



BRUCKNER

SÄMTLICHE SINFONIEN



Simone Young
Philharmoniker Hamburg



Werktexte zu den Symphonien
von Michael Lewin

Inhalt

STUDIENSYMPHONIE IN F-MOLL WAB 99.	5
SYMPHONIE NR. 0 IN D-MOLL „NULLTE“ WAB 100	11
SYMPHONIE NR. 1 IN C-MOLL WAB 101	19
SYMPHONIE NR. 2 IN C-MOLL WAB 102	25
SYMPHONIE NR. 3 IN D-MOLL WAB 103	37
SYMPHONIE NR. 4 IN ES-DUR WAB 104 „ROMANTISCHE“	51
SYMPHONIE NR. 5 IN B-DUR WAB 105	63
SYMPHONIE NR. 6 IN A-DUR WAB 106	71
SYMPHONIE NR. 7 IN E-DUR WAB 107	79
SYMPHONIE NR. 8 IN C-MOLL WAB 108	87
SYMPHONIE NR. 9 IN D-MOLL WAB 109	101

Studiensymphonie
in f-Moll WAB 99

**SYMPHONIE – SCHULARBEIT –
STUDIENSYMPHONIE
Anton Bruckners *f*-Moll-Symphonie**

Eine Frage, die sich bei jedem Bruckner-Zyklus früher oder später auftut, ist, wie man sich zu einer Aufführung der *f*-Moll-Symphonie aus dem Jahr 1863 stellt.

Sehr oft folgen Dirigenten und Veranstalter hier dem Wunsch des Komponisten, der dieses Werk in späteren Jahren „annulliert“ und nicht aufgeführt sehen wollte, obwohl oft in zyklischen Darbietungen die sogenannte *Nullte* (also auch annullierte) ehemalige 2. *Symphonie* in d-Moll durchaus zur Aufführung gebracht wird, die man mit dem gleichen Argument ablehnen könnte.

Nun kann man zu Recht einwenden, dass es zwischen der *f*-Moll-Symphonie und der späteren *d*-Moll-Symphonie, zwischen deren Entstehen immerhin sechs Jahre lagen, doch erhebliche Unterschiede gibt. Bruckner annullierte die 2. *Symphonie*, weil er nach deren Abschluss erkannt hatte, dass der Weg von seiner 1. *Symphonie* in dieser Form nicht mehr fortsetzbar war. Aus neuen Erkenntnissen und Einsichten, die er im Laufe seiner Arbeit gewann, konnte er zur „Annullierten“ *d*-Moll-Symphonie nicht mehr stehen. Wie recht er im Grunde hatte, belegt dann eindrucksvoll die darauf entstandene 2. *Symphonie* in c-Moll. Bei der *f*-Moll-Symphonie handelte es sich doch recht eindeutig um nicht viel mehr als das, als was Bruckner die Symphonie später bezeichnete: eine reine Schularbeit, die in der relativ kurzen Zeit von drei Monaten (März bis Mai 1863) entstand.

Sehr interessante Auskunft über die Entstehung gibt auch die Untersuchung von Leopold Nowak aus dem Jahr 1981 („Die Notenschrift Anton Bruckners im ersten Satz seiner *f*-Moll-Symphonie“), wo er darauf hinweist, dass die gesamte Erstschrift des ersten Satzes zuerst mit Bleistift und in einem für Bruckner noch ganz untypischen Schriftbild entstanden ist, das später mit zahlreichen Korrekturen erst mit Tinte überzogen wurde. Erst die weiteren Sätze sind ohne

diese Skizzen unter dem endgültigen Schriftbild erhalten. Nowak war es auch, der im Rahmen der von ihm geleiteten Bruckner-Gesamtausgabe die Bezeichnung „Studiensymphonie“ prägte – ein Name, der sich schließlich durchgesetzt hat.

Auch eine nähere Betrachtung der Symphonie lässt keinen Zweifel über den ursprünglichen Sinn und Zweck der Komposition aufkommen: zum Abschluss jahrelanger akribischer Studien nun endlich auch auf dem Gebiet der Symphonie zu „bestehen“. Man möchte daraus Bruckners spätere Fixierung auf die Symphonie (er war ja praktisch der erste „reine“ Symphoniker der Musikgeschichte) deuten, aber das greift zu kurz, denn allgemein galt über 30 Jahre nach Beethovens Tod die Symphonie als Höhepunkt jedweder musikalischer Gattung. Vergessen wir nicht, wie lange Brahms gerungen hat, bis er seine 1. *Symphonie* endlich zur Aufführung brachte; auch schon Mendelssohn und Schumann hatten erhebliche Probleme, sich aus dem Schatten des übermächtigen Beethoven zu lösen. Bruckner hingegen kämpfte weniger gegen die Schatten der Vergangenheit, als vielmehr darum, für sich eine Form in der Zukunft zu finden, die trotzdem auf den strengen Regeln der Vergangenheit fußte. Im Nachhinein muten so die endlosen Studien bei Simon Sechter in Wien und das daran anschließende dreijährige Studium bei Otto Kitzler in Linz durchaus zielgerichtet an. In der Rezeptionsgeschichte der *f*-Moll-Symphonie wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass sich Bruckner anfänglich, trotz nicht gerade euphorischer Beurteilung durch seinen Lehrer, durchaus um eine Aufführung kümmerte. Allerdings erklärte er dann bereits drei Jahre nach Fertigstellung die Symphonie als für seinen Werkkanon ungültig. Die Uraufführung sollte dann erst 1924, über 60 Jahre nach der Fertigstellung und 28 Jahre nach Bruckners Tod, stattfinden; das Werk wurde im gleichen Jahr auch erstmals publiziert.

Nun würde ja all das Gesagte durchaus dafür sprechen, die Symphonie gar nicht zur Auf-

führung zu bringen. Aber in einer Zeit, wo das Interesse an Bruckners Symphonien so gewachsen ist, dass sie sich auch langsam außerhalb des deutschsprachigen Raumes einen selbstverständlichen Platz in den Konzertprogrammen neben Beethoven und Mahler, Schubert und Brahms, Schumann und Mendelssohn geschaffen haben, geht das Interesse an den Ursprüngen von Bruckners symphonischer Entwicklung weit über die musikwissenschaftlichen Kollegs und Kompositionsstudien hinaus.

Tatsächlich zeigt die Symphonie neben unleugbaren Schwächen eines ersten Versuches durchaus bereits den Weg des originalen Bruckner deutlich voraus und bildet so im Rahmen der zyklischen Aufführung seiner Werke einen reizvollen Kommentar.

Was lässt sich nun von Bruckners erstem symphonischen Versuch für die Zukunft ablesen? Der Einfluss Wagners und (später nicht zu unterschätzen!) Liszt ist noch nicht zu spüren. Das Studium von Mozart (2. Satz), Mendelssohn und besonders Schumann hingegen sehr offensichtlich. Der **erste Satz** beginnt, wie auch später fast immer, ohne langsame Einleitung, und das erste Thema wird uns im *piano* bereits fertig präsentiert. Ähnlich wie bei der nachfolgenden 1. *Symphonie*, zu der es in dieser *Studiensymphonie* durchaus signifikante Parallelen gibt, ist dieser Satz von der Länge her der gewichtigste des gesamten Werkes. Bereits ausgebildet ist Bruckners Obsession, grundsätzlich mit drei Grundthemen und ausführlichen Überleitungen zu arbeiten, von denen das zweite (und in diesem Werk auch das dritte) eher lyrischen Charakter hat. Die noch sehr schulmäßige Verarbeitung in Durchführung, Reprise und Coda zeigt einerseits deutlich die Zielrichtung des Werkes als Studienarbeit, bildet aber von der Idee des Aufbaus (wenn auch nicht in der Ausführung) schon das Grundgerüst aller späteren Symphonien.

Wie immer bei Bruckner bildet der Sonatensatz auch die Grundlage des **langsamen Satzes**, der noch ganz traditionell an zweiter Stelle steht

und in diesem Versuch noch mit *Andante molto* bezeichnet wird. Die Grundidee ist durch zwei Themen gebildet, die vom Einfall her über dem Grundduktus der Symphonie stehen und schon auf den späteren Bruckner hinweisen; allerdings hat man eher den Eindruck, dass diese Themen mehr um sich selbst kreisen, als dass Bruckner, wie später so typisch, in seinen langsamen Sätzen auf einen dramatischen Höhepunkt hin konzipiert.

Der **dritte Satz** ist in den Grundzügen bereits das typische Bruckner-Scherzo – natürlich ebenfalls streng auf der Grundlage des Sonatensatzes. Das Trio (in G-Dur) hat schon Ländler-Charakter, wenn auch bei weitem noch nicht die tänzerisch-lyrischen Ausschweifungen der späteren Reife. Den Satzschluss bildet hier noch eine Coda – ein Verfahren, das Bruckner in seinen späteren Symphonien in seinen dritten Sätzen zunehmend vermieden hat.

Das – überraschend kurze – Finale darf man als den vielleicht schwächsten Satz der Symphonie ansehen, wiewohl es auch zu späteren Symphonien thematisch erstaunliche Parallelen gibt. Allein der Versuch, die Finalproblematik zu lösen und den Satz als Ziel der ganzen Symphonie zu etablieren, gelingt hier höchstens in Ansätzen – sowohl von der thematischen Erfindung, als auch von der Verarbeitung. Diese Lösung, die dann später vor allem auch mit der Einbeziehung und Verarbeitung von Themen der vorangegangenen Sätze charakteristisch für Bruckner wird, ist erst späteren Kompositionen vorbehalten.

Summa summarum ist aber doch also vor allem für ein informiertes Bruckner-Publikum die *f*-Moll-Symphonie nicht nur von großem Interesse, sondern enthält immer wieder Überraschungen und erstaunliche, erhellende Details; eine Begegnung, auf die man von Zeit zu Zeit nicht mehr verzichten möchte.

Für diese Anmerkungen wurde als Grundlage 5.a. folgende Literatur verwendet

The following literature, amongst other works, was used as the basis for these remarks:

W. Steinbeck: „Von den Schularbeiten bis zur zweiten Sinfonie“ – „Schularbeit 1863 – die f-Moll-Sinfonie“, in: H.-J. Hinrichsen (Hg.), *Bruckner-Handbuch*. Stuttgart 2010

L. Nowak: „Die Notenschrift Anton Bruckners im ersten Satz seiner f-Moll-Symphonie“, in: Leopold Nowak: *Gesammelte Aufsätze*. Wien 1981

SYMPHONY – SCHOOL WORK – STUDY SYMPHONY Anton Bruckner's *F minor Symphony*

A question that is always raised concerning each Bruckner cycle, sooner or later, is one's position with regard to a performance of the *F minor Symphony* composed in 1863.

Here, conductors and organisers very often follow the wish of the composer, who annulled this work in later years and did not wish to have it performed. This, despite the fact that so-called “Symphony No. 0”, the former *Symphony No. 2* in D minor (also annulled) is frequently performed as a part of Bruckner cycles; this work could be rejected with the same argument.

Now, one can rightfully object that six years, after all, lay between the composition of the *F minor Symphony* and that of the later *D minor Symphony*, but that there are considerable differences. Bruckner annulled the 2nd *Symphony* because he recognised that the path from his 1st *Symphony* could no longer be continued in this form. Out of new insights and knowledge gained over the course of his work, he could no longer stand behind the “annulled” *D minor Symphony*. How right he was, fundamentally, is impressively proven by the ensuing 2nd *Symphony* in C minor. There was, quite clearly, not much more to the *F minor Symphony* than what Bruckner later said

it was: a mere example of school work created within the relatively short period of three months (March to May 1863).

The investigation by Leopold Nowak made in 1981 (“The Notation of Anton Bruckner in the First Movement of His F Minor Symphony”) also provides very interesting information about the composition of the work. Nowak points out that the entire first draft of the first movement was initially made in pencil and in a script that was most untypical of Bruckner, later written over with ink with numerous corrections. Only the remaining movements have been preserved without these sketches in the final script. It was also Nowak who, in the Bruckner Complete Edition over which he presided, coined the term “Study Symphony” – a name that has ultimately prevailed.

In addition, a closer observation of the Symphony leaves no doubt as to the composer's original meaning and purpose: to finally “pass” in the field of the symphony after years of meticulous studies. One would like to interpret Bruckner's later fixation on the symphony (he was practically the first “exclusive symphonist” in musical history) from this, but this is an insufficient view, for the symphony was generally considered the climax of all musical genres for over 30 years after Beethoven's death. Let us not forget how long Brahms struggled before finally having his 1st *Symphony* performed; Mendelssohn and Schumann also had considerable problems freeing themselves from the formidable shadow of the overpowering Beethoven. Bruckner, on the other hand, struggled not so much against the shadows of the past; rather he struggled to find a form for himself in the future which was nonetheless based on the strict rules of the past. In retrospect, the endless studies with Simon Sechter in Vienna and the ensuing three-year studies with Otto Kitzler in Linz appear thoroughly single-minded and purposeful. In the history of the reception of the *F Minor Symphony*, several authors have pointed out that Bruckner, despite his teacher's not exactly euphoric evaluation, initially took

some trouble to arrange a performance of the work. At any rate, three years after its completion, he declared the Symphony invalid for his catalogue of works. The world premiere did not take place until 60 years after its completion and 28 years after Bruckner's death, in 1924. It was also published for the first time that same year.

Now, everything that has been said would speak in favour of not performing the work at all. But in a time during which interest in Bruckner's symphonies has grown to such an extent that they have gradually acquired their rightful place on concert programmes alongside Beethoven and Mahler, Schubert and Brahms, Schumann and Mendelssohn – outside the German-speaking world as well – interest in the origins of Bruckner's symphonic development extends far beyond musicological academies and compositional studies.

Alongside the undeniable weaknesses of a first attempt, the Symphony also provides a preview of Bruckner's original path, thus forming an appealing commentary within the framework of the cyclic performance of his works.

What does Bruckner's first symphonic attempt indicate for his future development? The influence of Wagner and (later; not to be underestimated!) Liszt cannot yet be sensed. The studies of Mozart (2nd movement), Mendelssohn and especially Schumann, on the other hand, are very obvious. The **first movement** begins, as it almost always does later, without a slow introduction and the first theme is already presented in its entirety, piano. Similarly to the ensuing *First Symphony*, to which there are thoroughly significant parallels in this *Study Symphony*, this movement is the weightiest of the entire work in terms of length. Already apparent is Bruckner's obsession for working with three basic themes and extensive transitions, of which the second (and also the third in this work) has a rather lyrical character. The still rather scholastic processing in the development, recapitulation and coda clearly shows, on the one hand, the direction of the work as a

study, but its idea of structure (if not its realisation) already forms the basic scaffolding of all the later symphonies.

As always with Bruckner, sonata form also forms the basis of the **slow movement**, which still occupies its traditional place as the second movement and is indicated *Andante molto* in this attempt. The basic idea is formed by two themes which stand above the fundamental style of the Symphony in their inspiration and already point ahead to the later Bruckner. One has the impression, however, that the themes merely circle around themselves; in his later works, Bruckner typically conceives the themes of his slow movements as leading towards a dramatic climax.

The **third movement** is, already in its fundamental traits, the typical Bruckner scherzo – also built in accordance with sonata form, naturally. The Trio (in G major) also has the character of a Ländler, if not yet (by a long shot) the dancelike-lyrical vibrancy of the composer's later maturity. Another coda concludes the movement here – a procedure that Bruckner increasingly avoids in the third movements of his later symphonies.

The Finale – surprisingly brief – may perhaps be regarded as the weakest movement of the Symphony, although there are also astonishing parallels to later symphonies. Simply the attempt to solve the finale problem – by establishing this movement as the goal of the entire symphony – is only partially successful here, both as regards thematic invention and development. This solution, which later became characteristic for Bruckner – especially in the integration of themes from previous movements – has been reserved for later compositions.

Taken as a whole, however, the *F Minor Symphony* is not only of great interest, especially for a public that is knowledgeable of Bruckner, but it also contains surprises and astonishingly illuminating details. It is an encounter that one would no longer actually wish to forego, from time to time.

Translation: David Babcock

Symphonie Nr. 0
in d-Moll „Nullte“ WAB 100

„NUR EIN VERSUCH“ Einige Anmerkungen zu Bruckners annullierter *Symphonie in d-Moll*

Mit der sogenannten *Annullierten Symphonie* kommen wir zu einem einzigartigen Phänomen in Bruckners Schaffen. Lange Jahre aufgrund des irreführenden Namens „Nullte“ als Vorstufe der *1. Symphonie* gesehen, kann diese Partitur heute zeitmäßig unzweifelhaft zwischen der *1.* und *2.* eingeordnet werden. Warum es so viele Jahre eine Diskussion über die Entstehung dieses Werkes gab, bleibt im Nachhinein etwas unverständlich, da die Datierungen Bruckners im Autograph völlig unzweideutig sind. Also scheint auch dies eher wieder ein Beleg dafür, durch wie viel Nebel und Mythos sich die Brucknerforschung kämpfen musste, um letztlich einfache Tatsachen freizulegen. Eng im Zusammenhang mit der Diskussion um die Datierung steht die Frage, warum der Komponist das Werk als „... ganz ungiltig (nur ein Versuch)“ bezeichnet hat. Die durchgestrichene Null auf dem Autographen (manche sehen es auch als ein altdeutsches Kurrent-„d“, das Lektoren heute noch in der Textkorrektur – im Sinne des lateinischen *deleatur*: zu entfernen – verwenden) wurde von Bruckner in jedem Fall als *Annullierung* gesehen. Mit einer Null im Sinne der *Zählung* hatte das gar nichts zu tun.

Nach Bruckners Tod wollte man den Komponisten gerne – in der Nachfolge Beethovens – in der legendären Reihe der Neun-Symphonien-Komponisten sehen. Nicht zuletzt daher wurde die Null vermutlich allzu gerne wörtlich genommen und der *1. Symphonie* vorangestellt. Tatsächlich ist sie aber nun – und war es auch in Bruckners *Zählung* für einige Jahre – seine zweite *Symphonie*, und bis zum heutigen Tage ist die Frage nicht wirklich geklärt, *warum* Bruckner das Werk ab einem gewissen Punkt nicht mehr zu seinem Schaffen gerechnet haben wollte. Jede andere der ersten vier *Symphonien* hat er ja zumindest einmal umgearbeitet, und das wäre

mit dieser *d-Moll-Symphonie* theoretisch ebenso möglich gewesen – oder doch nicht?

Frühe Vermutungen, dass Bruckner das Werk aufgrund einer kritischen Frage des Dirigenten Otto Dessoff zurückgezogen habe, erscheinen heute als eher unwahrscheinlich. Das allein hätte höchstens zu einer seiner berichtigten Revisionen des Werks geführt, aber wohl kaum zu seiner völligen Entfernung aus dem Werkanon. Viel näher an der Realität scheint uns da schon Wolfram Steinbecks Ansatz zu sein, dass die Ursache der endgültigen Verwerfung wohl in einem grundlegenden Wandel von Bruckners symphonischem Konzept in der weiteren Folge seines Schaffens liegt. Dazu ist es notwendig, jeweils die erste Fassung der *1. Symphonie in c-Moll* und die der dann endgültig als *2.* bezeichneten, in der gleichen Tonart stehenden *Symphonie* zu vergleichen. Wenn man in den Kreis dieser Vergleiche auch noch die sogenannte *Studiensymphonie in f-Moll* aus dem Jahr 1863 einbezieht, so kommt man dem Grund der Annullierung wahrscheinlich schon näher.

Bei allen Vorbehalten gegen diese vom Komponisten selbst so bezeichnete „Schularbeit“: wenn man sie mit der nachfolgenden *1. Symphonie* aus den Jahren 1865/66 vergleicht, ist der Schritt von der einen zur anderen, so groß er auch sein mag, relativ klar verständlich. Der Schritt von der *1. Symphonie* zur endgültigen *2.* aus dem Jahre 1871/72 ist allerdings nicht mehr so einfach nachzuvollziehen. Im Grunde tritt inhaltlich zwischen diesen beiden Werken ein völliger Paradigmenwechsel ein, den Bruckner dann bis zum Ende seines Lebens nicht mehr aufgeben sollte. Das Rätsel der Schaffenspause zwischen der Fertigstellung der *1. Symphonie* im Jahre 1866 und dem Beginn an der Arbeit mit der *2. Symphonie* 1871 löst nicht nur zeitmäßig, sondern auch inhaltlich die annullierte *Symphonie*. Analysiert man nicht nur die Veränderung in der Kompositionsweise im Detail (äußerlich-formal gab es da ja in der Brucknerschen Gedankenwelt von Anfang bis Ende nie große Veränderun-

gen), sondern untersucht auch den inhaltlichen Weg, so stößt man auf zwei interessante Phänomene. Kompositorisch entwickelt Bruckner in der *Annullierten* aus der *1.* folgerichtig seine Individualität im Ausdruck, vor allem im rhythmisch-dramatischen Bereich, konsequent weiter. Allerdings nimmt die annullierte *d-Moll-Symphonie* zum Teil auch die sehr diesseitige, erdverbundene Atmosphäre der *1.* noch mit auf, und damit steht sie im deutlichem Gegensatz zur endgültigen *2. Symphonie*, die mit dieser schon in den ersten Takten bricht und Bruckners Hinwendung in eine – drücken wir es einmal vorsichtig aus – eher spirituelle Welt einleitet, einen Weg, den er sein gesamtes symphonisches Schaffen in wesentlichen Grundzügen beibehalten wird. In dieser Hinsicht finden sich in der *Annullierten* zwar schon viele Ansätze, die aber dann noch eher für sich stehen bleiben und nicht wirklich das Gesamtkonzept des Werkes prägen. Dies in Betracht gezogen, kann man Steinbecks Vermutung, dass Bruckners Entscheidung, die *Symphonie* aus dem Kontext der anderen herauszunehmen, da sie später seinem inhaltlichen Willen nicht mehr entsprach, nur als konsequent betrachten.

Kompositorisch hat sich Bruckner zweifelsohne in diesem Werk weiterentwickelt. Allerdings: was er uns danach in den folgenden Jahren in kürzester Zeit und größter Intensität mitteilen wollte, das hat nur noch wenig mit der Gedankenwelt der sogenannten *Nullten* zu tun. Uns scheint, dass er hier doch noch – zumindest teilweise – darin befangen war, der Tradition und der Erwartungshaltung seiner Zeitgenossen zu entsprechen. So spät aber Bruckner als Musiker tatsächlich zu wirken begonnen hat, sollte man auch nicht vergessen, dass er zum Zeitpunkt der *d-Moll-Symphonie* ein Mann von 45 Jahren war, mit einer ausgeprägten Gedankenwelt, wenn auch einer höchst eigenwilligen. Also: obwohl die *d-Moll-Symphonie* kompositorisch einen Fortschritt gegenüber der *1.* bildet, war sie in dem, was sie aussagte, nicht mehr das, was ihn

wahrscheinlich damals tatsächlich schon bewegte. Wie schreibt Bruckner in der Klammer der Annullierung: „Nur ein Versuch“.

Wir haben an anderer Stelle (siehe Anm. d. Verf. bei der *2. Symphonie*) schon darauf hingewiesen, dass die Komposition der Erstfassungen der *1.*, *2.*, *3.*, *4.* und sogar noch *5. Symphonie* lediglich zwischen 1871 und 1875 stattfanden. Innerhalb von nur fünf (!) Jahren brach aus Bruckner alles heraus, was sich in all den Jahren des intensiven Studierens und Zweifels aufgestaut hatte. Wenn man sich einmal der Mühe – oder besser gesagt: dem Vergnügen – unterzieht, die Erstfassungen der *2.*, *3.* und *4.* (und am besten dann auch noch die *5. Symphonie*) hintereinander durchzugehen, so wird es augenscheinlich, wie sehr es Bruckner (bei aller Individualität der Werke im Einzelnen) hier schon vor allem um eine große Mitteilung im Ganzen ging. In diesen Erzählfluss, in diese große „Geschichte“ des Bruckner-Kosmos, der sich für ihn damals auftrat, passte die erste *d-Moll-Symphonie* vermutlich nicht mehr hinein – sie war im Lichte des unmittelbar danach Geschaffenen tatsächlich „nur ein Versuch“.

Aber nicht nur inhaltlich, auch kompositorisch „passte“ das Werk Bruckner später nicht mehr. Ohne hier eine Analyse auch nur im Ansatz zu versuchen (Interessierte seien auf den Literaturhinweis am Ende verwiesen), zum Abschluss einige Anmerkungen, die das eben Geäußerte untermauern sollen: Die äußere Form des Werkes birgt, wie stets bei Bruckner, auf den ersten Blick wenig Überraschungen. Der erste Satz *Allegro*, ein Sonatenhauptsatz, beginnt selbstverständlich in der Haupttonart d-Moll und nimmt alleine fast ein Drittel der Gesamtdauer des Werkes ein. Äußerlich dem Beginn der Vorgängersymphonie in c-Moll nicht unähnlich, weicht der Charakter aber schon in der Themenfindung dann sofort deutlich ab und erinnert eher an ein anderes d-Moll-Werk, nämlich an die *9.* von Beethoven. Bei beiden Werken wird im Piano der Hintergrund für die Themen vorbereitet, die

Bruckner dann allerdings harmonisch deutlich abweichend vom großen Vorbild gestaltet. Dieses Hauptthema, das sich nun gleichsam aus dem konkreten Rhythmus heraus entwickelt, wird in veränderter Form in Bruckners Werk noch eine Rolle spielen – und doch: die Entwicklung des Themas, das *Wie* unterscheidet sich, und in seinem weiteren kompositorischen Weg ging es Bruckner vor allem um dieses *Wie*. Das zweite Thema des Satzes hat dann, wie so oft bei Bruckner, „gesanglichen“ Charakter, das dritte, choralartig, ist dann ein Zitat des *Kyrie* aus der kurz zuvor vollendeten *f-Moll-Messe*. Die Durchführung nimmt im ersten Satz breiten Raum ein, der Choral übernimmt dabei eine Art dramaturgische Funktion, eine Methode, die Bruckner später beibehalten und perfektionieren wird.

Der zweite Satz wird, wie schon in der *1. Symphonie*, mit Andante bezeichnet – aber auch hier unterscheidet sich der Weg zur Themenfindung wie auch die dramatische Verwendung derselben. Bruckner versuchte auch hier neue Wege, denen dieser Satz seinen ganz spezifischen, fast meditativen Charakter und ganz besonderen Reiz verdankt. Das Scherzo mit obligatem Trio erfüllt am ehesten die Erwartungen, die man gemeinhin an einen dritten Satz einer Bruckner-Symphonie stellt. Ausgelassen und heftig im Charakter, eher knapp gehalten mit starkem tänzerischem Impetus – im Gegensatz dazu dann der in G-Dur gehaltene „Ländler“ als Trio; abschließend, wie bei den frühen Fassungen der ersten Symphonien üblich, folgt auf die Wiederholung des Scherzos noch eine Coda.

Der vierte Satz, das *Finale*, beginnt mit einer *Moderato*-Einleitung. Zwei Mal führt Bruckner ein elegisches Einleitungsthema vor, bevor der Satz von Trompeten brüsk unterbrochen in den Allegro vivace-Teil mündet. Im Vergleich zum Kopfsatz mutet dieses Finale überraschend knapp an und wäre inhaltlich (so weit man das bei Bruckner überhaupt sagen darf) der noch am wenigsten bemerkenswerte Teil dieser Symphonie, würden nicht hier wiederum kompositorisch

zahlreiche Elemente ausprobiert, die der Komponist dann in seinem gesamten weiteren Schaffen weiter verwenden und ausbauen wird.

