden
[255 Takte]

Trio:
1 Minute 34 Sekunden

T r i o

T.266
T.282
T.292

[Hüllkurven der Fassungen zueinander nicht maßstabgetreu]

Resümee

Die Problemstellungs- und Lösungsprozesse in den Sinfonien Anton Bruckners sind ein essenzielles Moment ab der *Vierten Sinfonie*, aber natürlich keinesfalls das einzige Moment. Die große Schwäche einer jeden Analyse ist es, das musikalische Erleben und Erfahren nicht realisieren zu können. Die Ästhetik der Musik lässt sich nur unzureichend mit Parametern und Attributen aufzeigen. Allerdings erlaubt das Bewusstsein der Problemstellungs- und Lösungsprozesse ein intensiveres oder aus einer neuen Perspektive erlebbares Hören und Erfahren der Kompositionen. Dies kann auch zu einer Neubewertung in der Betrachtung der einzelnen Sätze der Sinfonien Bruckners führen. Hier muss auf Werner Notters interessante – weil kritische– Arbeit verwiesen werden, in der es zum Finale heißt:

In jedem Brucknerschen Finale ist etwas Großes gewollt; es repräsentiert je nach Standpunkt der Autoren den sinfonischen »Ausklang der Macht« [Kurth], die Objektivität eines »Naturschauspiels« [Halm] oder die »Zusammenfassung und Synthese des jeweiligen Gesamtwerkes« [Hecker]; K. Laux gar spricht von einer »Endlösung«! Offensichtlich bemüht sich der Komponist in seinen Finales um »die Synthese der vorausgegangenen Sätze ähnlich wie Beethoven im Finale der Neunten« [Mellers]. Daß die Synthese gelungen sei, darf bezweifelt werden. [...] Das Finale behauptet sich als »Charakterstück«. ³⁵¹

Notter geht so weit, dass er die Existenz eines sinfonischen Modells bei Bruckner in Frage stellt und die *Vierte Sinfonie* mit der These degradiert, sie bilde »nur das ›romantische‹ Gegenstück zur dritten«. ³⁵² Nach Notter ist im Kopfsatz der *Romantischen* »die Gesamtanlage der Durchführung weiterhin ungenügend«, ³⁵³ die Mittelsätze jedoch seien Zeugnis einer »langsame[n] doch stetige[n] Wertsteigerung« und brächten

351 Notter, 1983, S. 25f.

352 Ebenda, S. 28.

353 Ebenda, S. 74.

gerade hierdurch den Beweis, »daß die Sinfonien gerade nicht auf das Finale hin konzipiert sind«. ³⁵⁴ Dann holt Notter zum großen Schlag aus:

Wenn die Vordersätze länger werden, so tangieren sie damit auch den Schluß-Satz; sie greifen ihn an, machen ihn tendentiell überflüssig. Bruckner weigert sich, diese Folgerung zu ziehen, liefert aber *contre coer* den Beweis dafür [...]. Das heißt nicht einmal, daß die vier Sätze gleichberechtigt seien und die Bedeutung des Finales auf seine innerzyklische Stellung reduziert werden könnte [...]. Das bedeutet vielmehr, daß die Schluß-Sätze über den Rand der Sinfonie fallen, weil das Becken bereits voll ist. Ein Finale kann im besten Fall immer nur versuchen, die Bedeutung der Vordersätze zu seinen Gunsten zu verringern, indem es expandiert und sich mit Veranstaltungen wie dem Wiederausbruch des Mottos Geltung verschafft. ³⁵⁵

Die Folgerung, die Notter ableitet, führt zu seiner weiteren These, die Siebte Sinfonie könne »man sich als erste dreisätzig vorstellen«. ³⁵⁶

Notter, der bei Bruckner die Begriffe Schematismus und Evolution verknüpft, verhaftet häufig starr an der erwartbaren Form und an den Techniken zur Verarbeitung thematischer Substanzen. Dadurch können seine Standpunkte ein solides Maß an Plausibilität vorweisen, allerdings nur solange, wie Prozessabläufe negiert werden. Sobald ein oder gar mehrere Prozesse initialisiert werden, müssen diese auch irgendwann zu einem Abschluss mit einem wie auch immer gearteten Ergebnis kommen. Werden die Prozesse in der Kopfsatzexposition definiert, können die Mittelsätze sicherlich Teilergebnisse liefern. Durch ihre grundlegend divergente Faktur und Charakteristika untereinander und zum Kopfsatz wird es aber sehr schwer anzunehmen, dass der Satz an dritter Stelle alle Prozesse zu einem Abschluss führen kann. Gerade hieraus erklärt sich auch die im brucknerschen Finale durchweg neu gewonnene Freiheit in allen Belangen. Die Problemstellungen werden jedoch nur in der *Vierten Sinfonie* in solch exponierter Art und Weise präsentiert. Bei den folgenden Sinfonien werden Sie vom motivisch-thematischen Material zusehends assimiliert, welches wiederum an Dimension und Gewichtung gewinnt.

Das muss nicht zur Folge haben, dass Bruckners Sinfonien als »Finalsinfonien« gesehen werden müssen. Die Problemstellungen sind gleichrangig anzusehen gegenüber den Problemlöseprozessen und den Conclusiones. In der Sinfonik ist häufig gar mehr der Weg von größerem Interesse, als das Ziel. Dies rührt daher, dass eine Sinfonie nicht nur einmal gehört oder gespielt werden möchte, sondern ein fortwährend interessantes Erleben und Erfahren bieten will, woraus ein zyklischer Gedanke erwächst. Ob man sich hierbei an die Rhetorik hält und den musikalischen Verlauf in die einzelnen Abschnitte einer Rede einteilt oder ob man sich an den Phasen eines dramaturgischen Verlaufes orientieren möchte, bleibt dabei am Ende

354 Notter, 1983, S. 79.

355 Ebenda.

356 Ebenda, S. 100.

jedem selbst überlassen. Man muss dabei immer bedenken, dass eine Sinfonie in der Regel von vorneherein aus mehreren Sätzen besteht und auch innerhalb dieser Sätze mikro-architektonische Strukturen anzutreffen sind. Solch festgelegte, häufig durch ein Regelschema definierte Strukturen entsprechen nur eben nicht starr dem komplexen Kosmos einer Sinfonie.

Damit kann auch eine Erklärung zur Stellung der Mittelsätze im Fall Bruckner abgegeben werden. Bekanntlich steht bis zur *Siebten Sinfonie* der langsame Satz an zweiter und das Scherzo an dritter Stelle. Die Abkehr von dieser Reihung in den beiden letzten Moll-Sinfonien ist kein großes Mysterium. Beide Mittelsätze behandeln gemäß ihrem Charakter einen Teil der Problemstellungen mit jeweils stärkerer Gewichtung, so dass am Ende des dritten Satzes, egal ob langsam oder schnell, alle Problemlöseprozesse in gleichem Maße vorangeschritten sind, wodurch eine zwingende Reihenfolge zunächst ausbleibt. Der Kopfsatz der *Achten Sinfonie* ist der einzige seiner Art bei Bruckner, der in der Pianissimo-Sphäre verklingt. Hierdurch intensiviert sich der Kontrast zum folgenden Scherzo. Das anschließende Adagio mit seiner thematisch umfangreicheren Substanz und seinem getragenen Tempo setzt dieses Kontrastniveau fort. Gleichzeitig erfolgt ein verzahnter Ausgleich der Gewichtung aller vier Sätze, da das Finale in seiner Dimension somit besser fassbar wird. Der Erhalt des Kontrastniveaus beim Wechsel vom Adagio zum Finale fördert diese Balance. Leider geben Bruckners Tempoangaben den gefühlt charakteristischen Verlauf *Misterioso* – *Vivace* – *Adagio* – *Maestoso* nicht wieder, offenbaren aber dennoch eine Paarbildung: 1. Satz (*Allegro moderato*) – Scherzo (*Allegro moderato*) – Adagio (Feierlich langsam; doch nicht schleppend) – Finale (Feierlich, nicht schnell). Diese Tempoangaben werden im Konzertsaal für gewöhnlich nicht wörtlich umgesetzt und entsprechen dennoch dem eigentlichen Gehalt aller vier Sätze. Die gefühlte und verzahnte Paarbildung *langsam* – *schnell* – *langsam* – *schnell* steht der notierten Paarbildung *Allegro moderato* – *Allegro Moderato* – *Feierlich langsam* – *Feierlich, nicht schnell* gegenüber. Ein genauer Blick auf das thematische Material ist hier zwingend notwendig. Beispielsweise könnte die Gesangsperiode des Kopfsatzes das Adagio-Thema stellen und das zweite Adagio-Thema im selben Zug die Gesangsperiode im Kopfsatz übernehmen. Oder man denke nur an die Trompetenfanfaren zu Finalbeginn, welche im Scherzo ebenso denkbar wären, zumal ihre Gestalt an den Themenkopf desselben erinnert. In diesem Kontext denke man auch an das solistische Horn in den ersten beiden Takten des Scherzos, dessen repetierendes Moment zu Finalbeginn den Klanggrund liefert. Es sind zum einen solche Korrespondenzen, welche zur Umstellung der Mittelsätze geführt haben. Zum anderen muss bedacht werden, dass das Adagio einer Moll-Sinfonie sich der Dur-Sphäre zuwendet – eine dramaturgische Gewichtung, in deren Folge ein Scherzo in Moll an Strahlkraft arge Einbußen in Kauf nehmen müsste.