Man sieht also auch bei nur flüchtiger Betrachtung: die *Annullierte* ist ein Werk des Übergangs oder, wenn man will und um Bruckners Sprache zu gebrauchen, „ein Versuch“, aber auch deutlich ein Aufbruch in neue Welten, der in Bruckners Entwicklung von kaum zu überschätzender Bedeutung ist. Das Werk steht an dem Moment seiner künstlerischen Entwicklung, wo unmittelbar nach seiner Fertigstellung – und zweifellos durch dieses entscheidend befördert – der Durchbruch zu jener Größe einsetzte, die Bruckner für uns zu einem der größten Meister der Tonkunst macht.

Bruckner selbst hat das Werk zwar folgerichtig im gesamten Kanon seiner Symphonien als „ungiltig“ bezeichnen müssen, das Manuskript aber sorgfältig aufbewahrt und am Ende seines Lebens dem Oberösterreichischen Landesmuseum vermacht. Auch ein Zeichen auf seine Art – und ein weiser Entschluss! Ohne dieses Werk würden wir wahrscheinlich vieles in Bruckners Entwicklung und künstlerischem Wollen viel weniger verstehen können.

Die kurze Betrachtung verdankt folgenden Publikationen wesentliche Hinweise:

Doris Sennfelder: *Symphonie in d-Moll*. In: *Die Symphonien Bruckners*. Hg. von R. Ulm, München 1998.
Wolfram Steinbeck: Von den „Schularbeiten“ bis zur Zweiten Symphonie – Die Annullierte Sinfonie. In: *Bruckner-Handbuch*, Stuttgart 2010.
Symphonie d-Moll – „Nullte“ – Leopold Nowak: *Revisionsbericht*, Wien 1981.

“MERELY AN ATTEMPT” Some remarks on Bruckner’s *Annullated Symphony in D minor*

With the so-called *Annullated Symphony*, we come to a unique phenomenon in Bruckner’s oeuvre. Regarded for many years as a preliminary stage of the *First Symphony* due to the misleading name *No. 0*, we can today arrange this score in order between the *First* and *Second Symphonies* without any shadow of a doubt. The reason why the genesis of this work was discussed for so many years remains incomprehensible in retrospect, since Bruckner’s dating in the autograph manuscript is absolutely unequivocal. So this, too, appears to be evidence of the vagueness and myths through which Bruckner scholars had to fight their way in order to finally unveil simple facts. Closely connected with the discussion surrounding the dating is the question as to why the composer designated the work as “... completely invalid (merely an attempt)”. The crossed out nought on the autograph manuscript (some also see it as an old German delete sign, that editors still use today in text proofing – in the sense of the Latin *deleatur*: to delete) was regarded in any case by Bruckner as an *annulment*. This has nothing whatsoever to do with a nought in the sense of counting.

After Bruckner’s death, there was a strong desire to regard the composer – in succession to Beethoven – as belonging to the legendary lineup of the nine-symphony composers. Not least for this reason, therefore, the nought was taken all too literally and placed before the *First Symphony*. In fact, however, it is his second symphony, and was so in Bruckner’s numeration for several years. To the present day, the question has not been fully answered as to *why* Bruckner did not wish to count the work amongst his production after a certain point. He revised each other one of the first four symphonies at least once, and this would have been possible with this *D minor Symphony* as well, theoretically – or wouldn’t it?

Early conjectures that Bruckner withdrew the work due to a critical question posed by the conductor Otto Dessoff appear rather unlikely today. This alone, at most, would have led to one of his notorious revisions of the work, but hardly to a complete removal of the work from his catalogue. Wolfram Steinbeck’s supposition appears far more realistic, namely that the reason for the final rejection probably lies in a basic change in Bruckner’s concept of the symphony in the subsequent course of his production. For this, it is necessary to compare the first version of the *First Symphony in C minor* with that of the symphony in the same key that was then ultimately designated as the *Second Symphony*. If one also includes the so-called *Study Symphony in F minor* of 1863 within the framework of these comparisons, then one probably comes closer to the reason for the annulment.

Despite all reservations against this work, designated by the composer himself as “school work”, when one compares it to the following *First Symphony* of 1865/66, then the step from one to the other is relatively clearly understood, as great as this step may be. The step between the *First Symphony* to the definitive *Second* of 1871/72, however, is no longer so easy to comprehend. Fundamentally, in terms of content, a complete change of paradigm occurs between these two works – a change that Bruckner never abandoned for the rest of his life. The enigma of the creative hiatus between the completion of the *First Symphony* in 1866 and the beginning of work on the *Second* in 1871 is solved by the *Annullated Symphony*, not only temporally but also as regards content. If one analyses not merely the change in the manner of composition in detail (in terms of external form, after all, there were never large changes in Bruckner’s thought from beginning to end) but also investigates the path concerning the content, then one stumbles upon two interesting phenomena. Compositionally speaking, the *Annullated* consequently further develops its individuality of expression from the

First, especially in the rhythmic-dramatic realm. At any rate, the *Annulled D-minor Symphony* also assumes, in places, the very worldly, earth-bound atmosphere of the *First* and thus stands in clear contrast to the definitive *Second Symphony*, which already breaks away from this in the first bars and introduces Bruckner's focus upon a – let us express it carefully – rather spiritual world, a path that he was to retain throughout his complete symphonic production in essential fundamental characteristics. In this regard, there are many approaches in the *Annulled* which stand on their own, not really influencing the overall concept of the work. Having considered this, one can only regard as consistent Steinbeck's conjecture that Bruckner decided to remove the symphony from the context of the others because it did not correspond to the content he later desired.

Compositionally, however, Bruckner doubtless developed further in this work. Be that as it may, what he wanted to communicate to us afterwards, in the following years within the shortest possible period of time and with the greatest intensity, has very little to do with the world of ideas of the so-called *No. 0*. It appears to us that he was still involved here, at least partially, with corresponding to tradition and to fulfilling the expectations of his contemporaries. As late as Bruckner began his activities as a musician, one should not forget that he was a man of 45 at the time of the annulled *D-minor Symphony* with a definite world of ideas, if a highly idiosyncratic one. Therefore, although the *D-minor* shows a compositional advance over the *First*, what it had to say was probably no longer what actually moved him then. As Bruckner wrote in the bracket of the annulment: "Merely an attempt".

We have pointed out (see the author's note concerning the *Second Symphony*) that the composition of the first version of the *First*, *Second*, *Third*, *Fourth* and even the *Fifth Symphonies* only took place between 1871 and 1875. Within just five (!) years, everything broke out of Bruckner that had built up during all the years of intensive

study and doubt. If one takes the trouble – or, better, the pleasure – of going through the first versions of the *Second*, *Third* and *Fourth* (and preferably then also the *Fifth Symphony*), it becomes apparent to what extent Bruckner was primarily concerned (despite all the individuality of each single work), already here, with a communication *en bloc*. In this narrative flow, the large "story" of the Brucknerian cosmos that opened up before him at that time, the first *D-minor Symphony* probably no longer fit in – it was, in light of what was created immediately afterwards, indeed "merely an attempt".

But not only in terms of content, also compositionally the work no longer "suited" Bruckner later on. Without even beginning to attempt an analysis here (interested readers are referred to the references at the end), several remarks shall be made to support what has already been stated. The outer form of the work contains, as is usual with Bruckner, few surprises at first glance. The first movement, *Allegro*, in sonata form, begins of course in the main key of D minor and alone lasts about one third of the work's total duration. Not externally dissimilar to the beginning of the previous *C-minor Symphony*, its character then immediately deviates from that of the earlier work, already in its theme, reminding us more of another D minor work, the *Ninth Symphony* of Beethoven. In both works, the background for the themes is prepared at the piano dynamic level; Bruckner then designs these themes quite differently from his great model in terms of harmony. This main theme, then developing more or less out of the concrete rhythm, will play a role again in an altered form in Bruckner's work – and yet, the development of the theme, the *how*, is different, and this *how* was his chief concern on his later compositional path. The second theme of the movement then has a "song-like" character, as so often with Bruckner; the third, chorale-like, is a quotation of the *Kyrie* from the *F-minor Mass* completed shortly beforehand. The development in the first movement takes a great

deal of space, with the chorale taking on a kind of dramaturgical function, a method that Bruckner was to retain and perfect later on.

The second movement is designated *Andante*, as in the *First Symphony*, but here, too, the thematic invention and dramatic application are different. Here, too, Bruckner attempts new paths, to which this movement owes its very specific, almost meditative character and very special appeal. The Scherzo with obligatory Trio best fulfils the expectations that one generally has of the third movement of a Bruckner symphony. High-spirited and vehement in character, rather terse with a strong dance-like impetus, the G-major *Ländler* as a trio then forms a contrast and finally, as is customary in the early versions of the first symphonies, a coda immediately follows the repeat of the scherzo.

The fourth movement, the *Finale*, begins with a *Moderato* introduction. Bruckner twice presents an elegiac introductory theme before the movement, brusquely interrupted by trumpets, leads to the *Allegro vivace* part. Compared to the first movement, this finale appears surprisingly brief and would be, in terms of content, (as far as one can ever say this about Bruckner) the least remarkable part of this symphony if numerous elements were not being compositionally tried out – elements that the composer was later to reuse and develop throughout his entire subsequent oeuvre.

One sees, therefore, upon only a cursory examination, that the *Annulled* is a transitional work or, to use Bruckner's own language, an "attempt". But it is also clearly a departure into new worlds and has a significance for Bruckner's development that can hardly be overestimated. The work stands at the moment of his artistic development at which, immediately after its completion – and doubtless decisively advanced by this – the breakthrough into that greatness took place that makes Bruckner, for us, one of the greatest masters of music.

Bruckner himself, consequently, had to designate the work as "invalid" in the entire canon

of his symphonies, but he carefully preserved the manuscript, bequeathing it to the Upper Austrian Provincial Museum at the end of his life. This was also an indication of his character – and a wise decision! Without this work we would probably understand many aspects of Bruckner's development and artistic intentions rather less well than is presently the case.

Translation: David Babcock

This brief treatment owes most essential information to the following publications:

- Doris Sennfelder: Symphonie in d-Moll. In: Die Symphonien Bruckners. Ed. by R. Ulm, Munich 1998.
- Wolfram Steinbeck: Von den „Schularbeiten“ bis zur Zweiten Symphonie – Die Annullierte Sinfonie. In: Bruckner-Handbuch, Stuttgart 2010.
- Symphonie d-Moll – „Nullte“ – Leopold Nowak: Revision Report, Vienna 1981

Symphonie Nr. 1
in c-Moll WAB 101

VEHEMENTER AUFBRUCH EINES „VOLLBERECHTIGTEN KOMPOSITEURS“ Anmerkungen zu Anton Bruckners 1. Symphonie

Mit der *Ersten Symphonie* von Anton Bruckner in c-Moll beschließt der Bruckner-Zyklus von Simone Young und den Philharmonikern Hamburg seine erste und wichtigste Etappe. Es war das erklärte Ziel, die Symphonien, die Bruckner in mehreren Fassungen hinterlassen hat, in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederzugeben. Dies in der festen Überzeugung, dass Bruckners Aussagen hier ihren eigentlichen Ursprung haben, die Mitteilung und der Gehalt seiner Ideen ohne Kompromisse in der vom Komponisten während des Schöpfungsprozesses erdachten Form erklingen. Natürlich gab es später auch die von Bruckner immer so bezeichneten „Verbesserungen“. Im Wesentlichen aber handelt es sich dabei – wir haben versucht, das an dieser Stelle jeweils anhand der zweiten, dritten, vierten und achten Symphonie nachzuweisen – hauptsächlich um Vereinfachungen und Kompromisse, die er oder sein Kreis glaubte, dem Zeitgeschmack zu schulden und dadurch eine leichtere Durchsetzbarkeit zu Lebzeiten zu erreichen.

Die *Erste Symphonie* Anton Bruckners liegt uns ebenfalls in zwei Fassungen vor; nämlich in der sogenannten Linzer Fassung (über die wir hier hauptsächlich sprechen), die in den Jahren 1865/66 entstand, sowie in der Wiener Fassung von 1890/91. Allerdings unterscheidet sich die *Erste* von allen anderen Symphonien, die Bruckner später überarbeitet hat, durch zwei Dinge: Erstens, die Bearbeitung erfolgte nicht relativ zeitnah, sondern fast ein Vierteljahrhundert später und – völlig ohne Zweifel – allein aus Bruckners eigenem Antrieb. Zum Zweiten: Nur diese Symphonie hat sich – als einzige von allen bearbeiteten – hauptsächlich in ihrer ursprünglichen Fassung durchgesetzt.

Merkwürdig daran ist die Begründung, warum bei der *Ersten Symphonie* sich die Urfassung

letztlich durchgesetzt hat. Der frühere Herausgeber der Bruckner-Gesamtausgabe Leopold Nowak resümiert zu der von Robert Haas erstmals 1935 edierten Partitur folgendermaßen: „... die in vielen Fällen zu Gunsten der Früheren ausfallen, weil in ihr ein urwüchsiger, noch durch keine Rücksichtnahme ‚zusammengeschreckter‘ Bruckner zu uns spricht“.

Merkwürdig! Gerade bei der *Ersten Symphonie* wird genau dieses Argument ins Treffen geführt, das man bei den nachfolgenden Symphonien nie gelten lassen wollte, obwohl Bruckner sich seiner kompositorischen Mittel immer sicherer wurde, und auch dort die Aussage und Erzählflut in den Urfassungen jeweils von geradezu überströmender Farbigkeit gelingen, hingegen die Bearbeitungen jeweils unter dem Zwang der Perioden und Taktzählerei, der Rücksichtnahme auf leichte Spielbarkeit und Verständlichkeit litten.

Gerade bei der *Ersten Symphonie*, deren Umarbeitung für die Wiener Erstaufführung 1891, wie schon eingangs erwähnt, unzweifelhaft auf Bruckners eigene Intention zurückging, erkannte man sehr bald nach der Wiederentdeckung der ersten Fassung, wie weit der Komponist später in den freien Fluss des Ideengehaltes regulierend eingegriffen hat. Das von Bruckner selbst so genannte „kecke Beserl“ (womit er wahrscheinlich besonders auf den überfallartigen thematischen Einbruch am Beginn des Finalsatzes anspielte) verlor in der Bearbeitung ein Vierteljahrhundert nach der Entstehung sehr viel von seiner „Keckheit“.

Bruckner gestand sehr zu Recht dieser Symphonie die Nummer 1 im Verzeichnis seiner symphonischen Arbeiten zu, und die späte Bearbeitung beweist ja wohl auch unzweideutig die lebenslange Zuwendung zu seinem offiziellen symphonischen Erstling. Aufbau und die äußeren Charakteristika legen bereits vieles von dem fest, was von nun an eine Bruckner-Symphonie ausmachen sollte: Einleitungs- und Finalsatz sind beide in der Sonatenhauptsatzform gehalten,

jeweils mit drei kontrastierenden Themen, wobei das zweite meist „gesanglicher“ Natur ist. Das Adagio feierlich getragen, oft kontemplativ, hier in dieser Symphonie noch mit einem Andante-Mittelteil kontrastiert; die Scherzi ungestüm dahintobend durch das ganze Orchester, zu denen dann wieder das ländlerartige Trio in beruhigendem Kontrast steht.

All diese Formen, die Bruckner lange intensiv und penibel studiert hatte, um sich endlich mehrfach geprüft und bestätigt als „vollberechtigter Komponist“ zu sehen, verwendete er bereits in der 1. *Symphonie* gar nicht schulmäßig, sondern (wie eigentlich bereits in seinem wahren symphonischen Erstling, der Studiensymphonie in f-Moll) mit Fantasie und äußerster Kunstfertigkeit.

In der offiziellen *Ersten* brachte er dann nur noch das ein, was nicht nur Bruckner selbst ab nun als Symphoniker charakterisieren sollte, sondern wahrscheinlich jeden bedeutenden Symphoniker seit Beethoven ausmacht: die ständige Überprüfung der tradierten Formen auf ihre Grenzen und Erweiterbarkeit. Das allerdings mit einer Vehemenz und Kühnheit, die man dem ewig studierenden, bescheidenen und schrulligen Bruckner – immerhin war er zur Zeit der Entstehung ein Mann von 41 Jahren, der bislang nur mit kirchlichen Kompositionen hervorgetreten war – nie zugezogen hätte.

Im Gegensatz zu den an dieser Stelle sonst ausführlicher besprochenen einzelnen Sätzen der jeweiligen Symphonie, soll hier darauf verzichtet werden, da es für die einschlägig Interessierten seit mehreren Jahren ganz hervorragende Analysen gibt (siehe Anm. unten).

Auf zwei wichtige Grundlagen für Bruckners Schaffen soll hier allerdings noch hingewiesen werden. Zum einen spiegelt besonders der erste Satz unüberhörbar das Urerlebnis der Begegnung Bruckners mit der Musik von Richard Wagner wider. 1863 hörte er die Linzer Erstaufführung des *Tannhäuser*, dem er in diesem ersten Satz im 3. Thema zitathaft ein Denkmal setzt. Noch wäh-

rend der Arbeit an der *Ersten Symphonie* begegnete er dann seinem musikalischen Abgott zum ersten Mal persönlich: 1865 anlässlich der Uraufführungsserie des *Tristan* in München. Man sollte allerdings nicht den Fehler machen, dieses Ereignis bereits in einem zu großen Maße auf die *Erste Symphonie* zu beziehen. Das Grundkonzept des Werkes stand im Juni 1865 bereits fest. Als sich Bruckner nach München begab, waren drei Sätze bereits fertig komponiert, und es mutet im Nachhinein eigenartig an, dass Bruckners *Erste* durchaus nicht chronologisch entstand, obwohl der Zusammenhang und die Bezugnahme der Sätze aufeinander – in verschiedenster Weise – so offensichtlich und klar ist, wie dann auch bei den folgenden Werken. Nach dem Finale wurde der erste Satz und danach das Scherzo komponiert – also alle noch vor der Tristanreise nach München. Nur das Adagio entstand von Ende Januar bis Mitte April 1866.

Der andere Einfluss auf Bruckners Werke ist immer noch weniger bekannt, und doch hat er dies mit dem von ihm abgöttisch verehrten Richard Wagner gemein: Sie beide profitierten in einem nach wie vor nicht genug dargestellten Ausmaß von einem Mann, dessen in Teilen revolutionäres kompositorisches Schaffen bis heute leider nicht genügend beleuchtet wurde: Franz Liszt. Wenn es denn tatsächlich so etwas wie eine Neudeutsche Schule gegeben hat, dann waren die Neuheiten Liszts die Grundlage für alles, was nachher folgen sollte. Kein Wagner, kein Bruckner, kein Strauss und kein Mahler, so wie wir die Werke heute kennen, ohne die revolutionären Veränderungen in Harmonie, Instrumentation und Übergängen des genialen Burgenländers.

Trotz aller feststellbaren Einflüsse von außen ist aber die *Erste Symphonie* vor allem Zeugnis für die Eigenständigkeit und unverwechselbare Originalität des Symphonikers Anton Bruckner. Gerade diese Symphonie bleibt auch bis heute in ihrer Unbefangenheit und Frische ein Solitär im Schaffen des Meisters.

VERWENDETE LITERATUR:

Manfred Wagner: Bruckners Sinfonie-Fassungen – Grundsätzlich referiert; ders.: Zur Diskrepanz zwischen Urfassung und späteren Fassungen bei Bruckner. Dorothea Redepenning: ‚Ein „kecker“ Besen. Werkbetrachtung‘. In: Die Symphonien Anton Bruckners. München 1998. Wolfram Steinbeck: ‚I. Symphonie‘. In: Bruckner Handbuch. Stuttgart 2010

A BOLD DEPARTURE FOR A “FULLY-FLEDGED COMPOSER” Notes on Anton Bruckner’s *Symphony No. 1*

The first and most important stage of Simone Young and the Hamburg Philharmonic’s Bruckner cycle draws to a close with Anton Bruckner’s *First Symphony* in C minor. Their aim has been to perform the symphonies, which Bruckner left to us in several versions, in their original form. They have done so in the firm conviction that the real essence of what Bruckner had to say lies here, that the message and content of the composer’s ideas can be heard with no compromises in the form that he first came up with during the creative process. Of course, “improvements”, as even Bruckner himself always called them, came later. But essentially – as we have attempted to show here using the examples of the second, third, fourth and eighth symphonies respectively – these were mainly simplifications and compromises that he or his circle believed he owed to the tastes of the time and would consequently make his works more successful during his lifetime.

Anton Bruckner’s *First Symphony* is also available to us in two versions; namely, in the so-called Linz version (the one we are mainly concerned with here), which was written in 1865/66, and the Vienna version of 1890/91. However, *Symphony No. 1* differs in two ways from all the others that Bruckner later revised: first, the revision did not take place relatively soon after com-

position, but almost a quarter of a century later and – without a shadow of a doubt – entirely on Bruckner’s own initiative. Second: this symphony alone – of all those that he revised – has primarily survived in its original version.

The curious aspect of this is the reason why the original version of *Symphony No. 1* ultimately won through. In connection with the score edited for the first time in 1935 by Robert Haas, Leopold Nowak, the former editor of Bruckner’s collected works, concludes: “in many instances, the earlier version comes out on top, because in it we hear the original Bruckner, the Bruckner who has yet to be ‘cowed’ into showing consideration for others”.

Curious indeed! The very argument put forward in connection with *Symphony No. 1* is one that has always been rejected for the subsequent symphonies, even though Bruckner became ever more confident in his compositional methods and succeeded in creating expression and a narrative flow of overwhelming colorfulness in each of the original versions, while the revisions always suffered from the restrictions of the period, the futile counting of beats, the consideration of how easy the pieces were to play and understand.

Especially in the case of the *First Symphony*, which was without any doubt revised by Bruckner himself for the Vienna premiere in 1891, as already mentioned, the extent to which the composer subsequently interfered with the free flow of ideas to create greater control very soon became clear when the original version was rediscovered. What Bruckner himself called “The Saucy Maid” (by which he was probably referring to the sudden thematic departure at the beginning of the final act) lost a great deal of its “sauciness” when it was revised twenty-five years after it was written.

Bruckner was fully justified in giving this symphony the number 1 in the list of his symphonic works, and the late revision is probably also a clear indication of his life-long love for his first official symphonic creation: the struc-

ture and the external characteristics already establish much of what would typify a Bruckner symphony from this point on: the opening and final movements both take the form of the main movement of a sonata, each with three contrasting themes, of which the second is largely vocal in nature. The Adagio is solemn, often contemplative, contrasting in this symphony with an andante middle section; the Scherzi rampage boisterously through the whole orchestra, to which the Ländler Trio then stands in gentle contrast.

In *Symphony No. 1* Bruckner was already using all of these forms, which he had studied intensively and painstakingly over a long period in order to be able to regard himself, after much checking and verification, as a “fully-fledged composer”, and using them not in a scholarly way, but with imagination and the utmost artistry (a feat he had actually already achieved in his true first symphony, the *Study Symphony* in F minor).

In his official *First Symphony*, he therefore simply added the element that was to characterize not only Bruckner himself as a composer of symphonies from then on, but probably typifies the symphonies of every important composer since Beethoven: the continual testing of the boundaries and the extensibility of traditional forms. Moreover, he did so with a vehemence and boldness that one would never have expected of the always studious, modest and eccentric Bruckner – at the time of its composition he was, after all, a man of 41 who until then had only made a mark with compositions for the church.

A more detailed discussion of the individual movements of the symphony in question, which would normally take place at this point, has been dispensed with in this case, since for some years there have been a number of quite outstanding analyses available to anyone who is interested (see the notes below).

Reference should, however, be made here to two important factors underlying Bruckner’s creative work. On the one hand, the first act of this

symphony in particular unmistakably reflects the key experience for Bruckner of his encounter with the music of Richard Wagner. In 1863 he heard the Linz premiere of *Tannhäuser*, to which he creates a monument through the references in the third theme of his first movement. While still working on the *First Symphony*, he then met his musical idol in person for the first time, in 1865, on the occasion of the premiere of *Tristan* in Munich. However, it would be wrong to relate this event too closely to the *First Symphony*. The basic concept of the work was already in place in June 1865. By the time Bruckner went to Munich, he had already finished composing three of the movements and in retrospect it seems strange that Bruckner’s *First* was not written in chronological order at all, even though the connections between the movements and the references they make to each other – in various ways – are as clear and obvious as in subsequent works. The first movement and the Scherzo were written after the Finale – and all of them were composed before the Tristan trip to Munich. Only the Adagio was written between the end of January and the middle of April 1866.

The other influence on Bruckner’s works is still little known and yet it has a connection with his idolization of Richard Wagner: they both benefitted to an extent that is still underestimated from one man whose creative work, which is revolutionary in parts, unfortunately still receives far too little attention today: Franz Liszt. If there ever really was such a thing as the New German School, then Liszt’s innovations were the basis for everything that was to follow. There would have been no Wagner, no Bruckner, no Strauss and no Mahler, at least as far as we know their works today, without the revolutionary changes in harmony, instrumentation and transitions introduced by Liszt, the genius from the Burgenland.

Despite all of the recognizable external influences, however, *Symphony No. 1* is above all a testimony to the independence and unmistakable

originality of Anton Bruckner as a composer of symphonies. In its lack of self-consciousness and its freshness, this symphony remains even today a unique jewel in the creative work of the master.

Translation: tolingo translations

REFERENCES:

Manfred Wagner: Bruckners Sinfonie-Fassungen – referred to throughout; Id.: Zur Diskrepanz zwischen Urfassung und späteren Fassungen bei Bruckner. Dorothea Redepenning: ‚Ein „kecker“ Besen. Werkbetrachtung‘. In: Die Symphonien Anton Bruckners. Munich 1998. Wolfram Steinbeck: ‚I. Symphonie‘. In: Bruckner Handbuch. Stuttgart 2010

Symphonie Nr. 2

in c-Moll WAB 102

ANGELANGT IN „SPÄTEREN ZEITEN“

Zu Anton Bruckners Erstfassungen im Allgemeinen und der Version der 2. *Symphonie* von 1872 im Besonderen

Urfassung, Erstfassung, Originalfassung, Fassung letzter Hand – die Zahl der Termini, die man zu Bruckners symphonischen Werken finden kann und die nun seit über hundert Jahren für heillose Verwirrung sorgen, ist mit dieser Aufzählung längst nicht erschöpft.

Manchmal gewinnt man den Eindruck, die Diskussion um die Fassungsproblematik verdränge die eigentliche Auseinandersetzung mit dem symphonischen Werk des Oberösterreichers, obwohl gerade erst durch das Studium der Originalpartituren Einleuchtenderes, wenn auch niemals – wie wir in der Folge sehen werden – Abschließendes zur Frage „Welche Fassung?“ zu sagen sein kann.

Zumindest sind wir seit einigen Jahren in der Lage, dank der von Leopold Nowak begründeten „Anton Bruckner-Gesamtausgabe“, das symphonische Werk in seiner Gesamtheit und in nunmehr allen wesentlichen Fassungen kennen lernen zu können.

Als wichtigster fehlender Baustein erschien 2005 die erste Fassung der 2. *Symphonie* aus dem Jahre 1872, also in der ursprünglichsten Gestalt, die Bruckner dem Werk geben wollte.