Es bleibt die große Frage, welche Folgen diese Kenntnisse für das Finale der Neunten Sinfonie haben. Die von Bruckner für dieses Werk potentiell festgelegten Problemstellungen lassen sich in den drei vollständig komponierten Sätzen herausarbeiten. Ebenso können die daraus entstehenden Problemlöseprozesse im Verlauf beobachtet und analysiert werden. Aus den gewonnenen Erkenntnissen lässt sich eine potentielle Zielsetzung zumindest in Grundzügen konkretisieren, zumal

die Exposition des Finales in der Komposition weit fortgeschritten erscheint. Im Detail können diese Erkenntnisse bei der Arbeit mit dem Finale-Fragment dazu führen, Entscheidungen zugunsten der angestrebten Problemlöseprozesse zu treffen. Allerdings werden hierbei auch rasch die Grenzen des Möglichen ersichtlich. Die Problemlöseprozesse werden vom Komponisten nach dessen Belieben zielführend geformt und dienen vorrangig als Motivatoren für das musikalische Geschehen. Sie zeigen weniger den eigentlichen Weg auf, den es zu bestreiten gibt, sondern liefern mehr den Treibstoff für das Vorankommen. Daher werden die Prozesse im Notentext auch vorwiegend als flüchtige, wenngleich auch in regelmäßigen Abständen und an markant strategischen Stellen erscheinende Momentaufnahmen wahrgenommen. Zudem muss immer bedacht werden, dass die Problemstellungen bei den fortgeschrittenen sinfonischen Werken Bruckners in zunehmend höherem Grade von der motivisch-thematischen Substanz assimiliert werden. Ob sich die Finale-Lösung, die Bruckner für seine letzte Sinfonie anstrebte, konkret offenbaren wird, bleibt daher auch unter Berücksichtigung der Problemstellungs- und Lösungsprozesse fraglich, denn Steinbeck weist bei seinen Betrachtungen zu diesem Werk auf einen zentralen Umstand hin: »Bruckner hat ein neues Werkkonzept entwickelt, das die Neunte [...] von den übrigen Symphonien substantiell unterscheidet«. ³⁵⁷ Nach Steinbecks These überwindet Bruckner sein entwickeltes Sinfoniekonzept in seinem Abschlusswerk »durch Aufhebung: Er setzte es außer Kraft, bewahrte es darin zugleich und setzte es damit auf eine höhere Stufe«. ³⁵⁸ Diese Ansicht mag insbesondere für das Finale gelten, für die drei ersten Sätze muss sie aber relativiert werden. Der Grad an Fortschritt ist es, den der Betrachter zu dem Schluss kommen lässt, etwas völlig Neues anzutreffen. Bruckner setzt sein Konzept nicht außer Kraft, sondern er befreit es dahingehend, dass er Bindungen und Zuordnungen auflöst. Als anschauliches Beispiel mag die Tonraumerweiterung angeführt sein: Die kleine Sekunde, welche Rahmenintervalle ausweitet, ist nicht mehr nur mit der ersten oder fünften Stufen anzutreffen, sondern täuscht gleich einem Vexierspiel den Bezug zu allen Stufen vor. Man glaubt, das chromatische Vorhaltspendel als Quartvorhalt zu hören, nur um festzustellen, dass im weiteren Verlauf der Vorhalt um zwei Stufen nach oben rückt. Hieraus erwächst eine neue Autonomie des chromatischen Moments, welches den harmonischen Verlauf grundlegend neu entstehen und bewerten lässt. Dieses Vexierspiel offenbart sich in der Tonspaltung zu Beginn des Kopfsatzes. Welches Rätsel der Täuschung Bruckner für das Finale vorgesehen hat und welche Gestalt vor allem die Auflösung erfahren hätte, zählt daher zu den spannendsten Geheimnissen der Sinfonik.

Zum Abschluss zwei Prognosen. Die *Neunte Sinfonie* wird ohne das *Te Deum* als Substitut für das Finale auch weiterhin die Regel sein. Ebenfalls dürfte das Finale-Fragment auch in der akribisch rekonstruierten Fassung Benjamin-Gunnar Chors nur partiell im Konzertsaal zu hören sein. Als Hauptgrund muss das klangliche Ungleichgewicht zu den vollendeten Sätzen genannt werden. Die Rekonstruktion lässt in Teilen den erfahrenen Bruckner-Hörer erahnen, was Großes hier im Entstehen war, weshalb

357 Steinbeck, 1993, S. 15.

358 Ebenda, S. 15.

die Verklänglichung von größtem Interesse und hoher Bedeutung ist. Den unwahrscheinlichsten Fällen bieten sich die größten Chancen: Entweder werden erhebliche Notenbestände aus der Feder Bruckners entdeckt und zugänglich gemacht oder es gelingt einem musik- und lebenserfahrenen Komponisten unter Berücksichtigung aller gewonnenen Erkenntnisse, das Finale in Bruckners Klang- und Ideensprache zu vervollständigen.

Die *Vierte Sinfonie* wird in der etablierten Fassung von 1878/80 in den Konzertsälen bestehen. Weder die Erstfassung noch die Fassung von 1888 werden ihr gefährlich werden können. Selbstredend sind beide von großem Interesse und werden auch eingespielt und aufgeführt werden. Man darf aber weder Dirigenten, Musiker und vor allem das Publikum unterschätzen, bei denen sich die etablierte Fassung zu Recht über Jahrzehnte erfolgreich bewähren konnte.