Simone Youngs entschiedenes Eintreten für diese Fassung hat wohl auch die längst fällige Veröffentlichung im Druck beschleunigt, nachdem sie bekanntgab, diese Fassung der *Symphonie* 2004 Berlin, 2005 in Wien und schließlich 2006 in den Aufführungen in Hamburg zu dirigieren, die der nun vorliegenden Aufnahme zugrunde liegen.

Der Einsatz der Dirigentin für die frühen Fassungen ist so ungewöhnlich nicht, wenn man die Entwicklung der letzten Jahre beobachtet hat. Über 100 Jahre nach Bruckners Tod bricht nun wohl jene Zeit an, die er insgeheim erhofft hatte, wenn er in einem Ausspruch sinngemäß

meinte, „für spätere Zeiten, und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern“ seien seine früheren Fassungen vorgesehen.

Eine ganze Reihe Vertreter der mittleren und jüngeren Dirigentengeneration ist in der letzten Zeit für die Aufführung der ursprünglichen Versionen eingetreten und hat damit den Blick auf eine völlig neue, teilweise überraschende Seite des Komponisten freigemacht, die wohl in der näheren Zukunft nicht ohne Folgen auch für jene Werke bleiben wird, die nur in einer Gestalt überliefert sind.

Man sollte sich an dieser Stelle einmal die Schaffenssituation Bruckners zur Entstehungszeit dieser Frühfassungen vor Augen führen:

Seine 1. *Symphonie* entstand von Anfang 1865 bis ins Frühjahr 1866 in Linz. Danach erst (was oft vergessen wird) 1869 die später annullierte *d-Moll-Symphonie*, die dann noch den irreführenden Titel „Nullte“ bekam. Es folgt nun von Oktober 1871 bis September 1872 die 2. *Symphonie*, 1872 bis 1873 die 3., 1874 die 4. und 1875/76 die 5. *Symphonie*.

Diese Schaffenschronologie erscheint von eminenter Bedeutung. Sie zeigt nämlich, dass die Hälfte von Bruckners symphonischem Schaffen in einem Zug innerhalb von nur zehn Jahren entstand. Wenn man sogar nur die Zeit vom Beginn der 2. *Symphonie* bis zur Fertigstellung der 5. nimmt, waren es bloß knappe fünf Jahre.

Unterzieht man sich nun einmal der Mühe – oder man möchte eher sagen: dem Vergnügen – und liest die Partituren dieser Symphonien in den Erstfassungen vom ersten Satz der 1. bis hin zum letzten Satz der 5. in kurzer Folge chronologisch durch, kommt man aus dem Staunen nicht heraus. Hier offenbart sich eine große Linie – wie sie übrigens auch bei Mahler in den ersten vier Symphonien zu finden ist – und ein innerer Zusammenhang, vor allem aber eine logische Entwicklung von der 1. bis hin zur 5., der sich in den späteren Fassungen so nicht mehr nachvollziehen lässt und wohl auch dazu geführt hat, dass die 2. *Symphonie* unter den früheren Schöp-

fungen Bruckners – sehr zu Unrecht! – lange Zeit ein Schattendasein führte.

In diesen ersten Entwürfen spricht Anton Bruckner, von keiner Rücksichtnahme und noch von keinen Rückschlägen irritiert, in einer Unmittelbarkeit und mit einer geradezu überbordenden Fabulierlust, wie er es später nie wieder in dieser unbeschwerten Form zustandebringen sollte.

Natürlich – die späteren Meisterwerke erreichen eine formale und instrumentale Sicherheit, die Bruckner in den früheren Werken wohl so noch nicht zu Gebote stand, aber die frühen Symphonien in ihren Urfassungen zeigen uns einen Komponisten, der in ungestümer Weise aufgebrochen war, Wien und damit die (in seinem Verständnis) musikalische Welt zu erobern. Die späteren Fassungen der ersten vier Symphonien, mögen sie wie im Falle der 4. auch noch so populär geworden sein, verraten dagegen viel weniger von diesem Bruckner.

Und bei Bruckner, der erst mit vierzig Jahren den Schritt zum Symphoniker wagte, hatte sich vieles aufgestaut. Er hatte unendlich viel zu sagen und in einer Art, die er später aufgrund der ersten Reaktionen und Rückschläge nicht mehr wagte.

Natürlich – die frühen Fassungen verraten den von allen unbestrittenen genialischen Orgelvirtuosen und sein Leibinstrument viel deutlicher als die späteren „Verbesserungen“ und seine weiteren Schöpfungen. Aber auch der Elan, die entwaffnende Ehrlichkeit dessen, was ihm auf der Seele lag, erschließt sich in den ersten Entwürfen in einem völlig direkten und unverstellten Bild. Wer es einmal wirklich auf sich nimmt, diesem Pfad von der ersten Fassung der 1. *Symphonie* über die Erstfassungen der folgenden Schöpfungen bis zum Abschluss der 5. zu wandeln, kann sich danach nicht ohne weiteres wieder den späteren Überarbeitungen zuwenden. Egal für welche Version man sich als Interpret in der Praxis entscheidet oder welcher man als Musikliebhaber den Vorzug gibt – die Kenntnis

dieser Frühfassungen verändert das Brucknerbild nachhaltig.

Nun soll auch einem breiten Publikum der Zugang zu diesen Fassungen akustisch ermöglicht werden. Am Beginn eines großen, auf lange Sicht ausgelegten Bruckner-Zyklus von Simone Young und „ihren“ Hamburger Philharmonikern stehen die Erstfassungen der ersten vier Symphonien sowie der 8.

Den Beginn macht nun hiermit die 2. *Symphonie*. Für die Verbreitung hat sich, wie schon erwähnt und in der nunmehr endlich erschienenen Partitur von Herausgeber William Carragan im Vorwort dankbar vermerkt ist, Simone Young in der Praxis nachhaltig eingesetzt.

Im Falle der 2. *Symphonie* kann man vielleicht noch nicht, wie später bei der 3., 4. oder 8. von einem teilweise völlig unterschiedlichen Werk sprechen. Sind aber auch die Eingriffe Bruckners hier noch nicht so radikal wie später, wo ganze Sätze neu komponiert wurden, ist der Unterschied zwischen den Fassungen trotzdem eklatant und in seinen Auswirkungen für das Gesamtbild der *Symphonie* einschneidend.

Würde man es genau nehmen, müsste man bei der 2. *Symphonie* von vier Fassungen sprechen:

- der hier vorliegenden Urfassung von 1872,
- der Uraufführungsfassung von 1873
- der Fassung der Aufführung von 1876 und
- der revidierten Fassung von 1877.

Darüber hinaus existiert bis heute im Konzertgebrauch immer noch die Version von Robert Haas (1938), die sich auf die Ausgabe von 1877 stützt, aber Teile der Fassung von 1872 verwendet und die auch von bedeutenden Bruckner-Interpreten der Vergangenheit verwendet wurde.

Man sieht also – so einfach, wie sich die Sache zunächst darstellt, ist sie auch schon bei der 2. nicht; trotzdem ist sie übersichtlich, verglichen mit dem, was später bei den beiden nachfolgenden Symphonien geschehen sollte.

Niemand vermag letztlich zu sagen, was von Bruckner aus vorausgehendem Gehorsam, aus

Rücksichtnahme, auf äußeres Zureden oder tatsächlich aus Überzeugung verändert wurde.

Es ist aber auf jeden Fall legitim, die Versionen von 1873 und 1876 als Durchgangsstadien anzusehen und nicht als selbständige Versionen, so dass der nun folgende – selbstverständlich an diesem Ort nur knapp dargestellte – Vergleich zwischen dem ursprünglichen Konzept und der letzten Fassung erfolgt.

Bereits sehr früh veränderte der Komponist die von manchen als Nachempfindung der Dramaturgie von Beethovens 9. *Symphonie* gedutete Anordnung der Sätze, indem er das an zweiter Stelle stehende Scherzo mit dem danach folgenden Adagio tauschte. Weiters eliminierte er in der späteren Fassung – wohl auf Drängen seiner Freunde und Förderer, allen voran Johann Herbeck – das auffälligste Merkmal dieser Schöpfung fast vollständig: acht der neun berühmten Generalpausen des ersten Satzes verschwinden völlig.

Diese Zäsuren, die Bruckner ursprünglich wohl sehr wichtig gewesen sein mussten und auch eine zwingende dramaturgische und musikalische Bedeutung haben, bestimmten ihn weiters, in die Architektur des ersten Satzes an sich einzugreifen.

Darüber hinaus wurden die Temporelationen deutlich gemildert.

Wird der 1. Satz 1872 als *Allegro. Ziemlich schnell* angegeben, steht an der gleichen Stelle 1877 schlicht: *Moderato*. Übergänge und Rubati, die in der Urfassung noch mehrfach genau angegeben werden, fallen, besonders im 1. Satz, 1877 meist weg.

Das an zweiter Stelle stehende Scherzo wird ursprünglich mit: *Schnell* angegeben. An dritter Stelle gereiht, bezeichnet es der Komponist fünf Jahre später: *Mäßig schnell*, und auch hier werden Tempomodifikationen eliminiert.

Feierlich, etwas bewegt heißt in beiden Versionen die Tempoangabe für den langsamen Satz, nur wird er in der Urfassung an dritter Stelle gereiht als *Adagio* bezeichnet, 1877 heißt

er an zweiter Stelle merkwürdigerweise: *Andante*. (Zum ersten Mal in einer Symphonie benutzte Bruckner hier den Ausdruck: *Feierlich*, der für sein weiteres Schaffen fast zum Markenzeichen werden sollte).

Das Finale wird in beiden Fassungen als: *Mehr schnell in Alla breve* bezeichnet – nur weist dieser Satz insgesamt die größten Eingriffe auf.

In Instrumentation und Dynamik wird in der späteren Fassung deutlich geglättet, abgemildert und auch spieltechnisch vereinfacht (grundsätzlich muss gesagt werden, dass die Urfassungen der ersten vier Symphonien an die Orchestermusiker teilweise deutlich höhere Anforderungen stellen).

Letztlich sind es vor allem die Eingriffe in die Architektur der Sätze, zumeist Verknappungen, die den wesentlichsten Unterschied ausmachen.*

Die reine Taktzahl sagt allerdings über die tatsächlichen Eingriffe wenig aus, denn Bruckners Form- und Periodenfanatismus verbirgt auch in den ersten Sätzen teilweise wesentliche Eingriffe in die Struktur; und damit kommen wir zur Grundidee der 2. *Symphonie*.

Der Komponist hat wohl mit der Einschätzung seiner 1. *Symphonie* als „keckes Beserl“ und der von Richard Wagner zur Widmung angenommenen 3. den Grundstein zum Missverständnis in der Beurteilung gelegt, indem

* Nimmt man durchschnittliche Ausführungszeiten der späteren Version und vergleicht diese mit Simone Youngs sicherlich nicht langsamen Tempi, so kann man sagen, dass die Urfassung der 2. *Symphonie* gute zehn Minuten länger als die Fassung von 1877 ist.

In Takten sieht das so aus:

1. Satz 583 statt später 570 Takte (hier spielt die Eliminierung der Pausen die Hauptrolle)

2. Satz (wir sprechen hier vom Scherzo, das hier an zweiter Stelle steht, und vergleichen es mit dem in der späteren Fassung als dritten Satz gespielten) 1872: 154 Takte – 1877 sogar unwesentlich mehr: 157; das Trio dieses Satzes hat aber 125 statt später 121 Takte.

3. Satz (1872 das Adagio, das später an 2. Stelle steht): 211 Takte gegenüber 209 Takten im Jahr 1877.

Die ersten drei Sätze halten sich also in der Länge noch etwa die Waage.

Im 4. Satz allerdings stehen 1872 806 Takte gegenüber 702 in der Fassung von 1877, also eine deutliche Verknappung in der späteren Version.

man erstere als kühnen Wurf, letztere als erste „richtige“ Bruckner-Symphonie ansah und vielfach bis heute so einschätzt. Gerade die Urfassung der 2. zeigt allerdings, dass schon ihr dieses Etikett zustehen sollte; bereits die ersten Takte offenbaren dies, da die 2. als erste Bruckner-Symphonie mit dem berühmten Piano-Tremolo der Streicher eröffnet. Der 1. Satz erhält eine geradezu überwältigende Menge an Einfällen und Themen, die nicht nur kunstvoll verwoben werden, sondern auch erstmals den Bezug der Sätze zueinander, für den Bruckner berühmt wurde, deutlich herausarbeitet. Das Übereinandertürmen verschiedenster Ebenen und Gedanken wird hier erstmals und schon mit großer Kunstfertigkeit eingesetzt. Bereits mit dem 20. Takt scheinbar unvermittelt einsetzende Trompetensignale tauchen plötzlich im Scherzo wieder auf, um schließlich ihre Erklärung im Finale zu finden – wobei gesagt werden muss, dass ab der 2. *Symphonie* Bruckner jedes seiner Werke mehr oder minder vom Finale her konzipierte. Von seiner Grundhaltung her ist der 1. Satz als lyrisch zu charakterisieren – eröffnet wird mit einer sanften Melodie der Celli –, bevor er durch die oben erwähnten Trompetensignale gestört wird. Auch das zweite Thema, erneut den Celli anvertraut, ist ebenso lyrisch wie eine darauf folgende marschähnliche Melodie. Ein weiterer lyrischer Gedanke wird durch die Holzbläser vorgestellt, aber die nahezu dialektische Kompositionsweise Bruckners konterkariert diese lyrische Grundhaltung rhythmisch immer wieder. Insgesamt kann man fünf Themen in diesem Satz ausmachen – und die Gliederung durch die Generalpausen, die man im Zusammenhang aber durchaus auch als integralen musikalischen Bestandteil verstehen muss, ist angesichts der Themenfülle genauso verständlich wie der in der späteren Fassung leider gestrichene zweimalige Anlauf zur großen Steigerung mit dem Hauptthema, bevor der Satz in die Coda eintritt.

Man sieht also bereits im Kopfsatz: Bruckner hat in der Urfassung nicht nur radikaler und

kompromissloser, sondern architektonisch überzeugender (weil überzeugter) gestaltet.

Dass er hinter den – trotz aller rhythmischen Gegensätzlichkeit – im Ganzen eher lyrischen Kopfsatz das martialische Scherzo stellte, scheint in der Urfassung ebenfalls logischer und überzeugender als die spätere Vertauschung der Mittelsätze. Die Verbindung zu Beethovens 9. ist offensichtlich, nicht nur durch die Stellung der Mittelsätze, sondern auch durch deren Charakter.

Das Wesen dieses 2. Satzes wurde zu Recht oft als martialisch und „blechlastig“ charakterisiert, wird allerdings sowohl durch ein lyrisches Thema unmittelbar, als auch durch das gemütvolle, im Ländlerstil gehaltene Trio erneut konterkariert. Eine Besonderheit in dieser Symphonie stellt auch die durch die Solopauke eingeleitete Coda dieses Satzes dar – Bruckner wird in seinen weiteren Symphonien auf eine solche im Scherzo verzichten –; hier tauchen übrigens auch erneut die Trompeten des ersten Satzes wieder auf.

Auch das Adagio stellt sich in der ursprünglichen Intention des Komponisten letztlich logischer dar. Er besteht aus einem 5-teiligen Aufbau nebst Coda. Sowohl dieser dritte als auch der abschließende vierte Satz enthalten direkte Zitate aus der *f-Moll-Messe* des Komponisten. Der Aufbau zu diesen Zitaten, deren Einarbeitung und Vorbereitung, wird durch die Verknappungen in den späteren Fassungen gestört und erscheint in mancher Hinsicht weniger überzeugend und in seiner Durchführung auch nicht immer verständlicher. Im Zentrum des Adagios steht das zweimalige Zitat aus dem Benedictus der Messe: „Qui venit“, zuerst nur angedeutet, dann aber von den Streichern durchgeführt. Auf dieses Zitat geht Bruckner in der Urfassung in einer kunstvoll aufgebauten Steigerung zu, und bevor das Zitat anhebt, setzt eine der berühmten Generalpausen der Urfassung zusätzlich ein Spannungsmoment und den Hinweis: „Hier habe ich etwas Wichtiges zu sagen“ (wie sich Bruckner

später sinngemäß zur Funktion der Generalpause äußerte). In diesem 3. Satz entsteht quasi die Urform der späteren langsamen Sätze aller Bruckner-Symphonien und schlägt einen Bogen bis hin zum berühmten Adagio der 9. *Symphonie*, das Bruckners Vermächtnis als Symphoniker bleiben sollte.

Die Satzform an sich erscheint übersichtlich, wobei die kunstvolle Verarbeitung allerdings den anderen Sätzen und auch vielen Symphoniesätzen von Bruckners künftigen Schaffen in nichts nachsteht, betrachtet man vor allem die Verarbeitung der Themen und Zitate der Messe, wie sie einerseits kammermusikalisch, andererseits aber mächtig choralartig die religiöse Atmosphäre dieses Satzes charakterisiert.

Eine weitere Besonderheit der Urfassung ist die Passage des Solohorns am Schluss des Adagios, in einer für damalige Instrumente extrem schwierigen Lage – aber auch von berührender Schönheit.

Wie schon erwähnt löst das Finale viele Rätsel – auch wenn es zunächst mit einer Überraschung beginnt, die allerdings den Bezug der Sätze zueinander und die besondere Bedeutung des Finales noch unterstreicht: Bruckner nimmt nämlich zunächst das Hauptthema des 1. Satzes wieder auf.

Auch in diesem Finale wird erneut zwei Mal – jeweils am Ende der Exposition und am Ende der Reprise – die *f-Moll-Messe* zitiert, diesmal aus dem Kyrie, und zwar beim ersten Mal in ganz und gar unerhörter Form: Bruckner lässt bei Takt 202 die Musik im dreifachen Forte abbrechen und setzt an Stelle einer Überleitung eine fast dreitaktige Generalpause, bevor – wieder in den Streichern – das Zitat aus dem Kyrie der Messe choralartig einsetzt.

Dieses Finale – formal ein Sonatensatz mit drei Themenkomplexen (darunter wiederum eine sehr lyrische, an Schubert gemahnende Melodie) – hat allein von seiner Länge her kolossale Ausmaße. Diese werden noch durch den gedanklichen Überbau des Ganzen übertroffen, sowohl

wie die Verarbeitung der neuen Themen des Satzes mit den Zitaten aus den drei ersten Sätzen betrifft, als auch durch die zusätzliche Beziehung des Ganzen zu den Zitaten aus der *f-Moll-Messe*.

Neben den kontemplativen Kyrie-Zitaten steht eine geradezu fanatische rhythmische Wucht, die dem Satz das Gepräge gibt und schließlich auch zum beinahe gewalttätigen Finale führt, in dem der Komponist zuerst das Hauptthema des ersten Satzes wieder in der Coda verarbeitet, bevor das gesamte Orchester im dreifachen Forte mit dem Grundrhythmus des Kopfsatzes ein radikales Ende setzt. Gerade dieser Schluss muss Bruckner wohl selbst geschreckt haben, denn er wurde in allen späteren Versionen abgemildert.

Die 2. *Symphonie* Anton Bruckners ist in ihrer Urfassung also keinesfalls ein retardierender Kompromiss zwischen der 1. und 3., sondern eher das Gegenteil, in jedem Fall aber der logische Aufbau, ja das Fundament der folgenden Entwicklung der weiteren Bruckner'schen Symphonik.

Dieser Aufsatz verdankt entscheidende Anregungen den verschiedenen Arbeiten von Manfred Wagner zur Fassungsproblematik bei Bruckner, Constantin Floros: A. Bruckner – Persönlichkeit und Werk, Hamburg 2004, sowie der Analyse von B. Rzehulka, München 1988.

EMERGENCE IN “LATER TIMES”

On Anton Bruckner's 'First Versions' in general and his 1872 version of the *Second Symphony* in particular

Urfassung, Erstfassung, Originalfassung, Fassung letzter Hand ... the number and variety of terms found in connection with Bruckner's symphonic works have created hopeless confusion for over a century, and are nowhere near exhausted by this short list.

One could almost get the impression that a discussion of version problems has replaced any real confrontation with the Upper Austrian composer's symphonic works, although precisely this study of original scores can help us more plausibly answer the question “which version?” – even if some controversies will never conclusively be answered.

In the last several years, however, thanks to publication of the complete edition of Anton Bruckner's works founded by Leopold Nowak, we can now study all essential versions of the composer's symphonic works in their entirety. The most important missing element of this collection, however, the first version of the *Second Symphony* from 1872, was finally published in 2005, i.e. in the first version that Bruckner released it.

Simone Young's advocacy for this version of the *Second Symphony* accelerated its long overdue publication after she made it known that she would be conducting it in 2004 in Berlin, 2005 in Vienna and finally, in 2006 in Hamburg. This recording is based on the latter performances.

The conductor's support for the early versions is not that unusual, considering developments in past years. Over 100 years after Bruckner's death, the age the composer had secretly hoped for has finally come, when he inasmuch said that the earlier versions of his works were meant “for later times and a circle of friends and music-lovers”.

Numerous conductors of the middle and younger generation have recently begun to fa-

vor performance of the original scores, thus enabling us to experience a completely new and sometimes surprising side of the composer. This will also affect perception of those works which have only come down to us in one form.

We should now take a moment to review Bruckner's situation when he created his early version of the *Second Symphony*:

He wrote the *First Symphony* between early 1865 until spring 1866 in Linz. Only afterwards (which is often forgotten), in 1869, did he write the later annulled *D Minor Symphony*, which was given the misleading title *Symphony No. 0*. The *Second Symphony*, written between October 1871 and September 1872, came next, followed by the *Third*, from between 1872 and 1873, the *Fourth* in 1874 and the *Fifth*, written in 1875/76.

This chronology is eminently significant. It shows that half of Bruckner's symphonic works was written in succession and within only ten years. Disregarding the *First Symphony*, Bruckner took only five years from the time he began the *Second Symphony* until completing the *Fifth*.

If one takes the trouble (or more accurately: if one has the pleasure) to chronologically and rapidly read the scores of the first versions of these symphonies, from the first version of the First to the last movement of the *Fifth*, it is difficult to hold back one's astonishment. Finally, the big picture is revealed – similar to that in Mahler's first four symphonies – as well as an inner connection among all. Even more, however, one sees a logical development from the *First* to the *Fifth* that is not nearly as evident in the later versions and which has unjustly led the *Second Symphony*, as one of Bruckner's early works, to lead a life in the shadows.

In these first sketches, not yet having to consider various interests nor being irritated by setbacks, Anton Bruckner speaks to us with an exuberant romanticism which he would never again be able to do in this carefree form.

Of course, his later masterpieces achieve a formal and instrumental solidity that Bruckner

was simply unable to accomplish in earlier works, but these first versions show us a composer who had boisterously set out to conquer Vienna, that is, what was for him the musical world. The later versions of the first four symphonies, no matter how popular they have become, reveal much less of this Bruckner.

When Bruckner wrote these works, much had built up in him. After all, he hadn't dared to write symphonic works until the age of 40. He had an immense amount to say, and he did so in a manner that he never again dared to after the first reactions and obstacles.

Of course, as no one disputes, the first versions reveal the brilliant organ virtuoso much more than later "improvements" or his other works. But it is the élan, the disarming honesty with which he expressed his soul, which we see clearly and undisguised in these first blueprints. Those who make an effort to follow Bruckner's path from the first version of the *First Symphony* through the first versions of his following works, up to the end of the *Fifth Symphony*, will never again be able to accept Bruckner's later revisions without a qualm. No matter which version an interpreter chooses to perform or which one a music-lover prefers – knowledge of these early versions changes one's image of Bruckner forever.

Now, a broad audience will finally have acoustic access to these early versions. As the beginning of a large-scale Bruckner cycle to be released by Simone Young and "her" Hamburg Philharmonic Orchestra, the first versions of the first four symphonies as well as the *Eighth* are in planning.

This cycle commences with the *Second Symphony*. As mentioned above, and as gratefully acknowledged by publisher William Carragan in the score's preface, Simone Young was instrumental in promoting dissemination of this version of the work.

In the case of the *Second Symphony*, it cannot be said that the original version is partly a completely different work, as is the case with the

Third, Fourth or *Eighth*. Although Bruckner's revisions here are not as radical as in later symphonies, when he sometimes recomposed entire movements, the difference in the versions is still sensational as well as dramatic in its effects on the overall work.

If we want to be precise, we must speak of four versions of the *Second Symphony*:

- The original version from 1872 (used here),
- The original performance version from 1873
- The performance version from 1876 and
- The revised version from 1877.

In addition, the version by Robert Haas (1938), which is based on the 1877 version but also includes parts of the 1872 version, has been used by significant Bruckner interpreters in the past and is still even in use.

This makes it evident that as easy as the situation may seem at first glance, it isn't, even with the *Second Symphony*. But the state of affairs is even more complex with following symphonies.

In the end, no one can really say why Bruckner made the changes he did: acquiescence to imagined objections, consideration of others, external pressure, or due to his own conviction.

It is legitimate in any case, however, to view the 1873 and 1876 versions as transitional stages and not independent versions. With this in mind, we will now briefly compare the original concept and the last version.

At a very early stage, the composer changed the order of the movements – which many had felt to be reminiscent of the dramaturgy of Beethoven's *Ninth Symphony* – by switching the second movement, a Scherzo, with the following movement, an Adagio. Furthermore, in the later version, he almost entirely eliminated – almost certainly at the urging of his friends and supporters, above all Johann Herbeck – the most conspicuous feature of the first movement: eight of the nine famous long grand pauses in this creation are completely gone.

Eliminating these caesuras, which must at first have been extremely important to Bruckner

and which have decisive dramaturgical and musical significance, caused him to make additional changes to the first movement's architecture.

In addition, Bruckner also distinctly reduced the tempo relationships. If the first movement of the 1872 version is given as *Allegro. Ziemlich schnell*, he has simply written *Moderato* in 1877. Transitions and rubatos, precisely notated in the original version whenever they occur, are, for the most part, left out in the 1877 version, particularly in the first movement.

The second movement Scherzo is originally given as *Schnell*. Moved into third place five years later, the composer now calls it *Mäßig schnell*; further tempo modifications have been eliminated as well. The slow movement in both versions is listed as *Feierlich, etwas bewegt*, but in the first version (i.e. when still the third movement), it is designated *Adagio*, in 1877, as the second movement, it is strangely enough called *Andante*. (For the first time in a symphony, Bruckner used the expression "*Feierlich*", which would later become virtually a trademark for him.) The Finale is titled in both versions as *Mehr schnell* and is in *Alla breve* – but this movement shows the most changes.

In instrumentation and dynamics, the later version has been considerably smoothed out, tempered and also simplified for the orchestral musicians (interestingly, the first versions of the first four symphonies often place much higher technical demands on the performers).

Finally, it is structural changes to the movements, mostly cuts, that make up the most essential differences.*

* If one looks at average performance times of the later version and compares these with Simone Young's certainly not slow tempos, one sees that the first version of the *Second Symphony* lasts a good ten minutes longer than the version from 1877.

In measures one sees the following:

1. The first movement has 583 measures instead of 570 in the later version (here, elimination of the grand pauses plays the major role)
2. The second movement (i.e. the Scherzo, played here in second place, but compared with the third-movement

But only counting measures says little about actual textual revisions, for even in the first movements of the two versions, Bruckner's formal and periodical fanaticism hides to some extent various major changes he made to their structures. This now brings us to the basic idea of the *Second Symphony*.