Bibliographie

Quellen

- Beethoven, Ludwig van. 2001.** *Symphonie Nr.6 in F »Pastorale«, op.68.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 7. Auflage, 2008.
- Bruckner, Anton. 1998.** *Briefe 1852–1886.* Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1998.
- , **2003.** *Briefe Band II 1887–1896.* Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2003.
- , **1977.** *III. Symphonie in D-Moll; Fassung von 1873, Band III,1.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1977.
- , **1981/1993.** *III. Symphonie in D-Moll; Fassung von 1877, Band III,2.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1993.
- , **1959.** *III. Symphonie in D-Moll; Fassung von 1889, Band III,3.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1959.
- , **1975.** *IV. Symphonie in Es-Dur; Fassung von 1874.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1975.
- , **1953/1991.** *IV. Symphonie in Es-Dur; Fassung von 1878/80.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1991.
- , **1981.** *IV. Symphonie in Es-Dur, Finale von 1878.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1981.
- , **2004/2006.** *IV. Symphonie in Es-Dur; Fassung von 1888.* Vorgelegt von Benjamin M. Korstvedt. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2006.
- , **1951.** *V. Symphonie in B-Dur.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1951.
- , **1952/1997.** *VI. Symphonie in A-Dur.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1997.
- , **1954/1995.** *VII. Symphonie in E-Dur.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1995.
- , **1972/1992.** *VIII. Symphonie in C-Moll; Fassung von 1887, Band VIII/1.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1992.
- , **1955/1994.** *VIII. Symphonie in C-Moll; Fassung von 1890, Band VIII/2.* Vorgelegt von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1994.
- , **2000.** *IX. Symphonie in D-Moll, 1. Satz – Scherzo & Trio – Adagio.* Vorgelegt von Benjamin Gunnar Chors. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2000.

- **1994/1999.** *IX. Symphonie in D-Moll, Finale (unvollendet)*. Vorgelegt von John A. Phillips. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1999.
- **2012.** *Präsentation des Finale-Fragments*. In: Benjamin Gunnar Chors. *Das Finale der IX. Sinfonie von Anton Bruckne* (= *Wiener Bruckner-Studien* 3). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2012, S. 247–325.
- Strauss, Richard.** *Eine Alpensinfonie, op.64*. München: Ernst Eulenburg Verlag, 1996.
- Wagner, Richard.** *Der fliegende Holländer WWV 63*. Frankfurt/M, Leipzig: C. F. Peters, Nr. 3402.
- Weber, Carl Maria von.** *Der Freischütz*. Leipzig: C. F. Peters; Mineola: Dover Publications, 1986. (Nachdruck, Public Domain, 1986.

Literatur

- Auer, Max. 1982.** *Anton Bruckner, Mystiker und Musikant*. (c) Amalthea-Verlag, München – Wien: Genehmigte, gekürzte Taschenbuchausgabe; Wilhelm Heyne Verlag, 1982.
- Bekh, Wolfgang Johannes. 2001.** *Anton Bruckner, Biographie eines Unzeitgemäßen*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe, 2001.
- Berlioz, Hector. 1994.** *The Art of Music and Other Essays – A Travelers Chants*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Blume, Friedrich. 1952, 1989.** Bruckner. In: Friedrich Blume (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 2. Kassel, München: Bärenreiter-Verlag und Deutscher Taschenbuch, 1952, 1989, Spalte 341–382.
- Bockholdt, Rudolf. 1981.** *Beethoven VI. Symphonie F-Dur op.68, Pastorale* (= *Meisterwerke der Musik*). München : Wilhelm Fink Verlag, 1981.
- Böhmer, Karl.** Kammermusikführer der Villa Musica. *Sinfonie Nr. 6 F-Dur, op. 68 »Pastorale«*. [Online] [Zitat vom: 22. April 2014.] <http://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2639>.
- Brockhaus. 2006.** *Brockhaus-Enzyklopädie: in 30 Bänden. – 21., völlig Neubearb. Aufl., Band 9*. Mannheim: F. A. Brockhaus, 2006.
- Burghold (Hrsg.), Julius. 1981.** *Richard Wagner, der Ring des Nibelungen; Text mit Notentafeln der Leit motive*. Mainz: Schott Music, 1981, Reprint 2013.
- Burrows (Hrsg.), John. 2005.** *Klassische Musik, Kompakt & Visuell*. London, München: Dorling Kindersley, 2005.
- Cohrs, Benjamin-Gunnar. 2012.** *Das Finale der IX. Sinfonie von Anton Bruckner; Geschichte, Dokumente, Werk, Präsentation des Fragments*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2012.
- **2003.** Marginalien zu Bruckners Finalsätzen. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.). *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption* (= *Musikkonzepte* 120/121/122). München : edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003, S. 75–107.
- Cooper, Barry. 2001.** Einleitung. In: Beethoven. *Symphonie No.6 in F »Pastorale«*. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2001, S. III-XV.
- Csáky, Moritz. 2006.** Eine Welt von Gegensätzen: Wien und Zentraleuropa zur Zeit von Bruckner und Brahms »Musikstadt Wien? In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lütken (Hrsg.). *Bruckner – Brahms; Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006, S. 10–26.
- Dahlhaus, Carl. 2005.** Die neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. In: Siegfried Mauser (Hrsg.). *Theorie der Gattungen* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 15*). Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 230–238.
- **2005.** Was ist eine musikalische Gattung? In: Siegfried Mauser (Hrsg.). *Theorie der Gattungen* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 15*). Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 85–91.