The composer considered his *First Symphony* to be an "impudent young lass". This work, together with his *Third Symphony*, whose dedication was accepted by Richard Wagner, laid the foundation for the misunderstanding that the former was a bold act, the latter the first "real" Bruckner symphony – an opinion still held by many today. But it is precisely the original version of the *Second Symphony* that shows that it should be labeled the first "real" Bruckner symphony, seeing as how it is the first to open with the famous piano tremolo in the strings. The first movement contains an overwhelming number of ideas and themes, which are not only cleverly interwoven, but which expound on the relationship of the movements to each other in the manner Bruckner would later become famous for. This layering of extremely varied levels and musical ideas is first used by Bruckner here – but already with great artistry. Trumpet signals which appear as early as measure 20 suddenly reappear in the Scherzo and are eventually resolved in the Finale; although we must note here that beginning with the *Second Symphony*, Bruckner conceived of all of his works more or less from the Finale. The first movement of the work can be called lyrical – it opens with a gentle melody in the cellos – before the previously mentioned trumpet signals

Scherzo in the later version) from 1872: 154 measures; 1877 not much more: 157; but the Trio of this movement has 125 measures instead of later 121 measures.

3. The third movement (1872 the Adagio, later the second movement): 211 measures as opposed to 209 measures in 1877.

This means that the first three movements are approximately the same in both versions.

4. In the fourth movement, however, the 1872 version has 806 measures as opposed to the 1877 version with 702 measures, the later version is substantially shorter.

enter and disturb the idyll. The second theme as well, also heard first in the cello, is just as lyrical as the following march-like melody. The woodwinds introduce yet another lyrical theme, but Bruckner's almost dialectical compositional art rhythmically thwarts this lyricism time and time again. Altogether, five themes can be found in this movement. The manner in which the movement is structured by the grand pauses – which must be understood as integral musical elements – is in light of the thematic multiplicity just as understandable as the two build-ups to the great crescendo with the main theme (unfortunately cut in the later version), before the theme enters in the coda.

The first movement already shows that in its original version, not only was Bruckner more radical and uncompromising, but structurally more convincing than he later was (because he was more convinced).

That he placed the martial Scherzo after the overall lyrical first movement – despite all rhythmic diversification – seems more logical and persuasive in the original version than his later exchange of the middle movements. The connection to Beethoven's *Ninth Symphony* is apparent – not only due to the position of the middle movements, but from their characters as well. The essence of this second movement has often been correctly characterized as warlike and “brassy”, but it is contrasted, however, both by a lyrical theme as well as an emotional Trio in Ländler style. A distinctive feature in this symphony is also the introduction to the coda of this movement by the solo tympani – which Bruckner never did again. We do hear the trumpets from the first movement in this passage again, however.

The Adagio also seems to more logically fulfill the composer's original intentions in its original position. It consists of five sections plus a coda. Both this third movement as well as the Finale contain direct quotes from Bruckner's *F Minor Mass*. The build-up to these quotes,

their incorporation and preparation is interfered with by the cuts in later versions, which seem in various respects to be less convincing and not always intelligible. A quote from the Benedictus of Bruckner's mass, “Qui venit”, repeated twice, is at the center of the Adagio. At first it is only hinted at, but it finally resounds in the strings. The original version of this movement masterfully intensifies as it approaches this quote, and Bruckner also places one of his famous grand pauses before actually stating it, introducing an additional moment of tension as well as the indication: “I have something important to say here” (as the composer later more or less explained what the function of his grand pauses was). This third movement is virtually the original form of all later slow movements in Bruckner's symphonies, and bridges the gap to the famous Adagio of the *Ninth Symphony*, which was to clinch Bruckner's legacy as a symphonic composer. The movement's form seems clear, but Bruckner's skill in developing his material is no less admirable here than in the work's other movements or in many other symphonic movements in his oeuvre. Some themes and quotes from the mass are handled more as chamber music, some resemble powerful chorales, but all emphasize the religious atmosphere of the movement. Another special feature found in the original version is a solo horn passage at the end of the Adagio in a range that was extremely difficult for instruments of the time – but which is of highly moving beauty.

As previously mentioned, the Finale solves many puzzles – even if it starts with a surprise, which, however, underscores the relationship of the movements to each other as well as the particular significance of the Finale: Bruckner begins by taking up the main theme of the first movement again. The Finale also cites the *F Minor Mass* twice, once at the end of the exposition and once at the end of the recapitulation. This time, however, it is part of the Kyrie that is quoted. The first occurrence is absolutely original: at measure 202, Bruckner interrupts

the music – which is at a triple fortissimo – and inserts an almost three-measure long grand pause, before introducing the Kyrie-quote in the strings, set as a chorale. This Finale – formally in sonata-form with three theme groups, one of which is an extremely lyrical melody reminiscent of Schubert – is gigantic in length alone. The movement's dimensions, however, are surpassed by the intellectual superstructure of the work, both concerning the development of its themes and the parenthesis with quotes from the other movements in the work, and through its relation to quotes from the *F Minor Mass*.

In addition to the contemplative Kyrie quotes, this movement is shaped by nothing less than a fanatically rhythmic force. This finally leads to a nearly overwhelming finish in which the composer reintroduces the main theme of the first movement in the coda before bringing the movement to a radical close with the entire orchestra playing the basic rhythm of the first movement at a triple fortissimo. Just this conclusion must even have shocked Bruckner, seeing as how he toned it down in all later versions.

In its original version, Anton Bruckner's *Second Symphony* is in no way a compromise between the *First* and the *Third*, but just the opposite; in any event, it is the logical foundation for the development of the composer's further symphonic works.

Translation: Elizabeth Gabbler

For essential ideas of this essay, the author wishes to thank Manfred Wagner for his work on the problems raised by Bruckner's various versions, Constantin Floros: *A. Bruckner – Persönlichkeit und Werk*, Hamburg 2004, as well as B. Rzehulka's analysis, published in 1988 in Munich.

Symphonie Nr. 3
in d-Moll WAB 103

„SO IST DAS LEBEN“

Zu Anton Bruckners 3. *Symphonie*

Im Herbst 1872 – unmittelbar nach Vollendung seiner 2. *Symphonie* – machte sich Anton Bruckner an die Komposition der 3. Er befand sich mitten im fruchtbarsten Schaffensabschnitt seines Lebens. Zwischen Oktober 1871 und Mai 1876 entstanden praktisch ohne Unterbrechung die *Symphonien* 2 bis 5, und auch der Arbeitsverlauf an der 3. *Symphonie* war ungewöhnlich zügig. Bereits im Juli 1873 waren die drei ersten Sätze fertig, und am 31. August des Jahres vollendete er die Skizze des 4. Satzes in Marienbad, nachdem der Ausbruch der Cholera ihn aus Wien vertrieben hatte. Mit diesem Manuskript (und dem der 2.) im Gepäck machte Bruckner im September dieses Jahres seine berühmt gewordene Reise nach Bayreuth zu Richard Wagner, wo dieser nach kurzer Durchsicht der Partituren eine Widmung zu akzeptieren bereit war – und zwar eben jener im Fertigwerden begriffenen *Dritten*. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Wien arbeitete Bruckner die fehlenden Teile aus und fügte wahrscheinlich erst dann, einer zur damaligen Zeit verbreiteten Sitte folgend, Zitate des Widmungsträgers in die neue *Symphonie* ein. Am 31. Dezember des Jahres war das Werk abgeschlossen, und Bruckner nahm nach eigenem Bekunden unmittelbar darauf die Arbeit an der 4. in Angriff.

Erhalten ist die *Dritte Symphonie* in drei Versionen. Der Urversion von 1873, die weder veröffentlicht noch zu Bruckners Lebzeiten aufgeführt wurde und nur dank der Widmungspartitur an Richard Wagner aus dem Archiv in Bayreuth vollständig erhalten ist. (Die Uraufführung dieser Fassung erfolgte erst 1946!)

Dann die Fassung von 1877/78, die bereits einschneidende Veränderungen enthält und im Wesentlichen die Grundlage der von Bruckner selbst dirigierten Uraufführung am 16. Dezember 1877 im Wiener Musikverein bildete, die zum legendären Fiasko geriet.

Schließlich unterzog der Komponist 1889/90 das Werk einer letzten, wiederum tiefgreifenden Revision, die ebenfalls, wie schon die zweite Fassung, zu Lebzeiten des Komponisten verlegt wurde. Außerdem existiert eine völlig für sich stehende Version des Adagios aus dem Jahre 1876, die erst 1980(!) von den Wiener Philharmonikern uraufgeführt wurde.

Soweit zu den Eckdaten der Entstehung und der weiteren Geschichte dieser *Symphonie*. Doch kehren wir ins Jahr 1873 zurück: Die Schnelligkeit des Kompositionsvorgangs ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die Erstfassung der 3. *Symphonie* in d-Moll, mit der wir es hier zu tun haben, rein taktmäßig (nicht was die Aufführungsdauer betrifft!) mit 2056 Takten das längste Werk ist, das Bruckner in seinem Leben komponieren sollte. Nicht weniger ambitioniert als der Umfang war der Plan, der dem Werk zu Grunde liegt: Nichts Geringeres als die 9. *Symphonie* seines Abgottes Ludwig van Beethoven – natürlich ebenfalls in d-Moll! – bildete – wie wir in der Folge gleich sehen werden – das Vorbild, sowohl für den Aufbau, aber auch teilweise für den Charakter dieser Schöpfung.

Hier spiegelt sich auch sogleich die Janusköpfigkeit des Menschen und Künstlers Bruckner. Einerseits unsicher und vor allem verunsicherbar wie kaum ein zweiter der Großen der Musikgeschichte, andererseits nur inspiriert von größten Formen, verwegenen Konzepten und daraus resultierend zu einer Tonsprache findend, die in Klang und Ausdruck nicht nur einzigartig bis dahin war, sondern auch bis heute bleiben sollte. Es musste also Beethovens 9. sein, die *Symphonie* der *Symphonien*! Bruckner hat sich in seinen Studien wiederholt mit Beethoven und insbesondere seiner Formensprache analytisch auseinandergesetzt. Besonders die 3. und die 9. waren wiederholt Objekte eingehender Studien.

Die Übereinstimmung in der Anlage zwischen Beethovens 9. und Bruckners 3. ist augenfällig – besonders in der hier vorliegenden Fassung: Die Einleitung könnte stellvertretend

als Urbild für die Anfänge sämtlicher Bruckner-Symphonien stehen: Über eine leere Quinte legt sich das berühmte Hauptthema, zuerst in der Trompete vorgetragen, bevor es, über eine lange Steigerung aufbereitet, unisono im Fortissimo des gesamten Orchesters vorgetragen wird. Der ganze Satz nimmt sich bei näherem Hinsehen wie eine Kopie der Anlage des Stirnsatzes von Beethovens 9. aus, ebenso die 5-teilige Anlage des folgenden Adagios. Nur in einem Punkt ist Bruckner vom Vorbild abgewichen. Den Versuch, das Scherzo an zweite und das Adagio an die dritte Stelle zu stellen, wird er – wiewohl er ihn bereits in der Erstfassung seiner 2. in die Tat umgesetzt hatte – erst wieder in den *Symphonien* 8 und 9 (letztere wieder in d-Moll!) realisieren.

Im Finale werden – gleich wie im Vorbild – die Motive der vorangegangenen Sätze kurz angerissen – auch das ein Stilmittel, das in der 2. bereits seinen Niederschlag fand.

Überhaupt sollte die unmittelbare Nähe zur *Zweiten Symphonie* deutlicher hervorgehoben werden. Dass der Bezug zwischen den beiden Werken bisher nicht deutlich wurde, rührt auch daher, dass beide bis vor relativ kurzer Zeit nur in ihren späteren Gestalten und nicht in den Erstfassungen bekannt waren, in denen sich diese Parallelen deutlich manifestieren. (Auch wird man besonders der *Zweiten Symphonie* nur wirklich Gerechtigkeit widerfahren lassen und sie aus dem Schatten der unmittelbar darauf entstandenen „Schwester-Symphonie“ lösen können, wenn man sie in ihrer Erstfassung kennen lernt und möglichst häufig aufführt.)

Als Bruckner in Bayreuth den „Meister aller Meister“ (Bruckner über Wagner) um die Erlaubnis zu einer Widmung ersuchte, legte er ihm die vollendete 2. und die in Vollendung begriffene 3. vor. Für ihn waren die beiden Stücke also gleichwertig. Erst spätere Generationen betrachteten die 3. als das würdigere Werk. Auch der von Bruckner selbst geprägte Name „Wagner-Symphonie“ entstand erst, nachdem sich Wagner für die 3. als widmungstragendes Werk entschieden

hatte. Deshalb erscheint es auch eher wahrscheinlich, dass die von vielen Kommentatoren über Gebühr hervorgehobenen Wagner-Zitate in dieser *Symphonie* – zumindest zum größten Teil – erst im Nachhinein interpoliert wurden. Dass diese „Zitate“ in Wahrheit sehr dezent und gar nicht so leicht auszumachen sind (und zudem, bis auf ein einziges im Adagio, in den folgenden Bearbeitungen wieder getilgt wurden), wird viel weniger besprochen. Auf die Frage, woraus denn Bruckner „zitiert“ habe, bekommt man kaum eine eindeutige Antwort. Nun denn: am bekanntesten sind die Zitate aus *Walküre* und *Tristan* – aus ersterer das so genannte „Schlafmotiv“ (übrigens das einzige, das auch in den späteren Fassungen im 2. Satz „überlebte“) und aus letzterem das „Sehnsuchtsmotiv“. Manche Exegeten meinen auch Anklänge aus *Meistersinger* und *Tannhäuser* auszumachen; deutlich hingegen das Zitat aus *Lohengrin* – hier das beziehungsreiche Motiv aus dem 2. Akt „Gesegnet sollst du schreiten“ – allerdings in einer sehr „tannhäuserhaften“ Verarbeitung. Alle diese Motive sind keineswegs wörtlich übernommen, sondern im Gegenteil bewusst frei und beziehungsreich zum eigenen thematischen Material gesetzt. Und nicht nur der über alles verehrte Meister aus Bayreuth wird zitiert. Wie schon in der 2. *Symphonie* verwendet Bruckner am Schluss der Exposition des 1. Satzes ein „Miserere“-Zitat aus dem „Gloria“ seiner eigenen *d-Moll-Messe*, und die 2. *Symphonie* selbst wird mit ihrem Hauptthema explizit zitiert!

Der Musikwissenschaftler Constantin Floros weist in seinem Bruckner-Buch auch auf ein mehr oder weniger direktes Liszt-Zitat hin – wir werden darauf noch zu sprechen kommen. Alle genannten Zitate stehen nicht nur musikalisch, sondern oft auch mit dem unterlegten Text oder der dramaturgischen Bedeutung in beziehungsreichem Zusammenhang zum Gesamten. So ist es nur zu bedauern, dass sich Bruckner genötigt sah, in der Hoffnung auf eine Aufführung des Werks das Geflecht der Anspielungen in den späteren Bearbeitungen weitgehend zu zerstö-

ren, wahrscheinlich dem Drängen seiner engsten Umgebung folgend.

Betrachten wir die formale Anlage der Urversion der 3. *Symphonie* von 1873 genauer, um anhand der Strukturen die Unterschiede aufzeigen:

Gemäßigt, misterioso steht als Tempobezeichnung über dem **ersten Satz** (in den späteren Fassungen wird es dann: *Mehr langsam, misterioso* heißen) – allerdings – wie auch in der 9. von Beethoven steht als Taktbezeichnung: *alla breve*. Der Beginn des Satzes gemahnt überhaupt in jeder Hinsicht unmittelbar an das große Vorbild: bewegte Streicherfiguren im *pp*, liegende Holzbläserakkorde – dann im 5. Takt das Thema, mit dem Wagner nicht nur die *Symphonie*, sondern auch Bruckner selbst noch später assoziiert haben soll; im *p* ertönt das Thema in der Solotrompete – eigentlich auch das ein „Selbstzitat“, denn es ist jenes Thema, mit dem Bruckner – hier allerdings in den Streichern – seine Annullierte, dann als „Nullte“ bekannt gewordene *Symphonie* eröffnete. Wie es bei Bruckner nicht anders sein konnte, liegt dem Satz die Sonatensatzform zugrunde – wenn auch in höchst eigener Spielart und Varianten. Nach dem ersten Thema in der Trompete werden in der Exposition zwei weitere Themen etabliert: Ein lyrisches Seitenthema gewinnt zuerst zum im *p* vorgetragenen Trompetenmotiv einen zunächst gar nicht allzu großen Kontrast. Im Laufe des gesamten Werkes, vor allem in der Durchführung des ersten, aber am meisten in der Verarbeitung des letzten Satzes soll sich noch zeigen, was in den beiden Anfangsthemen steckt und vor allem, was Bruckner mit ihnen vorhat. Das dritte Thema bildet eine choralartige Bläserfigur, bevor die Exposition mit dem oben erwähnten „Miserere“-Zitat abgerundet wird. Mit diesem Choral hat es insofern eine eigene Bewandnis, als wir haben in der Einleitung schon darauf hingewiesen, Constantin Floros hier zu allen Wagner- und Selbstzitationen auch ein indirektes Liszt-Zitat ausmacht, denn der Choral erweist sich als Paraphrase des katholischen Chorals: *Crux fidelis inter omnes*, und zwar in der Gestalt, wie sie am Ende der Symphonischen Dichtung

Die Hunnenschlacht von Franz Liszt verarbeitet ist (vielleicht sollte man hier daran erinnern, dass Bruckner seine 2. *Symphonie* Franz Liszt zueignen wollte). Damit ergibt sich natürlich ein weiterer Zusammenhang im Zitat- und Motivgeflecht, besonders zwischen den liturgischen Hinweisen des ersten Satzes.

Die nun folgende Durchführung ist bereits in der für Bruckner typischen Variantentechnik gearbeitet, wenn auch nur vollständig in der vorliegenden Urfassung erkennbar: Der langsame Aufbau, vor allem durch eine sorgfältig abgestufte Dynamik gekennzeichnet, kulminiert zuerst im *fff* des ersten Themas, um dann mit dem zweiten Thema die Gegenbewegung einzuleiten und dann erst in die Reprise zu gehen, wo das lyrische Thema in der dem Werk zu Grunde liegenden parallelen Dur-Tonart erklingt, um erst in der Coda zurück ins angestammte d-Moll zu finden. Nun erklingt gegen Ende dieser Durchführung eines der für Bruckner so typischen Rätsel, dessen Auflösung (im Finale) man in der Urfassung mit *sämtlichen* Zitaten und Selbstzitationen eher nahekommt als später, wo die meisten dieser Hinweise getilgt wurden. Denn hier zitiert Bruckner nicht nur ab Takt 463 (–466) Anklänge aus *Tristan* und ab 479 (–488) aus *Walküre*, sondern auch nicht weniger als fünf Mal das Hauptthema seiner 2. *Symphonie*. Noch einmal drängt der dynamische Aufbau des Satzes ins *fff* – bricht dann unvermittelt ab – das lyrische zweite Thema erklingt noch einmal in ruhigem *p*, um dann ebenso entschlossen, fast grimmig vom *fff* des ersten Themas quasi „weggewischt“ zu werden und den Satz in nur 16 Takten zu einem geradezu explosiven Schluss zu bringen.

Einer der wesentlichsten Gründe für viele Interpreten, heute wieder zur Urfassung dieser *Symphonie* zurückzukehren, liegt im Aufbau des *Adagios*. Zwar verlor der zweite Satz in den späteren Umarbeitungen rein von der Länge weniger als der erste oder gar der vierte Satz, aber die grandiose fünfteilige Architektur musste in letzter Konsequenz einem 3-teiligen Aufbau wei-

chen. Auch bei diesem Satz liegt natürlich als Grundmuster wieder die 9. Beethoven vor: hier wie dort wechselt das *Adagio* in $\frac{4}{4}$ mit einem *Andante*-Teil in $\frac{3}{4}$ ab – und was Bruckner in der Urfassung seiner 3. *Symphonie* hier – ausgehend vom verehrten Vorbild – gestaltet, war bis dahin im wahrsten Sinne des Wortes „unerhört“:

Feierlich überschreibt Bruckner die einleitende Streichermelodie in Es-Dur im *p*. Interessant, dass dieser Satz also einen Halbton höher beginnt als die Grundtonart, worin ganz eigentlich schon die eigentümliche Chromatik dieses Satzes ihren Anfang nimmt. Die Dynamik nimmt nach 8 Takten ziemlich rasch zu, um nach weiteren 4 Takten ins *ff* zu gelangen – noch einmal versucht sich das Einleitungsmotiv mit seiner *p*-Feierlichkeit durchzusetzen, wird sofort vom *ff* zum Schweigen gebracht und nach einer Generalpause, die bei Bruckner immer bedeutet: „Ich habe euch etwas Wichtiges zu sagen“, folgt eine so typische Bruckner-Kadenz, wie sie „brucknerscher“ kaum sein kann. Robert Haas, der frühere Herausgeber der Bruckner-Gesamtausgabe, behauptete, sie sei seine „Lieblingskadenz“ gewesen. Hörner leiten nun ins *Andante* über. Eine Melodie, von den Bratschen intoniert, benutzt fast sämtliche Töne der chromatischen Skala – übrigens gleich dem zweiten Thema der Exposition des ersten Satzes. Diese Melodie gehört zweifellos zu den Eingebungen Bruckners, die das Einzigartige in seinem Werk charakterisieren. Man assoziiert den Vorzug, auf engstem Raum thematisches Material zu entwickeln und weiterzuführen, eigentlich mit Bruckners Antipoden Johannes Brahms. Dass Bruckner hierzu gleichermaßen imstande war, bezeugt der Beginn dieses *Andante*-Teils. Erneut eine Generalpause, die in diesem Schaffensstadium Bruckners so überaus wichtige Gliederungsfunktionen hatte und deren weitgehende Eliminierungen in den späteren Fassungen (wie schon bei der 2. *Symphonie*) durchwegs zu Lasten des dramatischen Ausdrucks und der Verständlichkeit gehen. Danach jenes *Misterioso*, zu dem es (in späteren

Jahren) auch eine der wenigen persönlichen Erklärungen Bruckners zu seinem Werk gab; nämlich, dass die Melodie ihm am 16. Oktober 1872, dem Namenstag seiner geliebten verstorbenen Mutter Theresia, eingefallen sei. Auch schon in der eng verwandten 2. war der Hintergrund des *Adagios* durchaus biographisch zu sehen, und so gibt es keinen Grund, diese späte Mitteilung Bruckners nicht ernst zu nehmen. Wenn man bedenkt, dass erst kurz vor diesem von Bruckner genannten Datum nach seinem eigenen Bekunden die 2. abgeschlossen wurde, könnte man diesen „*Misterioso*“-Einfall als eine Art Keimzelle zur ganzen *Symphonie* bezeichnen. Bruckners Zitieren und Selbst-Zitieren spielt bei dieser *Symphonie* eine weit größere Rolle, als man gemeinhin annehmen will. Constantin Floros weist in seinen Bruckner-Studien darauf hin, dass das Hauptthema des *Adagios* eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Benediktus-Thema der 1842 entstandenen *C-Dur-Messe* („*Windhager*“) hat: an Zufälle glaubt niemand, der sich eingehender mit den Strukturen und der Entstehungsgeschichte der Brucknerschen Schöpfungen beschäftigt.

In diesem Zusammenhang steht auch das erneute Zitat des „Schlaf-Motivs“ aus der *Walküre*. Auch hier möchte man Floros beipflichten, der hier wiederum einen Zusammenhang zur „entschlafenen“ Mutter sieht. Wir wollen dieses Gedankengebäude noch weiter führen – nun aber für einen Moment zum weiteren Verlauf des Satzes zurückkehren. Nach dem *Misterioso*, das den zweiten Teil des *Andante* bildet, wird die Musik zuerst wieder ins bewegtere *Andante* und schließlich zurück ins *Adagio* in $\frac{3}{4}$ geführt. Neuerlich steigert sich die Musik mit retardierenden Einschüben bis ins *ff* – wird durch eine der berühmten Generalpausen unterbrochen – es folgt vom *p* bis ins *pp* die Überleitung zuerst in den Streichern, welche dann in die Holzbläser steigen – darauf eine erneute Generalpause, und nochmals kehrt das *Andante* zurück – die Celli tragen die Melodie vor, es folgt nach einem kurzen *Ritenu*to das zweite Thema in den Hörnern,

die Violinen übernehmen in extrem schwierigen Synkopen (es gibt genügend Gründe, warum die Urfassungen bei Orchestermusikern nicht allzu beliebt sind) den Anfang, und plötzlich – womit wir an die früheren Überlegungen anschließen – intoniert das gesamte Orchester ziemlich unverkennbar das Motiv aus dem 2. Akt von Wagners *Lohengrin*: „Gesegnet sollst du schreien“ – auch das lässt sich unschwer ins vorher aufgezeigte Gedankengebäude des 2. Satzes integrieren. Erst danach wird zum 5. Teil des Satzes in allmählich abebbenden Wellen – sowohl dynamisch, als auch durch ständige Rubati im Tempo – zum letzten Adagio-Block übergeleitet. Hier zieht Bruckner das Hauptthema in der Coda noch zwei Mal grandios ins *fff*, bevor der Satz nach einem nochmaligen *ff*-Aufbäumen und dem erwähnten Zitat des „Schlaf-Motivs“ schließlich im *pp* endet.

Im *Scherzo* sind wir so recht bei Bruckner, wie er auch in späteren Werken unverkennbar hervortritt. Es ist jener Satz, der im Laufe der Umgestaltungsprozesse im Verhältnis am wenigsten „gelitten“ hat.

Der Komponist hat es ungeachtet der Tempobezeichnung: *Ziemlich schnell* nicht eilig, zur Sache an sich zu kommen: eine Einleitung von 16 Takten steht dem eigentlichen *Scherzo* voran. Allerdings enthält diese Einleitung bereits das wesentliche Grundmuster dieses Satzes: sechs legato gespielte Achtelnoten der zweiten Violinen gegen drei pizzicato gespielte Achtel in den Bässen – dieser Wechsel der Bewegung der 2. Violinen mit Pizzicati der tiefen Streicher charakterisiert den Satz im Wesentlichen sehr gut. Das Überraschende des in seiner Heftigkeit so typischen Bruckner-Scherzos ist ein Mittelteil, den man zuerst bereits für das Trio halten möchte, der aber eben nur den Widerspruch zur fast gewalttätigen Ausgelassenheit des Einleitungsteiles bildet. Das eigentliche Trio ist dem Mittelteil des Scherzos verwandt, jedoch in seinem Tanzcharakter deutlicher ausgeprägt und nicht nur der österreichischen Volksmusik, sondern auch dem

Erbe Schuberts verpflichtet. Es ist ebenso 3-teilig angelegt – allerdings ohne den fast dialektischen Widerspruch, der den Rahmen bildet.

Das *Finale* ist nun jener Satz, in dem die Unterschiede von der Urfassung zu den späteren Bearbeitungen am deutlichsten hervortreten. 764 Takte umfasst er hier. Später werden es 638, am Ende gar nur 495! Hier zeichnen die Zahlen doch schon ein deutliches Bild, welche Einschnitte Bruckner im Laufe der Jahre meinte, seinem Werk zumuten zu müssen.

In diesem 4. Satz scheint – vor allem in der vorliegenden Erstfassung – wieder das Vorbild der 9. Beethovens durch. Das kurze Anspielen von Reminiszenzen aus den vorangegangenen Sätzen (in der 2. *Symphonie* bereits erprobt) ist wohl die deutlichste Parallele.

Auffällig für Bruckner-Kundige ist die Tatsache, dass der Komponist hier – ganz gegen seine sonstige Gewohnheit und Vorliebe – teilweise unregelmäßige Taktgruppen verwendet, eine Besonderheit, die in späteren Fassungen – fast möchte man sagen: selbstverständlich – eliminiert wurde. Wie im ersten Satz in *alla breve* notiert, herrscht hier nun allerdings nicht mehr das *Misterioso*, sondern in einem deutlichen „*Allegro*“ hat das *Ostinato* der Streicher nichts mehr geheimnisvoll Tropfendes; es rollt – auch vom *pp* ausgehend – nach neun Takten schnell in ein *ff*, wo sich das gesamte Orchester bereits zu einem ersten furiosen Ausbruch vereinigt, der aus einem ungebärdigen Verwandten des Trompetenthemas des ersten Satzes zu bestehen scheint. Dieser Ausbruch wird erweitert und fortgeführt, um ebenso abrupt zum Anfang zurückzukehren und sich nochmals aufzubauen bis hin zu einer Zäsur von zwei vollen Takten. „Etwas langsamer“ erklingt nun das Seitenthema, eine berühmte Eingebung Bruckners, zu der es ebenso wie zum *Misterioso* des 2. Satzes eine spätere Erklärung des Komponisten gibt: Als er mit einem Schüler am „Sühnhaus“ vorübergeht, in dem der Dombaumeister Schmidt aufgebahrt liegt, sind aus einem benachbarten Palais am Schottenring

Klänge einer Tanzveranstaltung zu vernehmen. Da meint Bruckner: „Sehen Sie, hier im Haus großer Ball, und daneben liegt im Sühnhaus der Meister auf der Totenbahre! So ist das Leben – und das habe ich im letzten Satz meiner *Dritten Symphonie* schildern wollen. Die Polka bedeutet den Humor und den Frohsinn in der Welt – der Choral das Traurige, Schmerzhafte an ihr.“

In Musik gesetzt erscheint das folgendermaßen: Pizzicati in Celli und Kontrabässen, Hörner und Trompeten stimmen einen feierlichen Choral an, während die Violinen eine Polka intonieren – das alles grundiert von den fortlaufenden Pizzicati der tiefen Streicher. Auch hier wieder erweitert der Komponist zuerst das Thema und lässt es dann ein zweites Mal anspielen. Interessant ist aber auch, dass in diesem zweiten Themenkomplex erneut die Reminiszenz an seine eigene 2. *Symphonie* erklingt. Die dritte Themengruppe besteht aus synkopierten Oktaven, die unisono vom ganzen Orchester vorgetragen werden und die eigentliche Exposition choralartig abrunden. In der Durchführung wird nun nicht nur der enge thematische Bezug zwischen Kopf- und Finalsatz weiter evident, der ganze Kosmos dieses gewaltigen Entwurfs beginnt sich zu entrollen und aufzuklären – dies allerdings machen die späteren Fassungen kaum noch deutlich. Die kunstvolle Verbindung der eigentlichen Themen des Satzes, die Verwandtschaft zu den Themen früherer Sätze, die angedeuteten Zitate werden nur in der Urform wirklich so klar verständlich. Vor der Coda erklingen explizit noch einmal Themen der früheren Sätze: Nach dem zweiten Thema des ersten Satzes, der Einleitung von Adagio und Scherzo, und danach einer kurzen Überleitung, schließt, durch Trompetenfanfaren und einen *ff*-Blechbläserchoral vorbereitet, das Riesengebäude dieser *Symphonie* mit einem gewaltigen Effekt: In strahlendem D-Dur erklingt als Coda das leise Trompetenthema des Beginns im dreifachen Forte.

Es kann nie gelingen, ein tönendes Meisterwerk mit Worten auch nur einigermaßen

zutreffend zu beschreiben. Man kann höchstens versuchen, neugierig zu machen und auf Besonderheiten hinzuweisen. Im Laufe dieser Darstellung wurde bereits an mehreren Stellen die Überlegenheit der Urfassung gegenüber den späteren Versionen hervorgehoben, zumindest was die Verständlichkeit des Gedankengebäudes und – daraus entwickelt – die Grundzüge der Gesamtarchitektur betrifft. Selbstverständlich sind die Urfassungen in jeder Hinsicht radikaler – was Dynamik, welche unmittelbarer und weniger vorbereitet eintritt, Tempi und Tempo-Relationen und die Ausführlichkeit der Übergänge angeht – allein 21 Zäsuren trennen die Perioden in der Erstfassung des *Finale*; in der letzten Fassung bleiben noch ganze drei(!) über. Dazu zählen auch die Zitate und Selbstzitate. Vor allem die Anklänge an Wagner-Themen haben, wie in mehreren Untersuchungen klar gezeigt wurde, durchaus auch Gliederungscharakter. Das Eliminieren dieser Zäsuren verändert die Übergänge und damit den Zusammenhang zweifellos.

Für die Orchestermusiker, wir haben es schon angedeutet, bilden diese früheren Fassungen rein spieltechnisch teilweise erheblich größere Schwierigkeiten als die späteren Versionen. Das liegt auch daran, dass der Komponist zu diesem Zeitpunkt keine Rücksicht auf leichtere Spielbarkeit, leichtere Durchhörbarkeit oder Verständlichkeit nahm. Das Partiturbild der Frühfassungen ist tatsächlich deutlich komplexer und mag durchaus auch noch den brillanten Organisten Bruckner widerspiegeln. Diese Zäsuren, die noch deutlich vom Gefühl herrühren, wenn die Neuregistrierung der Orgel eine Zäsur notwendig machte, wurde von Bruckner unmittelbar in sein musikalisches Empfinden der früheren Werke übernommen. Späterhin – auch schon in der Erstfassung der unmittelbar folgenden 4. *Symphonie* – werden die einzelnen Gruppen des Orchesters kompositorisch enger miteinander verwoben. Selbstverständlich hat Bruckner in Laufe der Umarbeitungen weiter unmittelbar am motivischen Material gearbeitet,

was in einigen Fällen durchaus auch als Verdichtung verstanden werden kann. Wie auch immer – was hier ein Vor- oder Nachteil ist, braucht man nicht zu entscheiden – die Fassungen existieren heute friedlich nebeneinander. Aber ohne Frage hört man in dieser ersten Version das, was Bruckner zur Zeit der Entstehung unmittelbar am Herzen lag. Die Form ist hier – und zwar nur hier! – wie der Gesamtplan der Architektur, die ursprüngliche Phrasierung vieler Teile und letztlich wie das unverfälschte geistige und musikalische Gebäude vollständig erhalten. Deshalb hat sich gerade bei der 3. *Symphonie* in den letzten Jahren diese Fassung bei einer neuen Generation von Interpreten weitgehend durchgesetzt, und man muss heute kein großer Prophet mehr sein, um vorauszu sehen, dass in der allernächsten Zeit die Erstfassungen der Bruckner-Symphonien sich zumindest gleichberechtigt neben den späteren Fassungen auf dem Konzertpodium, aber auch auf Tonträger behaupten werden.

Der vorliegende Live-Mitschnitt einer Aufführung der Philharmoniker Hamburg unter der Leitung ihrer Chefdirigentin Simone Young aus der Musikhalle in Hamburg soll dazu ein weiterer Beitrag sein.

Dieser Aufsatz verdankt insbesondere folgenden Publikationen wertvolle Hinweise und Erkenntnisse:

- Constantin Floros: Anton Bruckner, Hamburg 2004
 Egon Voss: Bruckners Schmerzenskind. In: Die Symphonien Bruckners, München 1998
 Manfred Wagner: Mehrere Arbeiten, die der Autor dankenswerterweise im Manuskript zur Verfügung gestellt hat und die verschiedentlich veröffentlicht waren; insbesondere: Der Wandel des Konzepts; daraus: Bruckners Dritte Symphonie in d-Moll in den Fassungen von 1873, 1878 und 1889
 Leopold Nowak: Vorwort zur Partitur der 3. Symphonie d-Moll, Wien 1977
 Anton Bruckner Gesamtausgabe: 3. Symphonie d-Moll. Revisionsbericht von Thomas Röder, Wien 1997
 Hrn. Dr. Wilhelm Sinkovicz sei für wertvolle Korrekturen gedankt.

“SO IS LIFE”

On Anton Bruckner's *Third Symphony*

In fall 1872, immediately after finishing his *Second Symphony*, Anton Bruckner began composing his next one. He was in the most fruitful creative period of his life. Between October 1871 and May 1876, Bruckner composed his Second to Fifth Symphonies practically without interruption, and his work on the *Third Symphony* was likewise unusually rapid. The first three movements of the work were already finished by July 1873, and on August 31 of this year, he completed his sketches for the fourth movement in Marienbad, after an outbreak of cholera had driven him from Vienna. With this manuscript in his luggage (together with that of the *Second Symphony*), Bruckner set off on his famous trip to Bayreuth to see Richard Wagner, who after a short perusal of the scores was willing to accept a dedication – in the recently finished *Third Symphony*. Immediately upon his return to Vienna, Bruckner finished the incomplete sections of this work and probably only then added musical quotes by Wagner to it (it was not unusual at that time to musically honor the person to whom a work was dedicated). The work was complete on December 31, 1873, after which Bruckner immediately began work on the *Fourth Symphony*.

The *Third Symphony* has come down to us in three versions. The original version, which was neither published nor performed during Bruckner's lifetime, only remained in existence thanks to the fact that it was dedicated to Richard Wagner and preserved in the Bayreuth archive. (This version was not premiered until 1946!)

The next version was that from 1877/78, which already contained major changes and which was essentially the basis of the premiere conducted by Bruckner himself on December 16, 1877 in the Vienna Musikverein – the legendary fiasco.

Finally, the composer himself submitted the work to an extensive revision in 1889/90, which like the second version, was published during the

composer's lifetime. In addition, a completely independent version of the Adagio from the year 1876 also exists, which was not premiered until 1980 (!) by the Vienna Philharmonic.

So much to the key dates regarding the origin and further history of this symphony. We now return to the year 1873. The rapidity of Bruckner's compositional process is all the more amazing when we consider that the first version of the *Symphony No. 3* in D minor has 2056 measures, making it the longest work that Bruckner would ever compose in his life (we are not discussing performance length here!). Not any less ambitious than the length was the underlying plan of the work. Nothing less than the *Ninth Symphony* of Bruckner's idol Ludwig van Beethoven – also in D minor, of course, was the model for the structure, and in some respects, it was also the model for the character of Bruckner's creation.

This is where the Janus-faced quality of the man and artist Bruckner are reflected. On the one hand, he was unsure and easier to unsettle than hardly any other great composer; on the other hand, he was only inspired by the greatest forms and the boldest concepts, which thus resulted in a tonal language that in sound and expression were both at that time – as well as now – completely unique. It had to be Beethoven's *Ninth* – the symphony of symphonies! Bruckner had often analyzed Beethoven's formal language in his studies and was particularly interested in the composer's *Third* and *Ninth* symphonies.

The correspondence between Beethoven's *Ninth* and Bruckner's *Third* is apparent, especially in the original version heard here. The introduction could be considered the prototype for all beginnings of Bruckner symphonies: the famous main theme rising over a perfect fifth, first in the trumpet, and then in a long crescendo until it being presented in a unison fortissimo by the entire orchestra. Upon closer examination, the entire movement seems like a copy of the first movement of Beethoven's *Ninth*, as does the five-part structure of the following Adagio. Bruckner has

only deviated from his model in one point. The attempt to write the Scherzo as the second movement and the Adagio as the third movement – even though he did accomplish this in the first version of his *Second Symphony* – did not succeed again until the *Eighth* and *Ninth* Symphonies (the latter also in D minor!).

In the Finale, just as in his model, Bruckner first states the motives of the previous movements – a stylistic technique that he had already discovered in the *Second Symphony*.

It is the immediate vicinity to the *Second Symphony* that we will now look at more closely. That the relationship between the two works was not clear until now has partly to do with the fact that both have only been known in their later versions – not in the versions that most clearly manifest these parallelisms. (Especially the *Second Symphony* will not truly achieve its just deserts and come out from under the shadow of its “sister symphony” until its original version is frequently performed and heard.)

When Bruckner visited the “Master of all Masters” (Bruckner on Wagner) to ask him for permission to dedicate a work to him, he presented him with both the completed *Second Symphony* and the almost completed *Third*. This means that for him, both pieces were of equal value. It was only later generations who came to view the *Third* as the more valuable. The name coined for the piece by Bruckner himself – “Wagner-Symphony” – did not arise until after Wagner decided that the *Third* should carry the dedication. This is why it seems more probable that most of the Wagner quotations in this symphony, which are excessively stressed by many commentators, were only later interpolated. That these “quotes” are in truth very discreet and actually quite hard to discern (and that except for one single quote in the Adagio were eliminated in later versions) is less discussed. The question what Bruckner exactly “quoted” hardly returns an unequivocal answer. The answer is that the most well known are the quotes from the *Valkyrie* and *Tristan* – the

“sleep motive” from the former (the only quote that survived in the later version of the second movement) and the “longing” motive from the latter. Some analysts even think they hear sounds from *Meistersinger* and *Tannhäuser*; the quote from *Lohengrin*, however – the important motive from Act II, “Gesegnet sollst du schreiten” is heard here, although it is written using very “Tannhäuser-esque” techniques. These motives, however, are not to be taken literally; on the contrary, they are consciously kept free and retain an important relationship to the actual thematic material. And not only the Bayreuth master – whom Bruckner honored above all – is quoted. As he did in the *Second Symphony*, Bruckner quotes the “Miserere” from the “Gloria” of his own *Mass in D minor* at the end of the first movement exposition – and even the main theme of the *Second Symphony* is explicitly quoted!

In his book on Bruckner, musicologist Constantin Floros also mentions a more or less direct Liszt quotation, about which we will speak later. All the quotes mentioned above are not only musical, but must often be understood with their associated text or dramaturgical significance, and in relationship to the whole. This makes it all the more unfortunate that in order to have the work performed at all, Bruckner saw himself forced to destroy the web of quotes and allusions in later revisions, probably at the urging of his closest circles.

Let us take a closer look at the formal structure of the original version of the *Third Symphony* from 1873, in order to be able to understand the differences:

The tempo designation of the **first movement** is *Gemäßigt, misterioso*. In later versions, this was changed to *Mehr langsam, misterioso*. However – as with Beethoven’s *Ninth*, the movement is also an “alla breve”. The beginning of the movement harks back to its great ideal in every respect: shifting pianissimo string figures, static chords in the woodwinds – then in the fifth measure, the theme with which Wagner is said

to have associated not only this symphony, but Bruckner himself: the theme in the solo trumpet, sounding at a whisper, and actually, a quote from an earlier work – the theme which Bruckner (albeit only in the strings) had opened his revoked symphony, later known as the “No. o”. And of course, as it couldn’t be otherwise in Bruckner, the movement is a sonata-form – though a highly original one. After the first theme in the trumpet, two further themes are established in the exposition: a lyrical secondary theme enters that doesn’t contrast all that much with the quiet trumpet motive. In the course of the entire work, especially in the development of the first movement – but most of all in the working out of the last movement – we see just what is in the two beginning themes and what Bruckner intends with them. The third theme is formed by a chorale-like figure in the winds before the exposition with the above-mentioned “Miserere”-quote. There is something very particular about this chorale, as was mentioned in the introduction. In addition to all the Wagner quotes and self-citations, Constantin Floros has discovered an indirect Liszt-quote. The chorale reveals itself to be a paraphrase of the Catholic chorale *Crux fidelis inter omnes* as used by Liszt at the end of his symphonic poem *The Battle of the Huns* (it is of note here that Bruckner wanted to dedicate his *Second Symphony* to Franz Liszt). This results, of course, in a further connection in the web of quotes and motives, especially between the liturgical references in the first movement.

The development which now follows is thoroughly worked out in the variation technique so typical for Bruckner, even if it is only complete in the original version. The slow build-up, characterized primarily by carefully layered dynamics, first culminates in the triple forte of the first theme. After this, the second theme introduces the countermovement, which subsequently leads into the recapitulation, where the lyrical theme in the parallel major is heard. Only in the coda does the movement find its way back to D minor

again. Towards the end of the development, we hear one of the riddles so typical for Bruckner, a riddle whose answer (in the Finale) can be heard more easily in the original version containing all quotes, than in later versions, in which almost all of these references have been expunged. For here, Bruckner quotes not only *Tristan* (measures 463–466) and *Valkyries* (measures 479–488), but also the main theme of his *Second Symphony* – and no less than five times. Once again, the dynamic structure of the movement is heard in triple fortissimo – only to suddenly break off. The lyrical second theme is heard once again in a calm piano, only to be almost ferociously “brushed aside” by the triple-forte of the first theme, to bring the movement to an absolutely explosive close after only 16 measures.

One of the most essential reasons that many interpreters are returning to the original version of this symphony is the structure of the **Adagio**. Although the second movement was subject to fewer cuts than the first or fourth movements in later revisions, its grandiose five-section architecture was reduced to three sections. This movement also follows the basic pattern of the Adagio in Beethoven’s *Ninth*: in both, the Adagio in $\frac{4}{4}$ alternates with an Andante in $\frac{3}{4}$. But what Bruckner did in the original version of his *Third Symphony* had never been heard before: he titles the soft introductory string melody in E-flat Major with the word *Feierlich*. It is interesting that this movement begins one half-step higher than the symphony’s key, but this is actually the starting point of the movement’s curious chromatics. The dynamics take off rather quickly after eight measures, achieving a fortissimo after a further four measures. Once again, the introductory motive with its piano celebratory mood tries to penetrate, but is immediately silenced by a fortissimo. After a G.P., with which Bruckner always means “I have something important to say”, we hear a typical Bruckner-cadence that couldn’t be any more “Bruckneresque”. Robert Haas, former publisher of the Bruckner Complete Works, claims that this

was his “favorite cadence”. Horns now lead into the Andante. A melody in the violas uses almost all tones of the chromatic scale – immediately after the second theme of the first movement exposition. This melody is doubtless one of Bruckner’s inspirations that uniquely characterizes his work. One associates the preference of developing and further developing thematic material in the closest quarters with Bruckner’s antipode Johannes Brahms. But the opening of the Andante shows that Bruckner was just as capable at this as Brahms. Once again there is a G.P., which in this phase of Bruckner’s creative work had very important structural functions and whose almost complete elimination in later versions (as in the *Second Symphony*) adversely affected the dramatic expression and understandability of the works. Afterwards comes the Misterioso, about which Bruckner later made a personal comment (of which only very few exist), namely, that the melody occurred to him on October 16, 1872, the name day of his beloved, but long dead mother Theresia. In the closely related *Second Symphony* as well, the background of the Adagio was thoroughly biographical; there is no reason to doubt Bruckner’s late disclosure. When one considers that shortly before the date mentioned by Bruckner, according to his own statements, the *Second Symphony* had been finished, this “Misterioso” inspiration could be called a type of germ cell for the entire symphony. Bruckner’s quotes and self-quotes play a much greater role than one usually wants to accept. Constantin Floros notes in his Bruckner studies that the main theme of the Adagio is clearly similar to the Benedictus theme of the *Mass in C Major*, written in 1842 (the “Windhager” Mass). No one who has thoroughly analyzed the structures and learned about the development of Bruckner’s works truly believes that this is purely coincidental.

In this connection, we once again hear the “sleep motive” from *Valkyrie*. Here, as well, one must agree with Floros that there is a connection to the “departed” mother. We will pursue this train of thought further – after returning for a

moment to the further course of the movement. After the Misterioso which forms the second part of the Andante, the music leads into the more dramatic Andante, afterwards to return to the $\frac{4}{4}$ Adagio. The music then intensifies – occasionally with ritards – to a fortissimo. It is interrupted by a G.P. followed by a transition in the strings and winds and then another G.P. The Andante then returns, with the cellos carrying the melody. After a short ritenuto, the second theme is heard in the horns and the violins take over the beginning – which has extremely difficult syncopations – one of the many reasons why the original versions are not that well received by orchestral musicians. Suddenly, and now we take up our original thought again, the entire orchestra unmistakably intones the motive from Act II of Wagner’s *Lohengrin*: “Gesegnet sollst du schreiten”. This can easily be integrated into the previously mentioned structure of the second movement. Only afterwards does the fifth part of the movement – in gradually receding waves – move into the last Adagio block, using dynamics as well as rubato. In the coda, where we have now arrived, Bruckner presents the main theme two more times in a grandiose triple fortissimo, before the movement rises again in a fortissimo and then ends with the “sleep motive” in a pianissimo.

The *Scherzo* is typical for Bruckner, as he often unmistakably appears in later works as well. It is one of the movements that suffered the least in the later process of revision.

Despite the tempo designation *Ziemlich schnell*, the composer is in no hurry to get to the point; we first hear a 16-bar introduction. However, this introduction already contains the basic pattern of the movement. Six legato eighth-notes in the second violins against three pizzicato eighths in the basses characterize the movement’s essentials. The surprising thing about this typically intense Bruckner *Scherzo* is its middle section, which first seems to be a Trio, but which only ends up in opposition to the almost violent gaiety of the introductory section. The actual

Trio is related to the *Scherzo*’s middle section, but its dancelike character is more clearly worked out and harks back not only to Austrian folk music, but to Schubert as well. It also consists of three parts – however, without the almost dialectical contradiction formed by the frame.

The *Finale* is the movement in which the differences between the original and the later versions are most evident. The original version has 764 measures. Later we have 638 measures, at the end, only 495! Here, however, the number of measures clearly shows the cuts Bruckner thought he had to make on his work.

In this fourth movement – especially in the first version – the model of Beethoven’s *Ninth* that shines through. The short reprise of reminiscences from previous movements (a technique already tried in the *Second Symphony*) is the clear-est parallel.

Bruckner-lovers know that the composer here – in contrast to his usual habits and preferences – sometimes used irregular groups of measures, a peculiarity that he later eliminated (one is tempted to say, as a matter of course). Notated in *alla breve* as in the first movement, we no longer find here the Misterioso character. In a clear “Allegro”, the string ostinato does not have any slow secretiveness, but rolls from a pianissimo into a fortissimo in only nine measures, when the entire orchestra unites in a furious outbreak, which seems to have an unruly relatedness to the trumpet theme in the first movement. This outbreak continues, in order to return abruptly to the beginning and then build up again to a G.P. lasting two full measures. The secondary theme now enters “Etwas langsamer”, a famous inspiration of Bruckner, to which he likewise gave an explanation later in life: when he once passed the Vienna “Sühnhaus” with a student, where cathedral builder Schmidt was buried, he heard sounds of a dance coming from a neighboring palace in the Schottenring street. Bruckner said: “You see, here in the house is a grand ball and next door, the master lies on his bier! So

is life, and this is what I wanted to describe in the last movement of my *Third Symphony*. The polka stands for humor and happiness in the world; the chorale stands for the sad, the painful in it.”

We hear the following: pizzicatos in the cellos and contrabasses, horns and trumpets begin a solemn chorale while the violins intone a polka – and all of this over running pizzicatos in the low strings. Here as well, the composer expands the theme and then repeats it. It is interesting too that in this second theme complex the reminiscence of his own *Second Symphony* resounds again. The third thematic group consists of syncopated octaves performed by the unison orchestra. It completes the actual exposition in chorale-like form. In the development, the close thematic relationship between the first and last movements becomes even clearer. The entire cosmos of this powerful study begins to spread out and resolve – something that is no longer clear in later versions. The artistic connection of the actual themes of the movements, their relationship to the themes of earlier movements, the hinted-at quotes are only really clear in the original version. Before the coda, themes from the previous movements are heard explicitly once again. After the second theme of the first movement, the introduction of Adagio and *Scherzo* and then a short transition, we hear trumpet fanfares and a fortissimo brass chorale. This prepares the powerful close of the immense symphonic construction: in a brilliant D Major, the soft trumpet theme from the beginning comes back as the coda – now in triple forte.

There are simply no appropriate words to accurately describe a musical masterpiece in words. One can only try to make the reader curious and indicate specific features. In the course of my remarks, I have tried to point out the superiority of many aspects of the original version in contrast to later versions, at least in regard to the understandability of the structure and the basics of the overall architecture. Of course, the original versions are more radical in regard to dynamics,

which are more immediate and less prepared, in regard to tempi and tempo relationships and the intricacy of transitions – 21 G.P.s alone separate the periods in the first version of the Finale; in the last version, only 3 of these (!) remain. Then there are the quotes and self-quotes. Above all, the echoes of Wagner themes also have a clear structural character, as many investigations have clearly shown. The elimination of these doubtless changes the transitions, and thus, the context.

For orchestra musicians, as we said above, the early versions are often significantly more difficult than later versions. This is due to the fact that at this time, the composer paid no heed to making his music easier to play, easier to listen to or to understand. The earlier scores are in fact much more complex and may well have more clearly reflected the brilliant organist Bruckner. These breaks clearly derive from the situation that occurs when new organ stops during a performance require a short rest. Bruckner integrated this feeling into the musical fabric of his early works. Later – also in the first version of the *Fourth Symphony*, which immediately followed – the individual orchestral groups were compositionally more tightly woven with one another. Of course, in the course of his revisions, Bruckner continued to work on his motivic material, which in some cases can certainly be considered as condensation. Be it as it may – whatever the advantages or disadvantages are must not be decided: the versions exist peacefully side by side. But without a doubt, one hears in this first version that which was closest to Bruckner's heart when he composed it. Here – and only here! – the form is completely preserved in the overall plan of the architecture, the original phrasing of many sections and finally, in the unadulterated spiritual and musical construction. This is why – especially in regard to the *Third Symphony* – this version has come to prevail with the new generation of interpreters. One doesn't need to be a prophet to see that in the course of coming years, the first versions of Bruckner's symphonies will

again enjoy equal rights with later versions, both in the concert hall as well as on recording media. This live recording of a performance by the Hamburg Philharmonic under the direction of its GMD Simone Young, made in Hamburg's Musikhalle, is a further contribution to this.

Translation: E. Gabbler

The author of this essay is indebted to the following publications for valuable notes and information:

- Constantin Floros: Anton Bruckner, Hamburg 2004
- Egon Voss: Bruckners Schmerzenskind. In: Die Symphonien Bruckners, München 1998
- Manfred Wagner: A number of papers, which the author provided in manuscript copy and which have been published in various works; especially: Der Wandel des Konzepts; from this: Bruckners Dritte Symphonie in d-Moll in den Fassungen von 1873, 1878 und 1889.
- Leopold Nowak: Forward to the score of the Third Symphony in D minor, Vienna 1977
- Anton Bruckner Complete Works: Third Symphony in D minor. Report on revisions by Thomas Röder, Vienna 1997
- Dr. Wilhelm Sinkovicz for valuable corrections.

Symphonie Nr. 4 in Es-Dur WAB 104 „Romantische“

RADIKALITÄT IN AUSDRUCK UND FORM
Bemerkungen zu Anton Bruckners
Erstfassung der 4. *Symphonie* in Es-Dur
von 1874

Mit der 1874 geschriebenen Es-Dur-Symphonie erreicht Bruckners Schaffensperiode zwischen 1872 und 1875 ihren Höhepunkt und beschert der Musikgeschichte eine seiner populärsten Symphonien. Zugleich aber erreicht in weiterer Folge auch der Umarbeitungs- und Verbesserungswahn des Meisters seinen Höhepunkt. Ist schon die Sachlage bei der 3. *Symphonie* schwer durchschaubar, sind wir in Schallplattenkatalogen und Internetforen bezüglich der 4. *Symphonie* mit bis zu zehn verschiedene Angaben über Versionen konfrontiert, und es ist sinnvoll, sich zuerst einmal einen Überblick zu verschaffen.