- Decsey, Ernst. 1922.** *Bruckner, Versuch eines Lebens*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart-Berlin, 11.–13. Auflage, 1922.
- Eckstein, Friedrich. 1923.** *Erinnerungen an Anton Bruckner*. Universal-Edition, Wien, 1923; Nachdruck der Originalausgabe: Severus-Verlag, Hamburg, 2010.
- Finscher, Ludwig. 2001.** *Symphonie (= MGG Prisma)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag; J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung; Carl Ernst Poeschel Verlag, 2001.
- Fischer, Hans Conrad. 1974.** *Anton Bruckner, Sein Leben*. Salzburg: Residenz Verlag, 1974.
- Floros, Constantin. 2004.** *Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2004.
- . **1980.** *Brahms und Bruckner*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980.
- . **1992.** Zu Bruckners frühem symphonischen Schaffen. In: Othmar Wessely (Hrsg.). *Bruckner Symposium, Anton Bruckner als Schüler und Lehrer, Bericht 1988*. Linz: Anton Bruckner Institut, Linzer Veranstaltungsgesellschaft, 1992, S. 173–190.
- . **2003.** Zum spirituellen Gehalt des Finales der IX. Symphonie; Eine semantische Analyse. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.). *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (= Musik-Konzepte 120/121/122)*. München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003, S. 108–131.
- Gárdonyi, Zsolt und Nordhoff, Hubert. 1990, 2002.** *Harmonik – Überarbeitete, erweiterte Neuauflage*. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 2002.
- Gräflinger, Franz. 1920, 2012.** *Anton Bruckner, sein Leben und seine Werke; Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1920; Nachdruck der Originalausgabe: Hamburg, Severus Verlag, 2012.*
- Grasberger, Renate/Partsch, Erich Wolfgang. 1996.** *Bruckner – skizziert*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1996.
- Grebe, Karl. 1972.** *Anton Bruckner*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 15. Auflage, 2001.
- Gruber (Hrsg.), Gernot/Schmidt (Hrsg.), Matthias. 2006.** *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 2)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2006.
- Grüninger, Fritz. 1936.** *Wege zu Anton Bruckner, Erinnerungsblätter zu seinem 40. Todestag*. Karlsruhe: Buchdruckerei Malsch und Vogel, 1936.
- Gülke, Peter. 2010.** Von der Fünften bis zur Siebten Sinfonie. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.). *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschle Verlag, 2010, S. 178–196.
- Haas, Robert. 1934.** *Anton Bruckner (= Die grossen Meister der Musik)*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1934.
- Halm, August. 1923.** *Die Symphonie Anton Bruckners*. München: Albert Langen-Georg Müller Verlag, 1923; Nachdruck: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2002.
- Hansen, Mathias. 2010.** Die Achte und Neunte Sinfonie. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.). *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschle Verlag, 2010, S. 197–223.
- Harrandt, Andrea. 2009.** Albert J. Gutmann als Verleger Brucknerscher Werke. In: Renate Grasberger/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.). *Anton Bruckners Wiener Jahre, Analyse – Fakten – Perspektiven (= Wiener Bruckner-Studien 1)*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2009.
- . **1996.** Berlioz. Hector. In: Uwe Harten (Hrsg.). *Anton Bruckner, Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1996.
- . **1996.** Wagner, Familie. In: Uwe Harten (Hrsg.). *Anton Bruckner; Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996.
- Harten (Hrsg.), Uwe. 1996.** *Anton Bruckner – Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996.