Die dieser Aufnahme zugrunde liegende Fassung ist wohl unbestritten die eindeutigste und klarste, die existiert: Es ist die 1874 verfasste Original- oder Urversion, die erst über 100 Jahre später zum ersten Mal aufgeführt werden sollte.

Des Weiteren existiert die Fassung von 1878, von der wir heute vor allem die ersten drei Sätze kennen, insbesondere das berühmte „Jagdscherzo“, das vielleicht der populärste Satz einer Brucknersymphonie ist. Das Finale dieser Version allerdings, das von Bruckner selbst so bezeichnete „Volksfest“, wird heute als getrennter Satz in der Bruckner-Gesamtausgabe veröffentlicht. Die ersten drei Sätze von 1878 werden seit der Uraufführung 1881 mit dem 1880 geschaffenen Finale gespielt, daher ist das, was gewöhnlich als die 4. *Symphonie* von Bruckner bezeichnet wird, die Fassung von 1878/80. Diese liegt auch der von Robert Haas begründeten Bruckner-Gesamtausgabe von vor dem 2. Weltkrieg zugrunde, der sie allerdings als Version 1881 veröffentlichte, genau so wie die später von Leopold Nowak veröffentlichte Version, die wiederum mit der Bezeichnung von 1886 erschien. Bei Haas bezog sich die Jahreszahl auf die Uraufführung, bei Novak auf

die nach seinem damaligen Wissensstand letzte eigenhändige Revision des Komponisten.

Seit wenigen Jahren existiert nun in der Bruckner-Gesamtausgabe eine weitere Version von 1888, die von Benjamin M. Korstvedt vorgelegt wurde. Sie ist die nun tatsächlich letzte Revision Bruckners und Stichvorlage für den ersten Druck von 1889. Sowohl Robert Haas als auch Leopold Nowak lehnten diese Version ab, da sie ihnen eine von Bruckner nicht gewollte, lediglich von seinen Schülern Löwe und Schalk hergestellte Version schien. Nach dem heutigen Wissensstand der Bruckner-Forschung lässt sich diese Behauptung aber nicht mehr halten. Die unmittelbare und intensive Beschäftigung Bruckners ist hinlänglich belegt, und wir müssen im Falle der 4. *Symphonie* tatsächlich von drei Versionen sprechen, plus (ähnlich wie in der 3. *Symphonie*) einem alleinstehenden Satz (eben jenem „Volksfestfinale“ von 1878).

Wie in keiner anderen Symphonie Bruckners hat der Komponist innerhalb des Werkes nicht nur eine Weiterentwicklung der Form und Veränderungen der Instrumentation vorgenommen, sondern ganze Teile völlig neu komponiert, zum Teil ohne thematischen Zusammenhang mit der ersten Version. Wir müssen daher im Falle der 4. in einem noch viel größeren Ausmaß als bei der 2. und 3. *Symphonie* zumindest bei den beiden Versionen von 1874 und der heute bekannten Version von 1878/80 von zwei völlig unabhängig voneinander existierenden Werken sprechen, die nebeneinander aufgeführt zu werden ihre volle Berechtigung haben.

Obwohl die Bruckner-Forschung in den letzten Jahrzehnten immer wieder diese These vertreten hat, allen voran Leopold Nowak und Manfred Wagner (dem an dieser Stelle ausdrücklich für die Überlassung seiner Arbeiten zu Bruckner gedankt sein soll), haben sich die Interpreten nur sehr zögerlich entschlossen, sich den Erstversionen zuzuwenden. Umso erstaunlicher ist die Entwicklung der letzten Jahre, in denen sich prominente Musiker der mittleren und jüngeren Dirigentengenera-

tion ganz vehement – und zum Teil ausschließlich – für die Erstversionen der Bruckner-Symphonien einsetzen, und so nicht nur den Zugang zu einem völlig neuen Bild des oberösterreichischen Meisters erschlossen, sondern auch eine deutliche Bewegung in die Bruckner-Interpretation an sich gebracht haben. Die Kenntnis der Erstversionen der ersten vier Symphonien von Bruckner lässt nämlich nicht mehr ohne weiteres eine unkritische Übernahme der bisherigen Bruckner-Interpretationen zu. Wer einmal die spannende Reise unternommen hat, die Partituren der Erstversionen der 2., 3. und 4. *Symphonie* hintereinander zu studieren, dem wird sich, wenn er sich danach die Partitur der 5. vornimmt (die unmittelbar im Anschluss an die 4. entstanden ist), nicht nur eine klare gedankliche Linie von der 2. bis zur 5. erschließen, sondern es wird auch eindeutig klar, dass das, was Bruckner wirklich sagen wollte, ausschließlich in den Partituren seiner Urversionen zu finden ist. Dies gilt ohne Einschränkung später auch für die 8. *Symphonie*. Diese Erkenntnis lässt allerdings die Interpretationsansätze nicht unberührt, da sich vieles, was sich im ursprünglichen Bruckner-Bild darstellt und später unter dem Eindruck der teilweise vernichtenden Reaktionen und übereifrigen Ratschläge von Freunden und Jüngern zurückgenommen und relativiert wurde, nicht mehr verleugnen lässt. Wer einmal erfahren hat, wie radikal unmittelbar, frei und überbordend Bruckner schreiben konnte, wird mit den Interpretationen, die allzu sehr einem Hochamt ähneln und den dramatischen Atem, die Leidenschaft wenig zur Geltung kommen lassen, möglicherweise Schwierigkeiten haben.

Natürlich gewann Bruckner im Laufe seines Lebens kompositorischen Feinschliff, technische Meisterschaft und eine Verfeinerung in der Instrumentationskunst. Trotzdem muss jede spätere Version, was die Kernaussage des Werkes und vor allem die Milderung der Radikalität in Ausdruck und Form betrifft, als Kompromiss gelten.

Einen Widerspruch zu dieser Aussage provoziert man aber immer wieder anhand der hier

besprochenen 4. *Symphonie* in Es-Dur. Gemeinsam mit der 7. *Symphonie* ist sie in der Fassung 1878/80 Bruckners populärstes Werk und enthält – wie schon erwähnt – mit dem „Jagdscherzo“ sein überhaupt bekanntestes und populärstes Instrumentalstück. Dem entgegen stehen das völlig zerklüftete, riesenhafte Scherzo und die bedeutend ausführlicheren und vor allem komplexeren Ecksätze in der Erstfassung. Diese stellen nicht nur an den Hörer, sondern besonders auch an die Orchestermusiker deutlich höhere Anforderungen als die bekanntere und populärere spätere Version.

Wir wollen uns – ohne die an dieser Stelle nicht mögliche ausführliche Analyse vorzunehmen – in der Folge einen kurzen Überblick über Bruckners 4. *Symphonie* in ihrer Urfassung verschaffen, der ersten übrigens in seinem Schaffen, die in einer Dur-Tonart gehalten ist.

Aber noch bevor man zum eigentlichen Werk kommt, stößt man auf einen Beinamen, den der Komponist ihr – als einziger Brucknersymphonie – selbst verliehen hat: die „Romantische“. Nun muss man, bevor man sich mit dem Werk genauer auseinandersetzt, fragen: Was verstand Bruckner unter „romantisch“? Constantin Floros hat in seiner Bruckner-Monographie zu Recht darauf hingewiesen, dass Bruckners musikalisches Romantikbild im Wesentlichen durch das geprägt war, was er in Richard Wagners Lohengrin erlebte. Aus Bruckners Äußerungen über die Wagner'schen Musikdramen kann man sehr wohl eine gewisse Naivität herauslesen, vor allem aber begreift man, warum Bruckner zeit seines Lebens nie wirklich die Idee, eine Oper zu schreiben, ins Auge fasste. So sehr er Wagner auch bewunderte, waren für ihn neben der Tonsprache nur jeweils ganz spezifische Extrakte des Werkes interessant. Das politische Element bei Wagner war ihm völlig fremd. Hingegen war für ihn das, was er an musikalischer Stimmung aus dem *Lohengrin* wahrnahm, der Inbegriff von Romantik. In einer der wenigen programmatischen Erläuterungen zu seiner 4. *Symphonie*

skizzierte Bruckner einem Freund gegenüber den ersten Satz: „Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe – die Tore öffnen sich – auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie – der Zauber des Waldes umfängt sie – Waldesrauschen – Vogelgesang“. Wie bei allen Komponisten von Beethoven bis Mahler muss man solche programmatischen Äußerungen mit äußerster Vorsicht genießen, und Bruckner lag natürlich ebenso wenig wie Beethoven in seiner 6. oder Mahler in seiner 3. nichts ferner, als ein romantisches Naturgemälde mit musikalischen Mitteln zu gestalten. Und doch muss man sich in Erinnerung rufen, dass die musikalische Inspiration, bevor sie durch Form und Verarbeitung ihre wirkliche Gestalt erhält, nur einer Inspiration entspringen kann, die mit dem realen Leben bzw. dem Empfinden und der Sicht der Welt bzw. deren Verständnis durch den Komponisten zu tun hat.

Der erste Satz dieser „romantischen“ Symphonie ist in seiner Urfassung mit *Allegro* überschrieben und in *Alla breve* gehalten (in der späteren Bearbeitung erfolgt – wie so oft bei Bruckner – in seinen Bearbeitungen auch eine Zurücknahme des Tempos. 1878/80 heißt es dann: bewegt, nicht so schnell; in der Fassung von 1888 lesen wir dann gar: ruhig, bewegt (nur nicht schnell – *allegro molto moderato*), und dem fügt Bruckner noch die Metronom-Zahl hinzu: die Halbe = 72).

Über das für Bruckner charakteristische Streicher-Tremolo legt sich, vom Solo-Horn im Piano vorgetragen, eine Hornkantilene, die eigentlich schon den Grundcharakter der gesamten Symphonie darstellt und gleichzeitig den entscheidenden thematischen Ausgangspunkt bildet. Dieses im Horn vorgetragene Hauptthema vereinigt drei wesentliche Elemente in sich: erstens die Wahl des ausführenden Instruments, zweitens die melodische Linie und drittens das rhythmische Element mit jeweils einer 16tel vor der ganzen Note am Schluss der Phrase, was in

geradezu unglaublichem Maße den Grundrhythmus der gesamten Symphonie mitbestimmt. Dieses erste Thema bildet gemeinsam mit einem zweiten, absteigenden Thema in den Posaunen sozusagen eine erste Episode. Die zweite Episode führt dann bei Buchstabe B (alle Buchstaben und Takte in der Folge beziehen sich auf die Partitur der A. Bruckner Gesamtausgabe Band 4./1 Hg. 5. L. Nowak 1975, re5. 1990) jenes für Bruckner-Symphonien typische zweite Thema ein, das fast immer lyrischen Charakter hat und in der 4. *Symphonie* in den ersten Violinen beginnt. Beginnend im Takt 83 hören wir dann noch ein neues Thema in den Streichern, das mit dem zweiten Thema der ersten Episode verwandt ist. Gleichzeitig legt Bruckner erneut die Hornrufe darüber. Ab C findet diese Entwicklung der Exposition eine erste Zusammenfassung, quasi in einer „Minicoda“, einem System, das Bruckner in dieser Symphonie besonders ausgeprägt anwendet. Die Schichtungen und Beziehungen beginnen bereits am Anfang des Werkes so komplex und vielschichtig, dass Bruckner gliedern möchte, Klarheit schaffen. Darum schiebt er Zwischenzusammenfassungen ein. Von D bis F führt dann die weitere Entwicklung zum endgültigen Ende der Exposition, und nach einer Brücke, die das Tempo zusehends verlangsamt, beginnt zwei Takte vor Buchstabe H die Durchführung.

Wie schon in der Erstfassung der 2. und 3. *Symphonie* prägen zahlreiche Tempomodifikationen sowie Pausen das Gesamtbild des Satzes entscheidend. Später wird der Komponist diese Pausen bis auf eine fast vollständig eliminieren, wie auch das Tempo fast völlig durchgängig wird. Im Gegensatz zur 2. und 3. *Symphonie* sind diese gliedernden Pausen nicht mehr in der Mehrzahl Fermaten, sondern ausgeschriebene Leertakte. Ohne die Komplexität des Satzes hier vollständig durchleuchten zu können, soll noch auf einige Besonderheiten hingewiesen werden, wie z.B. die bei N plötzlich auftretenden Sextolen oder bei P, wo mit der Reprise zugleich neues

thematisches Material eingeführt wird. In der Folge spitzt Bruckner (bei Q) die dynamische Entwicklung extrem zu, bevor dann bei R nach einer der vielen gliedernden Pausen die Reprise der zweiten Episode einsetzt. Eine eigene Studie wäre Bruckners Modulationen zu widmen: Nach zahlreichen „Reisen“ durch die Tonarten gelangt er schließlich vier Takte vor Buchstabe W wieder zum angestammten Es-Dur, und wenn man will, könnte man bereits ab W die einsetzende Entwicklung einer Vor- bzw. ersten Coda ansetzen, bevor dann mit Buchstabe X nach einer Generalpause die tatsächliche und die für den enormen Satz für Bruckner charakteristisch äußerst kurzen Coda den Satz zu Ende führt.

Der zweite Satz, ein Trauermarsch in c-Moll, beginnt mit einem Pizzicato der höheren Streicher, während das erste Thema ab Takt 3 legato in den Celli vorgetragen wird, das wiederum eindeutig auf dem Hornthema des ersten Satzes basiert. Vier Takte vor Buchstabe A tritt im *ppp* das Horn dazu, allerdings nur mehr in rhythmischer Funktion. Wie schon in den Erstfassungen der Vorgängersymphonien überschreibt Bruckner den zweiten Satz mit der verhältnismäßig schnellen Tempobezeichnung *Andante quasi Allegretto* (in der letzten Fassung von 1888 heißt es dann nur mehr *Andante* mit einem Metronom Viertel = 66). Typisch für die Erstfassungen ist auch, dass nach der Exposition plötzlich ein *Adagio*-Teil eingeschoben wird (Buchstabe C), der dann bei D nach einer Generalpause wieder ins Grundtempo zurückkehrt. Hier tritt dann, von den Bratschen intoniert, das zweite Thema ein. Diese Tempobrücke wiederholt Bruckner später noch einmal bei Buchstabe H. (In der zweiten Version 1878/80 hingegen läuft das Grundtempo mit Ausnahme einer Tempoverlangsamung kurz vor Schluss, praktisch durch. Hingegen zeigt die Ausgabe von 1888 wieder eine große Anzahl von genau bezeichneten Tempoveränderungen). Auch der zweite Satz wird auf der Grundlage der Sonatenform aufgebaut. Man könnte ihn genauer in eine Struktur A1-A2-B-C gliedern, gleich-

zeitig meint man aber auch, eine Rondoform ausmachen zu können.

Dem *Scherzo* wollen wir uns etwas genauer zuwenden, da die Bruckner-Forschung dieses bis dato besonders stiefmütterlich behandelt hat und man kaum mehr Aussagen darüber findet, als dass er auf dem ersten Hornmotiv der Symphonie basiert und später durch das populäre „Jagdscherzo“ ersetzt wurde.

Gerade dieser ursprüngliche dritte Satz wird sehr oft als Argument gegen die Urfassung verwendet, was sich einerseits sehr leicht durch die Popularität der späteren Version, aber auch durch die Bequemlichkeit unserer Hörgewohnheiten erklären lässt. Beim ersten Hören macht dieser Satz einen zerklüfteten, unruhigen Eindruck, erscheint seltsam ungleichförmig und schwer erfassbar. In Wahrheit ist er natürlich wie jeder Symphoniesatz Bruckners nach einem strengen architektonischen Prinzip entworfen und wird bei eingehenderem Studium besonders faszinierend.

Im Prinzip ist das Scherzo ganz einfach nach der klassischen ABA-Form angelegt. Der Satz beginnt mit einem Hornruf, der mit einem Ansturm aus dem Orchester beantwortet wird, der sich aber sogleich wieder legt. Der Hornruf ertönt noch einmal. Daraufhin erhebt sich der Sturm aus dem Orchester erneut, allerdings viel ausführlicher, und verwendet Material, das Rückbezug auf den ersten Satz nimmt (siehe dort die zweiten Violinen bei R). Dieser A-Teil des Scherzos beinhaltet in sich eine eigene kleine Coda (ab D des dritten Satzes). Der B-Teil (der dann bei E einsetzt) beginnt erneut mit dem Hornruf. Die erste Antwort wird gegenüber der Exposition noch verknappert, während auf den zweiten Hornruf die Antwort aus dem Orchester mit neuem Material verlängert wird, das später auch im Trio Verwendung findet. Dieser B-Teil endet bei Takt 231, danach folgt erneut der A-Teil. Die Unregelmäßigkeit der Antworten des Orchesters auf die sechs Hornrufe, die beim ersten Hören einen unausgeglichene Eindruck

machen, bewirken bei genauerem Studium allerdings auch die Faszination dieses Scherzos.

Im Trio ist der typische Bruckner-Rhythmus 3:2 weiter extrem ausgeprägt. Bruckner führt hier leichte Pizzicatofiguren in den tiefen Streichern gegen offene Quartan und Quinten in Duolen und bildet so eine totale Gegenlinie. Man erkennt hier einmal mehr das, was für Bruckners Zeitgenossen, ja selbst seiner engsten Umgebung als zu gewagt und zu extrem erschien. Das zweite Thema dieses Trios ist eigentlich kein solches. Die Pizzicato-Figur wird lediglich umgedreht und gegen die Legatolinie geführt. Man bekommt das Gefühl eines neuen Themas, ohne dass wirklich neues Material verwendet wird. Einen besonderen Hinweis verdient die Entwicklung wenige Takte vor Buchstabe B des Trios, wo die melodische Entwicklung in den Violinen auf einen Halbton reduziert wird, die dann in den Takten 79 und 80 von den Flöten und Klarinetten als kleine Terz im Pianissimo beantwortet wird, womit der Satz seinen Tiefpunkt erreicht. Ab Buchstabe C des Trios beginnt die Coda, wobei Bruckner hier erstmals das Thema in die Celli und Bässe legt. Im *pp* und *ppp* schleicht sich das Horn unmerklich ein, womit der Übergang zur Wiederholung des Scherzos vorbereitet wird. Nach dieser tritt dann völlig ohne Übergang schockartig die Coda des Satzes ein, die eine Weiterentwicklung des Rhythmus des Hornrufs zur Grundlage hat. Die 2:3-Stellung wird immer extremer vorangetrieben und der Effekt noch verstärkt, indem 14 Takte vor Ende des Satzes sich die Tonart unvermittelt in E-Dur manifestiert.

Der **Finalsatz** hat nach dem Scherzo im Laufe der Zeit die tiefgreifendsten Umarbeitungen erfahren. Gleich bleibt allen drei Fassungen die Basis des thematischen Materials von sechs Themen, allerdings weichen die Versionen in der Verwendung weit von einander ab.

Das Staccato der Bässe leitet den Satz ein. Darauf folgt eine der erstaunlichsten und für viele auch verstörendsten Eingebungen Bruckners:

Aufeinander zulaufende Achtel-Terzen der Geigen vermitteln sogleich einen chromatischen Charakter. Der Aufbau dieses Satzes ist in seiner ursprünglichen Gestalt von wahrhaft majestätischen Ausmaßen (616 Takte in der Erstfassung gegenüber 477 in der zweiten und 514 in der dritten Version). Allein die Einleitung besteht aus drei großen an- und abschwellenden Wellen, in deren mittlere (bei Buchstabe A) das erste Thema eingebettet ist.

Bereits bei Takt 11 tritt das Hornthema des ersten Satzes wieder auf: diesmal zuerst in der Oboe, dann erst im Horn, und bei A folgt dann (wie eben erwähnt) das erste eigentliche Thema des vierten Satzes.

Bei C dann folgt das zweite Thema mit seinen Quintolen, eines der wesentlichen Charakteristika der Urfassung. Diese beiden Themen werden nun bis F entwickelt, wo die Exposition ihren Höhepunkt findet. Fünf Takte danach beginnt dann die zweite Episode.

Diese lässt sich wiederum in drei Abschnitte einteilen. Vom Komponisten durch Pausen deutlich gegliedert, reicht sie bis J, wo die Exposition dann erst ihr eigentliches Ende findet.

Hier beginnt nun, nicht minder großzügig angelegt, die Durchführung. Auch sie ist wiederum dreiteilig gegliedert. In den späteren Fassungen wird Bruckner auch hier die für die Urfassung so charakteristischen Quintolen zu Gunsten von Viertel- und Achtelnoten bzw. Sextolen vereinfachen.

Die Reprise tritt nun bei Buchstabe R ein, zuerst mit der ersten Themengruppe, aber nicht mit dem eigentlichen Thema. Ab T folgt dann das zweite Thema.

Die Coda schließlich setzt bei Y ein, die sich erneut in „Wellen“ ausbreitet. Die rhythmische Vielfalt und zugleich die motivische Verflechtung ist hier von einzigartiger Dichte. Gleichzeitig nimmt die Dynamik ständig zu, und die Quintolen erfassen nach und nach das ganze Orchester, bis sie drei Takte vor Schluss bei den Bläsern angekommen sind.

Mit dieser knappen Übersicht soll lediglich auf den ungeheuren Reichtum dieser Erstfassung hingewiesen werden. Eine erschöpfende Analyse kann und soll sie selbstverständlich nicht ersetzen.

Wichtig ist, dass Bruckners spätere Veränderungen, so überzeugend sie auch im Detail gelungen sein mögen, Kompromisse sind im Vergleich zum Gedankenreichtum der rhythmischen und harmonischen Vielfalt und der Radikalität der ersten Fassung. Hier begegnen wir der faszinierenden, ursprünglichen, echten Sprache Bruckners.

Die hier vorliegende Aufnahme ist, wie schon bei der 2. und 3. *Symphonie*, der Livemitschnitt eines Abonnementkonzerts der Philharmoniker Hamburg unter ihrer Chefdirigentin Simone Young aus der Laeiszhalle Hamburg vom Dezember 2007.

Diese Arbeit verdankt folgenden Publikationen Grundlagen und wertvolle Hinweise:

L. Novak: Über A. Bruckner. Die drei Final-Sätze zur 4. Symphonie; M. Wagner: Der Wandel des Konzepts: Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Vierter und Achter Symphonie; Die Symphonien von Anton Bruckner (Hg. R. Ulm): Rüdiger Heinze: 4. Symphonie, sowie Gespräche mit Simone Young. ML

RADICAL APPROACHES TO EXPRESSION AND FORM Remarks about the first version of Anton Bruckner's *Symphony No. 4* in E-flat major (1874)

The symphony in E-flat major, written in 1874, marks the peak of Bruckner's creative period that lasted from 1872 to 1875; and is one of the most popular symphonies in music history. However, at the same time, the uncounted modifications and improvements the Maestro added almost manically also added up to previously unimaginable changes. While the situation is already almost inscrutable for the *Symphony No. 3*, we have to accept almost 10 different version numbers for the *Symphony No. 4* in record catalogues and internet forums. It might therefore make sense to get an overview first.

The version used for this recording is quite indisputably the most definite and obvious one in existence: it is the original, or ur-version written in 1874, the version that had to wait for more than 100 years to see its premiere.

There is furthermore a version dated 1878 whose first three movements we are most familiar with today, especially the famous "hunting scherzo", perhaps the most popular movement of a Bruckner symphony whatsoever. The finale of this version, however, the "folk festival", as Bruckner himself called it, is nowadays published as a separate movement in the complete Bruckner edition. The first three movements written in 1878 have been played together with the finale written in 1880 ever since the first performance in 1881. It follows that the most widely used description of the *Fourth* by Bruckner is "version 1878/80". Robert Haas used this version for his Bruckner complete edition compiled before WWII, although he called it "version 1881", like the version later published by Leopold Nowak which in its turn was published as "written in 1886". Haas used the date to refer to the premiere; Nowak instead used the date of the final

personal revision by the composer's hand as far as he knew to name the works.

For a few years, we have now also been aware of another version dated 1888 in the Bruckner complete edition; this one presented by Benjamin M. Korstvedt. It indeed constitutes the final revision by Bruckner himself, and was used as the model for the first print edition of 1889. Both Robert Haas and Leopold Nowak rejected this version as they regarded it as one that Bruckner had not intended as a publishable one and claimed that his students Löwe and Schalk had compiled it. According to the latest findings of Bruckner researchers, this claim cannot be substantiated. Bruckner's immediate and intensive involvement is sufficiently verified, and thus we have to refer to three versions for the *Symphony No. 4*, plus (similar to the *Symphony No. 3*) one independent movement (the above-mentioned "folk festival finale" written in 1878).

The composer here presents a new development in form and changes in interpretation within this work as in no other of his entire oeuvre. He even completely rewrote large passages, occasionally without any thematic link to the first version. We therefore – and to a much greater extent than for the *Second* and the *Third* – have to speak of two distinct, independent pieces in the case of the *Fourth*, at least for the two versions of 1874 and the version 1878/80 known today. Both can be performed with equal justification.

Despite the fact that Bruckner researchers, first and foremost Leopold Nowak and Manfred Wagner (whom the author would like to explicitly express his gratitude to for granting access to his works about Bruckner) in the last decades have repeatedly advocated that theory, interpreters were somewhat reluctant to turn to the first versions. All the more surprising is the development that occurred during the last few years during which prominent musicians of the middle and younger generations of conductors vehemently – and, at least some of them, exclu-

sively – supported the first versions of Bruckner's symphonies; thus not only opening up the way towards a completely new image of the Maestro from upper Austria, but also managing to definitely bring an element of innovation into Bruckner interpretation.

In fact, familiarity with the first versions of the first four symphonies by Bruckner does not easily allow for an uncritical approach of Bruckner interpretations up to date. Anyone who ever undertakes the exciting journey through the scores of the first versions of the *Second*, *Third* and *Fourth* one after the other will, when afterwards reading the score of the *Fifth* (written immediately after the *Fourth*) become aware of a clear line of thought going through symphonies No. 2 to 5; and will also understand beyond the shadow of a doubt that what Bruckner actually wished to express is found only in the scores of his ur-versions. (An observation that is equally true for the *Symphony No. 8*). Such an understanding cannot remain without impact on the approaches to interpretation since many elements that can be found in the original Bruckner music, later withdrawn and qualified under the impression of the sometimes devastating reactions and over-enthusiastic advice from friends and students cannot be denied anymore. Once you have encountered Bruckner's way of radically direct, free and overpowering writing, you are likely to have difficulty in coming to terms with those interpretations too closely resembling a high mass or those giving too little room to drama and passion.

It is only natural that Bruckner developed compositional sophistication, technical mastery and refined his art of instrumentation. Nevertheless, any later version must be regarded as a compromise in terms of its core statement, especially when it comes to mellowing its radical approach to expression and form.

However, the *Symphony No. 4* in E-flat major will always be cause for a contradiction of the above statement. In the 1878/80 version, it is, to-

gether with the *Symphony No. 7*, Bruckner's most popular work and includes – as mentioned above – the most popular and well-known instrumental piece by Bruckner, the "hunting scherzo". It poses a stark contrast to the extremely rugged, gigantic scherzo and the much more comprehensive and, most of all, more complex exterior movements of the first version that definitely makes higher demands on the listener and especially on the orchestra musicians than the better known and more popular later version.

Without embarking on the task of a detailed analysis – which would not be possible in this space – we shall now turn to a short overview over Bruckner's *Symphony No. 4* in its original version. It is, firstly, the first symphony in his oeuvre that is written in a major key.

However, even before we get to the work itself, we discover a subtitle – the only Bruckner symphony to have been given one by the composer himself: the "romantic". Before analysing the work, we therefore have to answer the question of what Bruckner meant by "romantic". In his Bruckner monograph, Constantin Floros quite rightly pointed out that Bruckner's musical image of Romanticism was mainly determined by how he experienced Richard Wagner's *Lohengrin*. Bruckner's statements on Wagner's musical dramas do not lack a certain naivety, but the most important understanding one can gain is to comprehend why Bruckner all his life never really contemplated writing an opera. As much as he admired Wagner, he was only interested in very specific extracts of a work in addition to the musical language. The political element in Wagner remained completely alien to him, but he did take the musical mood of *Lohengrin* as he perceived it as being the epitome of Romanticism. In one of the few programmatic explanations to his *Symphony No. 4*, Bruckner outlined the first movement to a friend: "Medieval city – at dawn – early morning calls from the city towers – the gates open – the knights gallop out into the fields on their proud horses – the magic of

the forest surrounds them – the rustling of the leaves – the song of birds." As for any composer from Beethoven to Mahler, such programmatic statements must be taken with a large grain of salt, and of course Bruckner had no intention of painting a romanticist picture of nature with the means of music; no more so than Beethoven in his *Sixth* or Mahler in his *Third*. And yet we have to remember that musical inspiration before achieving its actual shape through form and development must come from an inspiration that is linked to real life, or the composer's feelings and his point of view or understanding of the world.

The *first movement* of this "romantic" symphony originally was titled *Allegro* and kept in *alla breve* time (the later revision also includes a reduction of tempo – as so often is the case in Bruckner's work. In 1878/80, we find: *animated, not too fast*; and the version of 1888 even says: *quiet, animated (but not fast)* (*allegro molto moderato*), and Bruckner even adds a metronome instruction: a half note = 72).

The characteristic Bruckner tremolo in the string section accompanies a horn cantilena, presented by the solo horn playing piano. This already comprises the basic character of the entire symphony and at the same time forms the crucial thematic starting point. This main theme presented by the horn unites three important elements: firstly, the choice of the instrument that plays it, secondly, the melodic line and thirdly, the rhythmic element that continually places a semiquaver before the semibreve at the end of the phrase, a turn that contributes to the basic rhythm of the entire symphony to an almost incredible extent. Together with the second descending theme played by the trombones, this first theme almost forms a first episode. The second episode then introduces the typical real second theme that is typical for Bruckner's symphonies: practically always of a lyrical character, and beginning with the first violins in the *Symphony No. 4*. This sets in at letter B (all letters and bars referred to in the following relate to the score of

the A. Bruckner complete edition vol. IV/ Ed. L. Nowak, 1975, revised 1990). From bar 83 onwards, we can discern a new theme in the string section that is related to the second theme of the first episode. At the same time, Bruckner once more adds the horn calls on top. From C onwards, this development of the exposition culminates in a first summary, almost a “mini-coda”: a system Bruckner particularly makes use of in this symphony. All the levels and relationships are so complex and multi-layered even at the beginning of the work that Bruckner feels compelled to organise them, to get things straight; and he therefore adds intermediate summaries. From D to F, the development then takes us to the actual end of the exposition, and the development sets in after a kind of bridge that serves to increasingly reduce the tempo: two bars before letter H.

As in the first versions of the *Symphonies Nos. 2* and *3*, many modifications of the tempo and rests dominate the overall picture of the movement. The composer would later almost completely eliminate the pauses except for one, and he would also streamline the tempo. In contrast to the *Symphonies Nos. 2* and *3*, he no longer uses mostly fermatas to create those structuring rests, but actual empty bars written into the score. While a full analysis of the complex structures in this movement is impossible at this point, I would like to point out some peculiarities, as, for example, the sudden appearance of the sextuplet at letter N, or at P, where the recapitulation at the same time presents new thematic material. Bruckner then continues to bring the dynamic development to an extreme head (at Q) before the recapitulation of the second episode sets in at R, following one of the many structuring rests. Bruckner’s modulations would be worth their own study: after many “journeys” through the keys, he eventually arrives at the original key of E-flat major four bars before letter W. If one were so inclined, one could claim that from W onwards, there is a development of a pre- or first coda before the actual and, for such an enormous movement, very short coda that is

very typical of Bruckner begins at letter X after a general rest and brings the movement to a close.

The *second movement*, a funeral march in C minor, begins with a pizzicato passage in the higher strings while the first theme is presented by the cellos in legato from bar 3 onwards. It is obviously based on the horn theme of the first movement. Four bars before letter A, the horn is added in *ppp*, although it has only rhythmical functions at this point. As in the first versions of his previous symphonies, Bruckner adds a relatively fast tempo instruction to his second movement: *Andante quasi Allegretto*. (The final version dated 1888 then only says *Andante*, with metronome instructions of 66 for a crotchet). Another typical element for the first versions is that there is an *Adagio* part suddenly added on after the exposition (at letter C) that returns to the basic tempo after a general rest at D, where the second theme is introduced, played by the violas. Bruckner later repeats such a tempo bridge at letter H. (In the second version of 1878/80, however, the basic tempo is kept without changes except for one passage shortly before the end that is slightly slower. The 1888 version again includes a large number of exactly prescribed changes of tempo). The second movement also adheres to the basic sonata form. It could be structured in a more precise A1-A2-B-C pattern, although one also seems to discern a rondo form.

Let us now take a somewhat closer look at the *scherzo*, since Bruckner research so far has not given it the attention it deserved and there is hardly any information to be found about it, except for that it is based on the first horn motif in the symphony and was later replaced by the popular “hunting scherzo”.

It is precisely this original third movement that is often used in the argumentation against the ur-versions. On the one hand, this can easily be explained by the popularity the later version gained, but also by our laziness in listening habits. Upon a first listening, this movement seems ragged, restless, seems strangely unbalanced and

difficult to come to terms with. In truth, it is, naturally, like every other of Bruckner’s symphonic movements: designed with a strict architectural principle in mind. Once one starts to study the movement more closely, it is impossible not to be fascinated by it.

In principle, the scherzo is designed according to the classical form of ABA. The movement starts out with a horn call that is answered by an onrush from the orchestra which, however, quickly subsides again. The horn call resounds once more, again answered by the onrush from the part of the orchestra, this time much more extensive and making use of material referring back to the first movement (see the second violins at letter R). This A part of the scherzo has its own little coda (from letter D of the third movement). The B part (starting at E) once again is heralded by the horn call. The first answer is even more abbreviated in comparison with the exposition while the second horn call is answered by the orchestra using new material that will later be re-used in the trio. This B part ends at bar 231, and is followed by a repetition of the A part. The irregular orchestra replies to the six horn calls which seem somewhat unbalanced upon first listening actually reveal themselves after closer listening as the source of fascination in this scherzo.

In the trio, we find another extreme example of that typical Bruckner rhythm of 3:2. The composer leads light pizzicato figures in the lower string section against open fourths and fifths in duplets, thus creating a complete counter line. Once more, we realise just what it was that Bruckner’s contemporaries, among them even his closest friends, regarded as too daring and too extreme for the listeners. The second theme of the trio is not really a theme, as the pizzicato figure is merely reversed and led against the legato line. The listener seems to encounter a new theme although no really new material is used. We would like to specifically mention one development a few bars before letter B in the trio where the melodic development in the violins

is reduced to a semitone and finds a pianissimo reply at the minor third from the flutes and clarinets in bars 79 to 80, giving the movement its energetic low point. The coda starts at letter C of the trio. For the first time, Bruckner lets the cellos and double-basses play the theme, with the horn subtly coming in at *pp* and *ppp*, a move that prepares the transition to the repetition of the scherzo. What follows then is a shock entry of the movement’s coda, completely unprepared and based on a further development of the horn call rhythm. The 2:3 position is pushed forward to new extremes, and the effect is magnified when, 14 bars before the end of the movement, the key rather suddenly reveals itself to be E major.

The *final movement* underwent the most dramatic changes in the course of time, second only to the scherzo. All three versions use the same thematic material as their base: six themes which, however, are developed in very different ways in the different versions.

A staccato passage in the bass section begins the movement. It is followed by one of the most astonishing and, for many, disturbing inspirations Bruckner had: Quaver thirds in the violins squarely running towards each other immediately convey a chromatic character of the piece. The movement in its original form is designed as a movement of majestic dimensions (616 bars in the first versions, compared to 477 in the second and 514 in the third version). The introduction alone consists of three great rising and subsiding surges. The first theme is firmly embedded in the middle one (at letter A).

As early as in bar 11, we reencounter the horn theme of the first movement: this time, it first appears in the oboe score, followed by the horn, and, at letter A (as mentioned above), we find the first actual theme in the fourth movement.

The second theme sets in at letter C. Its quintuplets introduce one of the main characteristics of the ur-version of the finale. Both themes are now developed until letter F where the exposition culminates. The second episode starts five bars later.

The second episode can also be divided into three passages which the composer clearly marked by rests. It finishes at J where the exposition eventually comes to a close.

This is where the development begins, designed on the same grand scope. It is itself a three-partite section. Once again, Bruckner later simplified those characteristic quintuplets of the first version and instead used crotchets and quavers or sextuplets respectively.

The reprise starts at letter R and first deals with the first thematic group, not the actual theme. The second theme then follows at letter T.

The coda eventually sets in at Y, once again emerging in “surges”. The rhythmic diversity combined with intertwining motifs is of a unique density. At the same time, dynamics continue to rise and the quintuplets gradually capture the entire orchestra until all the wind instruments play them three bars before the end.

This brief overview should simply serve to point out the immense wealth this first version represents. Naturally, it cannot and should not be regarded as a substitute for a full analysis.

It is important to understand that the changes Bruckner introduced at a later point, regardless of how successful they may be when seen as individual details, must needs remain a compromise when compared with the wealth of ideas, the rhythmic and harmonious variety and the radical nature of the first version. This is where we can encounter Bruckner at his most fascinating, listen to his original, true language.

As in the case of the *Symphonies Nos. 2* and *3*, this present recording is a live recording of a subscription concert played in December 2007 by the Hamburg Philharmonic Orchestra conducted by their chief conductor Simone Young at the Laeiszhalle Hamburg.

translation: ar-pege translations

This work owes valuable ideas and thoughts to the following publications:

L. Novak: Über A. Bruckner. Die drei Final-Sätze zur 4. Symphonie (About A. Bruckner. The Three Final Movements of the Symphony No. 4); M. Wagner: Der Wandel des Konzepts: Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Vierter und Achter Symphonie (The Change of Concept: On the Different Versions of Bruckner's Symphonies No. 3, 4 and 8); Die Symphonien von Anton Bruckner (Anton Bruckner's Symphonies) (ed. R. Ulm): Rüdiger Heinze: 4. Symphonie (Symphony No. 4) and conversations with Simone Young). ML

Symphonie Nr. 5 in B-Dur WAB 105

POLYPHONE LEBENSACHSE

Kurze Anmerkungen zu Anton Bruckners *Fünfter Symphonie* in B-Dur

Im Zentrum seines Schaffens und im Zentrum seines Lebens als schöpferischer Musiker ragt die *Fünfte Symphonie* in B-Dur wie ein einsamer Monolith heraus und bleibt bis in unsere Zeit gleichermaßen rätselhaft und faszinierend. In vielen Betrachtungen wird die Symphonie vollkommen losgelöst und für sich allein stehend gesehen, wie eine bewusste Abkehr von der *Vierten Symphonie* und im schroffen Gegensatz zu der unmittelbar nach ihr entstandenen A-Dur-Symphonie, der *Sechsten*. Letzteres mag insofern richtig sein, als Bruckner hier sehr wohl versuchte, nach der monumentalen *Fünften* zum Teil formal neue Wege einzuschlagen. Allerdings stimmt der Gegensatz zur *Vierten Symphonie* nur so lange, als man ihn auf die nach der *Fünften* entstandene dritte Fassung der *Vierten Symphonie* bezieht.

Es ist kein Zufall, dass sich Simone Young entschlossen hat, den Schlussstein ihres Bruckner-Zyklus, in dem alle Symphonien des Meisters in der Urfassung erklangen, in ihrem letzten Jahr als Hamburger Generalmusikdirektorin ausgerechnet mit der *Fünften* zu beenden. Die Symphonie bildet, wenn man sie im Kontext zu den vorangegangenen Werken in deren Erstfassungen sieht und wenn man die Weiterentwicklung nach der *Siebten Symphonie* betrachtet, wenn die *Achte* dann wieder einen Bogen zur *Fünften* zurückschlägt, tatsächlich so etwas wie eine Achse seines gesamten Werkes.

Nicht zu bestreiten ist allerdings, was zahlreiche Betrachtungen der Vergangenheit immer wieder herausgestrichen haben, dass der spezifische Charakter des Werkes auf den ersten Blick durchaus rätselhaft scheint und viele Details in der Anlage den Interpreten größere Schwierigkeiten bei der Aneignung und Umsetzung des Werkes zumuten als zum Beispiel die Symphonien, die unmittelbar davor und danach entstanden sind.

Faktum ist weiters: Bruckner wollte sich und der Welt mit diesem Werk etwas beweisen. Nachdem sein Gesuch um eine Professur an der Universität auf Betreiben Eduard Hanslicks abgelehnt wurde, gelang es ihm schließlich als „unbesoldeter“ (!!) Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt „zugelassen“ zu werden. Seine finanzielle Situation war bedrückend. Ein wirklicher Erfolg als Symphoniker wollte sich nicht einstellen. Bruckner lebte nun seit 1868 in Wien und hatte die Erfahrung seiner ersten vier Symphonien hinter sich. Trotz aller Unbill des äußeren Lebens plagten Bruckner aber nicht nur Selbstzweifel, sondern er hatte gleichzeitig, so skurril dies anmuten mag, auch ein gehöriges Selbstbewusstsein aufgebaut, das ihn schließlich dazu trieb, dieses Werk gleichsam als Beweis seiner Fähigkeiten in Angriff zu nehmen. All diese Widersprüchlichkeit macht nicht nur Bruckners ganzes Wesen aus, sondern man könnte sagen: sie kulminiert geradezu in diesem Werk.

Die *Fünfte* wird gemeinhin gemeinsam mit der *Achten* in ihrer äußeren Form als besonders monumental empfunden. Ganz stimmt das allerdings so nicht, wenn man zum Beispiel die Urfassungen der *Dritten* und *Vierten* Symphonie hernimmt, die zeitmäßig kaum weniger lang sind – von der Zahl der Takte wäre ihr die *Dritte* in ihrer Urform sogar überlegen. Die *Achte* wiederum ist nur um wenig länger, und die *Neunte* hätte wahrscheinlich alle anderen Symphonien davor übertroffen, wäre es Bruckner gegönnt gewesen, sie zu vollenden.

Es liegt im Inhaltlichen des Werkes, dass es uns so übergroß und fast unbezwingbar erscheint. Der Komponist hat sich – wie meist – nur sehr indirekt zu seiner Symphonie geäußert. Bekannt sind seine Aussagen, er hätte mit dieser Symphonie sein „kontrapunktisches Meisterstück“ geschaffen, ebenso, dass er „nicht um tausend Gulden ... das noch einmal schreiben möchte“. Später versuchte man (wie bei fast allen seiner Symphonien), das Werk zu etikettieren. Man nannte sie tragisch, mittelalterlich, katho-

lisch und anderes mehr. Hilfreich waren diese Epitheta für die Rezeptionsgeschichte und vor allem das Verständnis nicht sonderlich. Der tragische Umstand, dass es dem Komponisten nie in seinem Leben vergönnt war, das Werk in einer Aufführung zu erleben, mag zumindest ein Positives gehabt haben: nämlich dass Bruckner nicht versucht war oder wurde, eine weitere Fassung (wie später noch bei der *Achten*) herzustellen.

Der eigentliche Kompositionsprozess dauerte, gemessen an der Größe und Schwierigkeit des Unterfangens, nicht lange; kaum mehr als einviertel Jahre. (Bruckner skizzierte in dieser Zeit auch noch sein *Requiem in d-Moll* und korrigierte die *Zweite Symphonie*. Allerdings beschäftigte sich Bruckner nach dem Abschluss noch fast weitere zwei Jahre immer wieder mit dem Werk, sodass man die Entstehungszeit mit Mitte Februar 1875 bis Mitte Mai 1876 – oder eben Anfang Januar 1878 als Zeitpunkt der Fertigstellung datieren könnte.

Recht untypisch für seine Arbeitsweise begann Bruckner die Arbeit zu dieser Symphonie diesmal mit dem zweiten Satz. Er muss aber wohl schon ein relativ klares Konzept der ganzen Symphonie gehabt haben, denn in der Thematik findet man Verknüpfungen zu den drei anderen Sätzen.

Ebenso wie dieses Adagio (und dann auch das Finale) eröffnet der **1. Satz** (ganz Bruckner- untypisch – und einmalig in seinem symphonischen Werk) statt mit einem auf ein Streicher-tremolo gesetzten ersten Thema mit einer langsamen Einleitung. Zuerst: Pizzicati in den tiefen Streichern, dann schieben sich ab dem dritten Takt, ebenfalls im Pianissimo, liegende Akkorde in den Streichern darüber, während die Pizzicato-Figuren unbeirrt weiterlaufen. Das geht so bis zum 14. Takt, wo der geheimnisvolle Beginn plötzlich abbricht und nach einer Pause jäh durch eine typische Bruckner-Fanfare fortgefegt wird. Nun folgt einer seiner typischen Bläserchoräle, der wiederum in eine grandiose Steigerung mündet, mit der dann die Einleitung beendet

wird. Unmittelbar danach beginnt der schnellere Teil, und Bruckner präsentiert das erste von den üblichen drei Themen, aus denen er fast jeden seiner Kopfsätze formte.

Auf die Vorstellung der Themen folgt fast schulmäßig ein Epilog mit Coda, der die Exposition abschließt. Die Durchführung verarbeitet, wie in einem breit fließenden Strom, nun kontrapunktisch diese drei Themen und greift auch auf die Motivik der langsamen Einleitung zurück. Gegen Ende der Durchführung setzt eine gewaltige Steigerung ein, die dann in eine (wie es bei Bruckner öfter vorkommt) verkürzte Reprise mündet. Das Ende des Satzes präsentiert wiederum das B-Dur-Hauptthema in strahlendem Glanz. Das Blech tritt dominant in den Vordergrund, und diese letzten 19 Takte werden mit einem durchgehenden Paukenwirbel in ihrem Effekt unterstützt.

Zusammenfassend könnte man sagen: formal nichts Neues – aber in der Ausführung so kunstfertig und virtuos wie nie zuvor und nur selten danach in seinem Werk; allerdings: Bruckner geht hier auch mit seinen Mitteln so ökonomisch und bewusst um wie nie zuvor. Den vierten Satz hat er während des gesamten Kompositionsprozesses fest im Blick.

Rein formal sind wir auch im **2. Satz** bei Bruckners bevorzugter Form seiner langsamen Sätze: eine fünfteilige Liedform präsentiert zwei lyrische Themen, die Bruckner selbstredend kunstvoll verarbeitet und die bereits thematische Verknüpfungen mit dem darauffolgenden Scherzo enthalten.

Dieses **Scherzo** ist für Bruckners Verhältnisse eher breit angelegt, wiewohl die charakteristische Form seiner dritten Sätze unverkennbar bleibt. Allerdings ist das Scherzo der *Fünften Symphonie* sowohl thematisch als auch in der Durchführung enger mit den anderen Sätzen verbunden als einer seiner Symphonien davor oder danach. Der Komponist verwendet auch hier wiederum zwei Themen – das zweite davon ein besonders einprägsamer Ländler in F-Dur. Während der

Beginn noch in d-Moll steht, endet es in D-Dur. Das eher kurze Trio wiederum ist in C-Dur gehalten, und obwohl im Charakter eher heiter und gelöst, erinnert es mehr an einen Marsch als an einen Tanz.

Alles Vorangegangene kulminiert nun im **Finale**, das Bruckner wie nie zuvor während der ganzen Komposition nicht aus dem Auge verlor und das vielleicht trotz aller Komplexität sein gelungenster Finalsatz bleibt. Bruckner beginnt (auch hier finden sich Entsprechungen – zum Beispiel zur *Vierten Symphonie*) mit einer Reminiszenz an die Introduktion des Kopfsatzes. Die Klarinette mischt sich mit Einwürfen, die auf das folgende erste Thema deutlich hinweisen, ein, bis sie schließlich die Oberhand gewinnt und das Thema nun „ungestört“ vortragen kann. Bruckner (wie schon an anderer Stelle mehrfach erwähnt) konnte (und wollte wohl) dem formalen Vorbild von Beethovens *Neunter Symphonie* sein Leben lang nie entkommen; natürlich werden nun auch in der *Fünften* die Anfänge der vorangegangenen Sätze ebenso zitiert, wie auch das Ländler-Thema des dritten Satzes eine Reminiszenz im zweiten Thema des Satzes findet.

Allerdings: Bruckner war bei aller Bewunderung des Vergangenen nie ein Epigone, sondern stets ein Avantgardist. Peter Gülke schreibt zu diesem Satz: „... hier werden nicht, wie bei Beethoven, Möglichkeiten des Fortgangs verhandelt, Themen erwogen und verworfen, sondern der bislang durchmessene Weg vergegenwärtigt und als Vorbereitung des Kommenden wahrgenommen.“

Bruckner wiederholt nach der Vorstellung des zweiten Themas zuerst noch einmal das erste, bevor das dritte in Form eines typisch Bruckner'schen Blechbläserchorals erklingt. Nun entwickelt der Komponist, wie schon im ersten Satz, tatsächlich in der Durchführung ein „kontrapunktisches Meisterwerk“ aus zwei Themen. Das Ende des Satzes wird von einer Apotheose des Hauptthemas des ersten Satzes gekrönt, welche die Symphonie mit größtem Glanz und Effekt abschließt.

Wesentliche Grundlagen dieser Betrachtung bilden:
Anton Bruckner: 5. Symphonie. Partitur. Hg. von L. Novak. Wien 1951.
R. Haas / L. Novak: Revisionsbericht zur Partitur der 5. Symphonie. Wien 1985.
Peter Gülke: „5. Symphonie in B-Dur“, in: Die Symphonien Anton Bruckners (Hg. R. Ulm), München 1998.
Peter Gülke: „Die Fünfte Sinfonie“ in: Bruckner-Handbuch (Hg. H.-J. Hinrichsen), Stuttgart 2010.

POLYPHONIC WAY OF LIFE Some Brief Remarks concerning Anton Bruckner's *Fifth Symphony* in B-flat Major

Anton Bruckner's *Fifth Symphony* in B-flat Major stands at the centre of his oeuvre and life as a creative musician, towering like a lonely monolith; in our day, it continues to exert a puzzling fascination. Many commentators regard this symphony as completely separate from the others, standing alone – a conscious turning away from the *Fourth Symphony* and in marked contrast to the *Sixth Symphony* in A Major that immediately followed it. The latter observation may be true in that Bruckner did indeed attempt to strike out on new formal paths here after completing the monumental *Fifth*. Be that as it may, the contrast with the *Fourth* is only true in reference to the third version of the *Fourth Symphony* that was made *after* the *Fifth*.

It is no chance occurrence that Simone Young decided on the *Fifth Symphony* to complete her Bruckner cycle, containing all the symphonies of the master in their respective original versions, during her last year as Chief Musical Director in Hamburg. This symphony indeed forms something like an axis of his complete oeuvre, as can be seen in the context of the previous works in their first versions and when observing the continued development following the *Seventh Symphony*, in which the *Eighth* definitely forms an arc going back to the *Fifth*.

What cannot be denied, at any rate – as numerous observations of the past have repeatedly stressed, is that the specific character of the work appears quite puzzling at first glance, and that many details in its design make greater demands on the interpreters in the assimilation and realisation of the work that is the case, for example, in the symphonies immediately preceding and succeeding it.

Another fact is that Bruckner wanted to prove something to himself and the world with this work. After his application for a professorship

at the university had been refused at the instigation of Eduard Hanslick, he finally succeeded in being “admitted” as an “unsalaried” (!!) teacher of harmony and counterpoint. His financial situation was burdensome; he did not enjoy genuine success as a symphonist. Bruckner had been living in Vienna since 1868 and had the experience of his first four symphonies behind him. Despite all the unfairness of his outward life, Bruckner was not only plagued by self-doubt, but simultaneously, as bizarre as this may seem, had built up a certain self-assurance that ultimately drove him to tackle this work in order to more or less “prove” his abilities. All these contradictions are not only characteristic of Bruckner's entire being; one could also say that they culminate in this particular work.

The *Fifth* is generally felt to be especially monumental in its outward form, a feature it shares with the *Eighth*. This is not entirely true, however, when one looks at the original versions of the *Third* and *Fourth Symphonies*, for example, the durations of which are hardly less long. In the number of bars of its original version, the *Third* is even longer. The *Eighth*, on the other hand, is just a bit longer, and the *Ninth* probably would have exceeded all the other previous symphonies if it had been granted Bruckner to complete it.

It is due to the content of the work that it seems to us oversized and almost uncontrollable. The composer, as usual, only made oblique statements concerning his symphony. It is known that he said this symphony was his “contrapuntal masterpiece” and that he “would not want to rewrite it ... for a thousand guilders”. As with nearly all of his symphonies, people later attempted to label the *Fifth*. It was called tragic, medieval and Catholic, amongst other things. Epithets were not particularly helpful for the history of the work's reception, and especially not for an understanding of it. The tragic fact that it was not granted the composer to hear a performance of the work may have had at least one positive aspect about it – namely that Bruckner

was not tempted or urged by others to make another version of it (as he was doing at the time of the *Eighth*).

The actual compositional process, as measured by the size and difficulty of the undertaking, lasted not too long, hardly over a year and a quarter (during which time Bruckner also sketched his *Requiem in D minor* and corrected his *Second Symphony*). He continued to occupy himself with this work for two more years, however, so that one could designate its period of composition as from mid-February 1875 to mid-May 1876, or date its completion as early January 1878.

Quite atypically for his working method, Bruckner began work on this symphony with the second movement. He must have had a relatively clear conception of the entire symphony, however, for there are thematic links between this second movement and the other three.

Like this Adagio (and then the Finale as well), the **first movement** opens with a slow introduction instead of a first theme set to a string tremolo. This is utterly atypical of Bruckner and unique in his symphonies. First we hear pizzicati in the low strings, then sustained string chords are placed above them beginning in the third bar, also pianissimo, whilst the pizzicato figures continue unswervingly. This continues to the fourteenth bar where the mysterious beginning is suddenly interrupted, more or less abruptly swept away after a rest by a typically Brucknerian fanfare. Now follows one of his characteristic brass chorales leading into a grandiose intensification that brings the introduction to a close. The fast part now begins immediately, with Bruckner presenting the first of the usual three themes from which he forms almost all of his opening movements.

The introduction of the themes is followed, in almost academic fashion, by an epilogue with coda completing the exposition. The development contrapuntally processes the three themes like a broadly flowing stream, also referring to the motifs of the slow introduction. Towards the

end of the development we hear the beginning of an enormous intensification which then leads to a shortened recapitulation, as frequently occurs with Bruckner. The end of the movement presents the B-major main theme again, in radiant brilliance. The brass come to the fore, with the effect of these final 19 bars supported by a continuous tympani roll.