- Hawkshaw, Paul. 1997.** Das Kitzler-Studienbuch: ein unschätzbares Dokument zu Bruckners Arbeitsweise. In: Othmar Wessely/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Andrea Harrandt/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.). *Bruckner-Symposium, zum Schaffensprozeß in den Künsten, Bericht 1995*. Linz, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1997, S. 95–109.
- Heinze, Rüdiger. 1998.** IV. Symphonie in Es-Dur, Werkbetrachtung und Essay. In: Renate Ulm (Hrsg.). *Die Symphonien Anton Bruckners*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2. Auflage, 2002, S. 117–131.
- . **1994.** VI. Symphonie in F-Dur, op.68 »Sinfonia Pastorale«. In: Renate Ulm (Hrsg.). *Die 9 Symphonien Beethovens*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 5. Auflage, 2005, S. 181–200.
- Hinrichsen (Hrsg.), Hans-Joachim. 2010.** *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschle Verlag, 2010.
- Hodeige, Harald. 2012.** Programmheft: Anton Bruckner, Sinfonie Nr.5 B-Dur, Herbert Blomstedt, NDR Sinfonieorchester. *NDR.de*. [Online] 2012. [Zitat vom: 30. 6 2015.] https://www.ndr.de/orchester_chor/sinfonieorchester/konzerte/programmheft403.pdf.
- Hölzl, Wolfgang. 2011.** *Anton Bruckners Siebente Symphonie; Von diastematischen Keimzellen zu tonalen Großraumstrukturen*. Saarbrücken: Av Akademikerverlag, 2011.
- Horn, Erwin. 1995.** Anton Bruckner in bester Gesellschaft, S. 227–278. In: Lipp, Wolfgang (Hrsg.). *Gesellschaft und Musik, Wege zur Musiksoziologie*. Berlin : Duncker & Humboldt GmbH, 1995.
- Horton, Julian. 2004.** *Bruckner's Symphonies; Analysis, Reception and Cultural Politics*. UK, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jung, Hermann. 2008.** Anton Bruckners symphonischer Anfang. In: Theophil Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.). *Bruckner-Tagung, der junge Bruckner; Tagung 2005/Bericht*. Linz, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2008, S. 247–266.
- . **2008.** Beethovens Pastorale – ein Werk im Gedächtnis der Zeit. In: Ute Jung-Kaiser/Matthias Kruse (Hrsg.). *1808 – ein Jahr mit Beethoven (= Wegzeichen Musik 3)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008, S. 61–108.
- Knab, Armin. 1922.** *Bruckner V. Symphonie, thematische Analyse*. Wien, Leipzig: Universal-Edition, 1922.
- Kohler, Stefan. 1996.** *R. Strauss, eine Alpensinfonie; Vorwort*. München: Ernst Eulenburg Verlag, 1996.
- Korstvedt, Benjamin M. 2000.** *Bruckner, Symphony No.8*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Korstvedt, Benjamin M. 2003.** Vorwort zur Fassung 1888. In: Anton Bruckner. *IV. Symphonie Es-Dur, Fassung 1888*. Worcester, Massachusetts, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2003, S. I–XVII.
- Krebs, Wolfgang. 11.10.1996.** Zum Verhältnis von musikalischer Syntax und Höhepunktgestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Dr. Wolfgang Krebs, Vortrag*. [Online] Regensburg. Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 11.10.1996. [Zitat vom: 01. 08 2013.] <http://www.wolfgang-krebs.de/>.
- Kreft, Ekkehard. 2009.** *Die Harmonik Anton Bruckners, Teil I*. Beiträge zur europäischen Musikgeschichte Band 14. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2009
- Kreutziger-Herr, Anette. 1992/93 (5).** Natur und das »romantische Bild«: Bruckners Vierte Sinfonie. In: Berliner Philharmonisches Orchester (Hrsg.). *Philharmonische Programmhefte, 2. Konzert der Serie B*. Berlin: Stiftung Berliner Philharmoniker, 1992/93 (5), S. 12–14.
- Kulturforum, Capriccio.** Capriccio Kulturforum. *Banale Finale – Zum Verhältnis von Kopf- und Finalsatz*. [Online] [Zitat vom: 05. 10 2014.] <http://www.capriccio-kulturforum.de/musiktheorie-musikgeschichte-von-der-aufklaerung-bis-in-die-gegenwart/4235-banale-finale-zum-verhaeltnis-von-kopf-und-finalsatz/index2.html?s=08a8ae3412adb1907120bbc8c6b97ae675b995c3>.
- Kurth, Ernst. 1925.** *Bruckner, 2 Bände*. Berlin: Max Hesse Verlag, 1925.
- Lang, Oskar. 1924.** *Anton Bruckner, Wesen und Bedeutung*. München, 1924: C. H. Beck'sche Buchdruckerei, 2. Auflage, 1943.
- Leichtentritt, Hugo. 1911.** *Musikalische Formenlehre*. Wiesbaden 1911: Breitkopf & Härtel, 12. Auflage, 1987.

- Lockwood, Lewis. 2009.** *Beethoven. Seine Musik, sein Leben*. New York, London, Kassel, Stuttgart, Weimar: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler, ursprünglich W.W. Norton, 2009.
- Lütteken, Laurenz. 2006.** »Innerhalb des unermeßlichen Problems Bruckner« – Zum wissenschaftlichen Umgang mit einem unbequemen Komponisten. In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lütteken (Hrsg.). *Brahms – Bruckner; Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006, S. 45–57.
- , 2010. Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.). *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschle Verlag, 2010, S. 14–30.
- MacDonald, Hugh/de Haan (Übersetzer), Stefan. 1977.** *Symphonie fantastique* – Vorwort. In: Hector Berlioz. *Symphonie fantastique*. London: Ernst Eulenburg Verlag, 1977, S. VII–IX.
- Maier, Elisabeth. 2001.** *Verborgene Persönlichkeit, Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 2001.
- Mar, Jonathan Del. 2001.** *Beethoven, Symphonie Nr. 6 in F »Pastorale«, Einleitung*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 7. Auflage, 2008.
- Marschner, Bo. 1998.** Schema und Individualität in der Formbildung Bruckners anhand seiner Reprisenkonzeption ab der Vierten Symphonie. In: Uwe Harten/Elisabeth Maier/Andrea Harrandt/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.). *Bruckner Symposium, Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen, 1996*. Linz : Anton Bruckner Institut, Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, 1998, S. 17–24.
- Mauser (Hrsg.), Siegfried. 2005.** *Theorie der Gattungen (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 15)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2005.
- Metzger (Hrsg.), Heinz-Klaus/Riehn (Hrsg.), Rainer. 2003.** *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption; (= Musik-Konzepte 120/121/122)*. München : edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003.
- Nagler, Norbert. 1982.** Bruckners gründerzeitliche Monumentalsymphonie. Reflexionen zur Heteronomie kompositorischer Praxis. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.). *Anton Bruckner (= Musik-Konzepte 23/24)*. München: edition text+kritik, 1982, S. 86–118.
- Notter, Werner. 1983.** *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler, 1983.
- Nowak, Leopold. 1985.** Anton Bruckner, der Romantiker. In: *Über Anton Bruckner, gesammelte Aufsätze*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1985, S. 153–159.
- , 1973. *Anton Bruckner, Musik und Leben*. Linz: Rudolf Trauner Verlag, 1973.
- , 1985. Anton Bruckners Eroica-Studien. In: *Über Anton Bruckner, Gesammelte Aufsätze*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1985, S. 257–265.
- , 1980. Das Finale von 1878 zur IV. Symphonie von Anton Bruckner. In: *Über Anton Bruckner, Gesammelte Aufsätze*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1985, S. 225–226, identisch mit dem Vorwort zu Bd. IV/2 der Bruckner-Gesamtausgabe.
- , 1971. Der Begriff der »Weite« in Anton Bruckners Musik. In: *Über Anton Bruckner, Gesammelte Aufsätze*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1985, S. 126–139.
- , 1970. Metrische Studien von Anton Bruckner an Beethovens III. und IX. Symphonie. In: *Über Anton Bruckner, Gesammelte Aufsätze*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1985, S. 105–115.
- , 1962. Symphonischer und kirchlicher Stil bei Anton Bruckner. In: *Über Anton Bruckner, Gesammelte Aufsätze*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1985, S. 47–54.
- , 1975. Vorwort zur Fassung 1874. *Anton Bruckner – IV. Symphonie Es-Dur*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1975.
- , 1953. Vorwort zur Fassung 1878/80. *Anton Bruckner – IV. Symphonie Es-Dur*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1953.
- , 1954/1995. Vorwort. *Anton Bruckner – VII. Sinfonie E-Dur*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1995.

- Ochtmann, Patrick. 2001.** *Anton Bruckner und die Rezeptionsgeschichte seiner Symphonik*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 2001.
- Partsch, Erich Wolfgang. 1991.** Kritische Gedanken zur Bruckner-Rezeption. In: Renate Grasberger/Erich Wolfgang Partsch. *Bruckner – skizziert; Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, zweite, verbesserte Auflage 1996, S. 201–234.
- . **1996.** Romantik. In: Uwe Harten (Hrsg.). *Anton Bruckner – Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1996, S. 369–370.
- . **1996.** Vierte Symphonie Es-Dur (WAB 104). In: Uwe Harten (Hrsg.). *Anton Bruckner – Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996, S. 419–421.
- Phillips, John Alan. 2002.** *Bruckner's Ninth Revisited: Towards the Re-Evaluation of a Four-Movement Symphony, Volume I (of II); Dissertation*. Adelaide: University of Adelaide, 2002.
- Raab, Armin. 1996.** Brahms und Beethoven, »Wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört«. In: Renate Ulm (Hrsg.). *Johannes Brahms – Das symphonische Werk; Entstehung, Deutung, Wirkung*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996, S. 50–59.
- Röder, Thomas. 1996/1999.** Anton Bruckners Glaube. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.). *Bruckner-Probleme (= Archiv für Musikwissenschaft, Band XLV)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996/1999, S. 50–70.
- . **1987.** *Auf dem Weg zur Bruckner-Sinfonie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987.
- . **2010.** Die Dritte und Vierte Sinfonie. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.). *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschle Verlag, 2010, S. 151–177.
- . **1996.** Scherzo. In: Uwe Harten (Hrsg.). *Anton Bruckner – Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1996.
- Schmidt, Matthias. 2006.** Komposition und Wahrnehmung: Analysebeispiele. In: Gernot Gruber/Matthias Schmidt (Hrsg.). *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 2)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2006, S. 261–300.
- . **2006.** Sinfonik und »Klassik« – begriffliche Einkreisung. In: Gernot Gruber/Matthias Schmidt (Hrsg.). *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 2)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2006, S. 22–48.
- Schneider, Norbert Jürgen. 1987.** *Der musikalische Satz*. Innsbruck/Neu-Rum: Edition Helbling, 1987.
- Seidel, Wilhelm. 1996.** Rhythmus. In: Uwe Harten (Hrsg.). *Anton Bruckner – Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996.
- Brinker, Bettina. 2004.** Artikel: *Sorgfalt und Spannung*. In: Hamburger Abendblatt, 18.10.2004, Hamburg: Zeitungsgruppe Hamburg, 2004.
- Sponheuer, Bernd. 1987.** *Logik des Zerfalls, Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1987.
- Steinbeck, Wolfram/Blumröder, Christoph von. 2002.** *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert; (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 3)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002.
- Steinbeck, Wolfram. 1994.** 6. Symphonie F-Dur, Pastorale op.68. In: Albrecht Riethmüller/Carl Dahlhaus/Alexander L. Ringer (Hrsg.). *Beethoven, Interpretation seiner Werke, Band 1*. Laaber: Laaber, 1994, S. 503–515.
- . **2002.** Anton Bruckner (= *MGG Prisma*). In: Christian Martin Schmidt/Wolfram Steinbeck. *Brahms/Bruckner*. Kassel: Bärenreiter-Verlag; J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung; Carl Ernst Poeschel Verlag, 2002, S. 115–188.
- . **2002.** Brahms und Bruckner. In: Wolfram Steinbeck/Christoph von Blumröder/Siegfried Mauser (Hrsg.). *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 3,1)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002, S. 179–227.
- . **1993.** *Bruckner, Neunte Symphonie d-Moll (= Meisterwerke der Musik)*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.

- , 2006. Tönend bewegte Formen – Brahms und die Symphonie. In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lüttken (Hrsg.), *Bruckner – Brahms; Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006, S. 27–37.
- , 1997. Über das Ganze eine Romantik ausgegossen; Die Sinfonien. In: Walther Dürr/Andreas Krause (Hrsg.), *Schubert, Handbuch; ungekürzte Sonderausgabe*. Kassel: Bärenreiter-Verlag; J. B. Metzler, 3. Auflage, 2010, S. 549–667.
- , 2010. Von der »Schularbeit« bis zur Zweiten Sinfonie. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschle Verlag, 2010, S. 110–150.
- , 2002. Zur Theorie des Symphonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 3,1)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002, S. 9–36.
- Stephan, Rudolf.** 1988. Bruckners romantische Sinfonie. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.), *Anton Bruckner, Studien zu Werk und Wirkung, Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1988, S. 171–187.
- Studnitz, Vera von.** 2007/08. *Kampf um die Sinfonie*. <http://www.theater.ulm.de> [Online] 2007/08. [Zitat vom: 25. 05 2013.] http://theater.ulm.de/archiv/spielzeit-07-08/documents/einblicke-texte/4.%20Philharmonisches%20Konzert/kampf_um_die_sinfonie.pdf.
- Thiel, Helga/Lechleitner, Gerda/Deutsch, Walter.** 1989. Anton Bruckner – sein soziokulturelles Umfeld, seine musikalische Umwelt. *Bruckner Symposium, Bruckner und die Musik der Romantik 1987*. Linz: Anton Bruckner Institut (Hrsg.), Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, 1989, S. 111–119.
- Trimm, Ulrike.** 2004. Großartige innere Landschaften – zu Bruckners 4. Sinfonie. In: *50 Klassiker Orchestermusik; Berühmte Werke aus vier Jahrhunderten*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag, 2004, S. 132–136.
- Voss, Egon.** 1994. Die Beethovensche Symphonie, Skizze einer allgemeinen Charakteristik. In: Renate Ulm (Hrsg.), *Die 9 Symphonien Beethovens*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 5. Auflage, 2005, S. 29–53.
- Wagner, Manfred.** 1995. *Anton Bruckner, Werk und Leben*. Wien: Adolf Holzhausens Nachfolger GmbH, 1995.
- , 1983. *Bruckner, Leben – Werke – Dokumente*. Mainz: B. Schott's Söhne, 2. Auflage. 1989.
- , 1980. *Der Wandel des Konzepts. Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Vierter und Achter Sinfonie*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1980.
- , 1997. Die Themenbildung bei Anton Bruckner. In: Othmar Wesseley/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Andrea Harrandt/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Bruckner-Symposium, Zum Schaffensprozeß in den Künsten, Bericht*. Linz, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft, 1997, S. 67–72.
- , 1989. Was ist an Bruckner romantisch? In: Elisabeth Maier (Hrsg.), *Bruckner Symposium, Bruckner und die Musik der Romantik 1987*. Linz: Anton Bruckner Institut, Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, 1989, S. 23–29.
- Werner-Jensen, Arnold.** 2001. Mozarts Sinfonien. In: Arnold Werner-Jensen/Franz Josef Ratte/Manfred Ernst. *Das Reclam Buch der Musik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2. Auflage, 2002.
- Winkler, Gerhard.** 2010. Bruckners musikalische Herkunft. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bruckner; Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschle Verlag, 2010. S. 49–61.
- Zacharias, Horst.** 2005. *Geschichte der Musik : die Musik der deutschen Romantik, Band 3*. Mannheim: Reinhard Welz Vermittler Verlag e.K, 2005.
- Zamazal, Franz.** 1996. Mayfeld, Friedrich Moritz Franz Edler von. In: Uwe Harten (Hrsg.), *Anton Bruckner – Ein Handbuch*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1996, S. 275–276.
- Zörner, Charlotte.** Festspielhaus Baden-Baden. *Kolumbus Schule*. [Online] [Zitat vom: 20. April 2014.] <http://www.festspielhaus.de/>.