One could summarise as follows: there is formally nothing new, but the realisation is more skilful and virtuoso than ever before in Bruckner's works. However, the composer treats his material with an unprecedented economy and purpose as well, with his sights firmly set on the fourth movement during the entire compositional process.

In terms of form, the **second movement** is also in Bruckner's preferred design for his slow movements: a five-part Lied form presents two lyrical themes that Bruckner naturally develops with great skill. Both are thematically related to the ensuing Scherzo.

This **Scherzo** is on a rather broad scale for Bruckner, even though the characteristic form of his third movements remains unmistakable. The Scherzo of the *Fifth Symphony*, however, is more closely connected to the other movements, both thematically and in its development, than in any of his previous or succeeding symphonies. The composer uses two themes here as well – the second of them an especially striking Ländler in F major. Although the beginning is still in D minor, it ends in D major. The rather brief trio, on the other hand, is in C major; although rather cheerful and relaxed in character, it reminds one more of a march than a dance.

Everything already presented now culminates in the **Finale**, of which Bruckner never lost sight during the entire composition and which is perhaps his most successful final movement of all, despite its complexity. Bruckner begins (there are correspondences here, too – to the *Fourth Symphony*, for example) with a reminiscence of the first movement's introduction. The clarinet

intervenes with interjections clearly referring to the ensuing first theme, until it finally gains the upper hand and is now able to perform the theme “without being disturbed”. As has already been mentioned a number of times elsewhere, Bruckner could not (and probably did not wish to) escape the formal model of Beethoven's *Ninth Symphony* throughout his life; naturally the *Fifth* also quotes the beginnings of the previous movements, as the third movement's Ländler theme finds a reminiscence in the second theme of the movement.

Nonetheless, despite all his admiration for past achievements, Bruckner was never a mere epigone, but always an avant-gardist. Peter Gülke writes about this movement as follows: “Possibilities of progress are not negotiated here, as with Beethoven, with themes considered and discarded; instead, the path so far measured is brought to mind and perceived as a preparation of what is yet to come.”

After the presentation of the second theme, Bruckner now repeats the first once again before the third sounds forth in the form of a typically Brucknerian brass chorale. In the development, the composer now in fact creates a “contrapuntal masterpiece” out of two themes, as in the first movement. The end of the movement is crowned by an apotheosis of the main theme of the first movement, concluding the symphony with the most brilliant effect.

Translation: David Babcock

Bases of this observation are:

Anton Bruckner: *Fifth Symphony*, score, ed. L. Novak, Vienna 1951.

R. Haas / L. Novak: *Revisionsbericht zur Partitur der 5. Symphonie*, Vienna 1985.

Peter Gülke: “5. Symphonie in B-Dur”, in: *Die Symphonien Anton Bruckners* (ed. R. Ulm), Munich 1998.

Peter Gülke: “Die Fünfte Sinfonie”, in: *Bruckner-Handbuch* (ed. H.-J. Hinrichsen), Stuttgart 2010.

Symphonie Nr. 6
in A-Dur WAB 106

NEUORDNUNG IM KÜNSTLERISCHEN KOSMOS

Anmerkungen zu Anton Bruckners 6. *Symphonie* in A-Dur

Im Kosmos der Bruckner'schen Symphonien nimmt die *Sechste Symphonie* eine ganz eigene Stellung ein, und vielleicht mag diese isolierte Position mit dazu beigetragen haben, dass dieses Werk – aus heutiger Sicht völlig unbegreiflich – die längste Zeit im Konzertbetrieb eine geradezu sträfliche Vernachlässigung erfuhr. Wie keine andere Symphonie Bruckners hat jene in A-Dur gleichermaßen Brückenfunktion und bildet einen Neuanfang, bezieht sich auf Gewesenes und greift weit voraus. Vor allem aber steht sie für den Versuch eines Neuansatzes im Ringen Bruckners mit der symphonischen Form.

Die Grundaufgabe, die sich Bruckner für sein künstlerisches Leben gestellt hat, nämlich innerhalb der vorgegebenen Formen der Klassik seine Welt und seine Tonsprache zu bewältigen, erlebte in der vorangegangenen *Fünften Symphonie* in vielerlei Hinsicht einen nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt. Man glaubt förmlich, dass Bruckner sich selber einer Meisterprüfung mit den extremsten formalen und kontrapunktischen Anforderungen unterzogen hat, die er schließlich mit größter Anstrengung im Mai 1876 bewältigen konnte. Zwischen der Vollendung der *Fünften Symphonie* und dem Beginn der *Sechsten* im Spätsommer 1879 liegen dann über drei Jahre. Eine Unterbrechung, wie es sie bei Bruckner bei der Neuschöpfung symphonischer Werke vorher und nachher nicht gibt. Nicht, dass der Komponist in dieser Zeit etwa untätig gewesen wäre! Sowohl die zweite Fassung der 1877 so schmählich durchgefallenen *Dritten Symphonie* als auch die Neufassung der *Vierten Symphonie* fallen in diese „Schaffenspause“, wie auch die Revidierung der *f-Moll-Messe* und die Schöpfung seines *Streichquartetts* nebst zusätzlichem Satz.

Nach der Fertigstellung der *Fünften Symphonie*, die ihren Schöpfer nach eigenem Bekunden

viel Kraft gekostet hatte, besucht Bruckner im Sommer 1876 die ersten Bayreuther Festspiele, wo es zur persönlichen Begegnung mit Richard Wagner nebst bekannter Dedizierung der *Dritten Symphonie* kommt. Eine vom Komponisten selbst geleitete Uraufführung 1877 gerät allerdings im Wiener Musikverein zum größten Desaster seines Lebens – trotzdem findet sich ein Verleger, der die Veröffentlichung zusagt, was den völlig verstörten Bruckner dann einigermaßen beruhigen kann. Bereits während der Arbeit an der *Sechsten Symphonie*, im Sommer 1880, tritt Bruckner außerdem die längste Reise seines Lebens an (die ihn über Linz nach Bayern und in der Folge in die Schweiz führt), was (wenn auch nur im Bereich der Vermutung einzubeziehen) nicht ohne Einfluss auf den weiteren kompositorischen Verlauf des Werkes bleiben konnte. Nicht unerwähnt in der Skizzierung der Umstände der Kompositionszeit der *Sechsten Symphonie* darf die drastische Verbesserung seiner materiellen Situation bleiben, ebenso wie die Verbesserung seiner Wohnungssituation und (trotz des erwähnten Uraufführungseklats der *Dritten Symphonie*) die stetig steigende öffentliche Anerkennung.

Man kann also mit Fug und Recht behaupten, dass die Entstehung der *Sechsten Symphonie* von günstigen äußeren Umständen begleitet war, und wer meint, dies im Ergebnis auch herauszuhören, liegt mit großer Wahrscheinlichkeit nicht allzu falsch.

Den augenscheinlichsten Gegensatz zur vorangegangenen *Fünften Symphonie* bildet die für Bruckners Verhältnisse geradezu knapp gehaltene Aussage. Rein zeitmäßig ist die *A-Dur-Symphonie* nach der *Ersten Symphonie* sein kürzestes Werk. Gerade diese Knappheit, mit der sich Bruckner hier – natürlich nur für seine Begriffe – ausdrückt, hat bis zum heutigen Tage die Interpreten vor manch schwierige Aufgabe gestellt.

Bereits der Beginn der Symphonie unterscheidet sich auffällig von allen vorangegangenen (und im Übrigen auch den folgenden) Werken.

Kein mythisches tremolierendes Flüstern in den Streichern, auf die dann wie auf einen Untergrund das erste Thema mit leichter Hand hingepinselt wird, auch kein rätselhaftes Schreiten der Streicherpizzicati mit sich schichtenden Pianobläserstimmen wie in der *Fünften Symphonie* – nein, Bruckner feiert den neuen Lebensabschnitt mit geradezu federndem Rhythmus, der die Grundlage für das signalhafte erste Thema bildet. Auch die Tonart A-Dur hat den Exegeten von je her viel Raum für Spekulationen geboten. Natürlich ist es naheliegend, dem Beethovenfixierten Bruckner (worin er sich allerdings kaum von seinem Antipoden Brahms unterschied!) mit der Tonart A-Dur zu unterstellen, eine Parallelwelt zu Beethovens *Siebter Symphonie* geschaffen zu haben. Auch die stärkere Betonung des Rhythmus mag eine solche Vermutung auf den ersten Blick stützen, aber ist es wirklich so einfach? Schon in der Vergangenheit hatte man bei Bruckners Tonartenwahl immer wieder den Bezug zu Beethoven versucht herzustellen, doch irgendwo blieb dies meist an Äußerlichkeiten hängen. So auch hier. Bereits Manfred Wagner und Peter Gülke haben in ihren Untersuchungen folgerichtig darauf hingewiesen, dass eine zu oberflächliche Betrachtung der A-Dur-Tonart im wahrsten Sinne des Wortes trügerisch ist, denn Bruckner weicht praktisch von Beginn an in die phrygischen Tonarten aus (auch hier wäre übrigens eine Parallele zu Brahms zu finden, denkt man etwa an den zweiten Satz seiner *Vierten Symphonie* ...).

Es ist hier zwar nicht der Platz, aber es wäre durchaus lohnend, nicht immer nur auf die Gegensätze, sondern auf die Gemeinsamkeiten zwischen Brahms und Bruckner hinzuweisen. Beide fühlten sich ja der klassischen Formensprache verbunden, bei beiden scheint es auf den ersten Blick so, als seien sie im herkömmlichen Tonartensystem verhaftet; und doch ist bei beiden zu erkennen, wie sie sich mit geradezu anarchischer Energie gegen das von ihnen selbst akzeptierte Regelsystem auflehnen. Gerade bei den Täu-

schungsmanövern im Tonartenbereich ließen sich zwischen Brahms und Bruckner erstaunliche Parallelen herstellen. Beide versuchen geradezu obsessiv ein Vexierspiel zwischen offensichtlicher und tatsächlicher Tonart zu erzeugen. Die Vergleiche ließen sich auch in der Formensprache fortsetzen, wo das Bemühen, die Gliederung der einzelnen Formenteile kompositorisch künstlich zu verschleiern, wiederum seltsame Parallelen aufweist. Doch zurück zum eigentlichen Thema.

Wie schon erwähnt, bildet ein – durchaus nicht unkomplizierter – Rhythmus die Grundlage für das erste von den üblichen drei Themen, mit denen Bruckner den **ersten Satz** auch dieser Symphonie eröffnet. Zuerst in den tiefen Streichern, entfaltet es sich dann mit vollem Glanz im ganzen Orchester und besticht gleichermaßen durch Schwung und melodische Schönheit. Mit der Tempobezeichnung „bedeutend langsamer“ führt Bruckner zum zweiten, wie meist bei ihm, lyrisch kontrastierenden Thema, das sich so nicht nur vom breit ausgeführten Einleitungsthema, sondern auch vom nachfolgend eher kurz abgehandelten dritten „heroischen“ Einfall deutlich abhebt. Soweit könnte man sagen: formal alles wie gehabt – allerdings ist Bruckner mit den Themen selten so ökonomisch umgegangen, was sich auch in der darauf folgenden Durchführung deutlich auswirkt. Die Verdichtung des thematischen Materials kann man nur immer wieder bewundernd zur Kenntnis nehmen, ebenso wie die Tatsache, dass es Bruckner gelingt, fast gleichzeitig mit dem Höhepunkt auch schon die Reprise einzuleiten, die dann schließlich von einer extrem kurzen Coda beschlossen wird.

Auch der **zweite Satz** besteht aus den üblichen drei Themen, von denen zwei (auch das bei Bruckner nicht unüblich) in der Durchführung durch Verarbeitung eine weitere tiefgehende Behandlung erfahren, das dritte hingegen im Charakter eines Trauermarschs als Episode isoliert bleibt. Es versteht sich von selbst, dass Bruckner in diesem Stadium seines Schaffens die beiden ersten Themen nicht nur in höchst kunstvoller

Weise mit einander verwebt, sondern in ihrer Erfindung inhaltlich und rhythmisch auf die Themen des ersten Satzes Bezug nimmt.

Das *Scherzo* der *Sechsten Symphonie* gehört im Duktus eher zu den langsameren dritten Sätzen des Komponisten und deutet am weitesten in die Zukunft, nämlich bis hin zum zweiten Satz der *Neunten Symphonie*. Die oberösterreichische Ländlerseligkeit ist völlig verbannt, Kontraste von nahezu aggressiver Wildheit und geisthafter Verhaltenseigenheit prägen das *Scherzo*. Das Trio wirkt dagegen fast beruhigend und ist im Grundcharakter naturgemäß nicht zu langsam gehalten, was in Entsprechung zum Grundtempo des *Scherzos* nur logisch ist.

Den Interpreten hat von je her das *Finale* die härtesten Nüsse zu knacken gegeben. Der Komponist, der sonst mit Tempoanweisungen sparsam umgeht und den Interpreten verhältnismäßig viel Spielraum lässt, schreibt zu Beginn des Satzes bei einem bewegten *alla breve*: „doch nicht zu schnell“. Auch während des Satzes erfolgen immer wieder die Anweisung bei Tempoübergängen: „Ritardando“, „langsamer“ und „bedeutend langsamer“, als ob Bruckner gehnt hätte, dass die verhältnismäßig knappe Form des *Finale*s die Dirigenten (vielleicht gar nicht so unverständlich!) veranlasst, die Tempi eher strettahaft zu beschleunigen. Gerade Interpreten mit einem hohen analytischen Bewusstsein haben sich zu Form- und Tempogestaltung des letzten Satzes bei aller Bewunderung für das ganze Werk auch vorsichtig kritisch geäußert – vielleicht aber liegt gerade in diesem *Finale* die „Kühnheit“, die Bruckner selbst seiner *Sechsten Symphonie* angeblich zugeschrieben hat. Schon der Satzbeginn, der mit einer kurzen Moll-Täuschung beginnt, bevor diese vom Aufbegehren im Dur-Motiv hinweggespült wird, weist mit seinen extremen Dynamikunterschieden oder der seltsam beiläufigen Verarbeitung der Reminiszenz an den ersten Satz stark darauf hin, dass Bruckner hier im Umgang mit der Form nach seinem disziplinierten Meisterstück in der *Fünften Symphonie*

gleichsam einen Ausbruch oder eine Neuorientierung versucht hat. Der vierte Satz zeigt im Besonderen, wie diese *Symphonie* auf der einen Seite noch vieles von Bruckners Erkenntnissen aus den vorangegangenen Werken fortführt (insbesondere an die überarbeitete Fassung der *Vierten Symphonie* wird man hier immer wieder erinnert, was auch nicht verwundern kann, wenn man bedenkt, dass deren Umarbeitung in die schöpferische Pause zwischen der *Fünften* und *Sechsten* fiel) – aber genauso möchte Bruckner mit allem Selbstbewusstsein, das er durch die gelungene Fertigstellung seiner *Fünften* erwarb, seinen Kosmos auch neu ordnen. So erkennen wir neben den Reminiszenzen künstlerische Vorgriffe, die bis ans Ende seines Schaffens reichen.

Bruckners *A-Dur-Symphonie* blieb – zumindest im Detail – bis heute rätselhaft, gewann aber mit der Zeit gleichwohl immer mehr an Attraktivität und Interesse.

Diese Anmerkungen verdanken folgenden Büchern Grundlagen und entscheidende Hinweise: Manfred Wagner: 6. Symphonie in A-Dur. In: Die Symphonien Bruckners; Hg. R. Ulm, München 1998.

Peter Gülke: 6. Symphonie. In: Bruckner-Handbuch; Hg. H.-J. Hinrichsen, Stuttgart 2010.

A NEW ORDER IN BRUCKNER'S ARTISTIC COSMOS Comments on Anton Bruckner's *Sixth Symphony* in A major

Bruckner's *Sixth Symphony* occupies a very unique spot in the 'cosmos' made up by the composer's symphonies. It may be this isolated position which has contributed in part to the fact that this work was almost never played in concerts for many years – something which seems utterly inconceivable today. More than any of Bruckner's other symphonies, his *Symphony in A major* represents both a bridge and a new beginning; it takes inspiration from existing compositions while also being ahead of its time. Above all, however, the symphony is an attempt by Bruckner to start anew in his struggle with the symphonic form.

In many ways, the main artistic goal which Bruckner set himself – to express his world and his tonal language using the prescribed forms of classical music – was reached to such a high degree in his *Fifth Symphony* that this achievement could not be surpassed. It is believed that Bruckner literally set himself a test to assess his own mastery of music which had the strictest of criteria in terms of form and counterpoint. After huge effort, he was finally able to meet his own standards in May 1876. Three years passed between Bruckner completing his *Fifth Symphony* and him commencing work on his *Sixth Symphony* in late summer 1879. At no other time during his career as a composer did Bruckner observe such a long pause in creating new symphonic works. This is not to say, of course, that Bruckner was not composing during this period! In fact, during this "creative hiatus", he finished the second version of his *Third Symphony*, which ended up being a complete flop in 1877; the new version of his *Fourth Symphony*; the revised version of his *Mass in F minor*; and he created his *String Quartet* in addition to an extra movement.

After completing the *Fifth Symphony*, which Bruckner himself admitted had required a great

deal of his energy, he attended the first ever Bayreuther Festspiele in the summer of 1876, where he famously met Richard Wagner and dedicated his *Third Symphony* to him. The premiere was conducted by Bruckner himself at the Wiener Musikverein in 1877 and turned into the biggest disaster of his life – yet he was still able to find a publisher who agreed to publish the symphony, which reassured Bruckner somewhat. While still working on his *Sixth Symphony* in the summer of 1880, Bruckner also set off on what would be the longest journey of his life (taking him via Linz to Bavaria and then on to Switzerland) and which must have had an influence to some extent on the further composition of the work (although this is merely a supposition). It should also not be forgotten that Bruckner's financial situation improved drastically while he was composing the *Sixth Symphony*, as did his living situation and (despite the scandal which occurred at the premiere of his *Third Symphony*) his constantly increasing public recognition.

It can therefore quite rightly be claimed that the *Sixth Symphony* was created under auspicious circumstances, and anyone who believes that this can be heard in the piece itself is probably not too far from the truth.

The most readily apparent contrast to the preceding *Fifth Symphony* is the fact that, by Bruckner's standards, it is relatively short. Purely in terms of length, the *Symphony in A major* is Bruckner's shortest work after his *First Symphony*. It is precisely this brevity – by Bruckner's standards – which has posed musicians problems from the past right up until the present day.

Even the very beginning, the symphony is clearly different to all Bruckner's earlier (and later) works. There is no mythical, whispering tremolo in the strings to serve as a backdrop for a delicately crafted first subject; neither is there any mysterious pizzicato in the strings moving alongside layers of *piano* wind instruments as in the *Fifth Symphony* – no, Bruckner celebrates a new chapter in his life with a positively bouncy

rhythm which forms the basis for the symbolic first subject. Similarly, Bruckner's key choice of A major has always given musical analysts ample room for speculation. It is, of course, very easy to accuse Beethoven-obsessed Bruckner (although in this respect he was hardly any different to his arch-rival, Brahms) with having chosen the key of A major in order to create a parallel to Beethoven's *Seventh Symphony*. The symphony's strong emphasis on rhythm may also support such a supposition at first glance, but are things really as simple as that? Attempts have been made in the past to interpret Bruckner's choice of key as a link to Beethoven, but these usually just refer to superficial aspects of the work. This is also the case here. In their analyses, Manfred Wagner and Peter Gülke logically concluded that it would be deceptive in the truest sense of the word to look at the A major key choice in too superficial a way, as almost from the very beginning, Bruckner moves away into the Phrygian modes (this could also be seen as a parallel to Brahms, if one thinks of the second movement of his *Fourth Symphony* ...).

While it is not possible to go into the issue here, it would certainly be worth looking into what Brahms' and Bruckner's music have in common, rather than always concentrating on what made them different from one another. It is well-known that both composers felt very closely linked to the classical form; both were deeply attached (at least at first glance) to the traditional key system, and yet at the same time, they approached the task they have given themselves in an almost anarchically rebellious way. It is precisely these deceptive key changes used by both Brahms and Bruckner which could allow astounding parallels to be drawn between the two composers. Both of them tried, almost obsessively, to create a teasing game between the actual key and the key the piece appears to be in. Further comparisons could be made in terms of the formal language used by the composers. Both made efforts to blur artificially the individual

sub-forms when composing – something which points to surprising parallels. Let us return, however, to the topic at hand.

As has already been mentioned, a (by no means uncomplicated) rhythm forms the basis for the first of the usual three subjects with which Bruckner, as in his other works, opens the **first movement** of this symphony. The rhythm begins in the lower strings before unfolding throughout the whole orchestra in all its glory, winning the audience over with its momentum and melodic beauty. Then Bruckner moves on to the second subject with the instruction “bedeutend langsamer”, much more slowly. As is usually the case in his compositions, this second subject contrasts lyrically with the first. Not only is it different to the greatly elaborated introductory subject; it also contrasts with the rather shorter, third “heroic” idea. So, up until this point one could say that in terms of form, everything is familiar – however, Bruckner has been so economical with his subjects that this has a considerable impact on their subsequent development. One can only admire how Bruckner introduces increasingly dense thematic material, in addition to the fact that he succeeds in bringing in the recapitulation almost at the climax of the piece itself. The recapitulation is then concluded with an extremely brief coda.

The **second movement** also comprises the usual three subjects, two of which (this is also not unusual for Bruckner) are dealt with in much more depth in the development. The third remains an isolated episode in the style of a funeral march. Of course, at this stage in his career as a composer, not only was Bruckner able to intertwine his first two subjects in an incredibly artistic way; he also used elements of melody and rhythm from the subjects of the first movement.

In terms of style, the **Scherzo** of the *Sixth Symphony* is one of Bruckner's slower third movements, providing hints about his future compositions right up until the second movement of his *Ninth Symphony*. There is no trace left of the

Ländler style typical of Bruckner's native Upper Austria; instead, the Scherzo is characterised by almost aggressively wild contrasts and ghostly reservedness. In comparison, the Trio is almost calming, and its fundamental character is not too slow – which is only logical considering the basic tempo of the Scherzo which we mentioned before.

It has always been the **Finale**, however, which has presented musicians with the toughest nut to crack. Bruckner, who otherwise tends to be very sparing with his tempo instructions and gives musicians quite a lot of room for interpretation, begins the lively *alla breve* movement with the words “doch nicht zu schnell” – but not too fast. And the instructions keep coming throughout the movement whenever there is a change in tempo: “Ritardando”, “langsamer” and “bedeutend langsamer” – (much) slower, as though Bruckner may have predicted that the fact that his Finale is relatively short would lead conductors to speed up the movement in the style of a *stretto* (and who can blame them!). Indeed, those musicians with the most developed analytical skills have, while emphasising their admiration for the whole symphony, tentatively criticised the form and tempo of the final movement – but perhaps it is precisely in this Finale that we can find the “boldness” with which Bruckner himself is said to have described his *Sixth Symphony*. The very beginning of the movement commences with a short deceptive minor cadence before being whisked away by the enthusiasm of the major theme. With its extreme dynamics and unusual accompanying development of elements reminiscent of the first movement, the final movement indicates clearly that Bruckner was seeking an escape or new orientation following the disciplined masterpiece which was his *Fifth Symphony*. The fourth movement in particular demonstrates how this symphony on the one hand takes many elements from Bruckner's previous works (in particular the revised version of his *Fourth Symphony* – which should come as no surprise when

one remembers that this piece was revised during the creative hiatus which occurred between his *Fifth* and *Sixth* Symphonies). Equally, it shows how much Bruckner, with all the self-confidence he gained from completing his *Fifth Symphony*, wished in part to bring a new order to his creative cosmos. As such, we can recognise both elements reminiscent of his previous works, and characteristics which hint at material to come later in his creative career.

To this day, Bruckner's *Symphony in A major* has remained mysterious – at least on closer inspection – but it has also become increasingly attractive and interesting over time.

Translation: tolingo translations

These comments are based on critical fundamental concepts from the following books: Manfred Wagner: ‘6. Symphonie in A-Dur’.

In: Die Symphonien Bruckners, published by R. Ulm, Munich 1998.

Peter Gülke: ‘6. Symphonie’ in: Bruckner-Handbuch, published by H.-J. Hinrichsen, Stuttgart 2010

Symphonie Nr. 7
in E-Dur WAB 107

„... MIT DEM WIRST DU DEIN GLÜCK MACHEN.“

Kurze Anmerkungen zu Anton Bruckners *Symphonie Nr. 7 in E-Dur*

Mit der E-Dur-Symphonie gelangen wir im Kosmos von Bruckners Schaffen nicht nur zu seinem bis heute wohl populärsten Werk (mit dem allenfalls noch die letzte Fassung der *Vierten* konkurrieren kann), sondern auch zu der Symphonie, die den Grundstein zu seinem internationalen Ruhm legte. Es wäre nicht ganz richtig zu behaupten, dass Bruckner vor der *Siebten Symphonie* keine Erfolge gehabt hätte, und es stimmt ebenso wenig, dass die Leipziger Uraufführung am 30. Dezember 1884 sofort ein einheitlicher und durchschlagender Erfolg war, aber grundsätzlich änderte die *Siebte* so ziemlich alles, was die öffentliche Anerkennung des Komponisten in Zukunft ausmachen sollte.

Bruckners Entscheidung, die Uraufführung nicht in Wien erfolgen zu lassen, muss man im Nachhinein als besonders glücklich ansehen, und der spätere Erfolg hatte neben dem Schöpfer noch zwei Väter, nämlich zum einen den damals erst 29-jährigen, aber schon an der Schwelle des Ruhms stehenden Arthur Nikisch als Dirigenten der Uraufführung in Leipzig, und unmittelbar danach den Münchner Hofkapellmeister und *Parsifal*-Uraufführungsdirigenten Hermann Levi. Dieser dirigierte am 10. März 1885 die Münchner Erstaufführung, die unzweifelhaft ein durchschlagender Erfolg und für den Komponisten ein Triumph wurde, der sich – zumindest was das Publikum betraf – dann auch bei der Wiener Erstaufführung am 21. März 1886 unter Hans Richter wiederholte. Zu Bruckners Lebzeiten sollte das Werk dann über dreißig mal erklingen.

Dass sich – ganz im Gegensatz zum Publikum – die Haltung der Wiener Presse bei der Wiener Erstaufführung nicht änderte, konnte nur wenig verwundern, aber die vorausgegangenen internationalen Erfolge blieben auch in

Wien nicht unbekannt und bildeten einen Wendepunkt in der Haltung zum Komponisten, die Bruckner letztlich noch einen weiteren Triumph in der Donaumetropole mit der Uraufführung seiner *Achten Symphonie* erleben lassen sollte.

Über das Werk an sich ist wohl historisch und analytisch alles geschrieben worden, was hier zu sagen wäre. Es gehört zur Gruppe jener Symphonien, die uns – von wenigen Instrumentationsretuschen abgesehen – in nur einer Fassung vorliegen und daher auch weniger Stoff für Spekulationen und Meinungsverschiedenheiten bieten.

Wie zumeist, gibt es auch hier vom Komponisten sehr wenige Hinweise über die ursprünglichen Intentionen bzw. den Ausgangspunkt der thematischen Erfindungen. Lediglich zum weit gespannten Hauptthema des ersten Satzes (dem mit 21 Takten wahrscheinlich längsten einer Bruckner'schen Symphonie) äußerte der Komponist, dass es ihm von einem befreundeten Musiker im Traum eingegeben worden sei, mit der Verheißung, dass er damit „sein Glück machen werde“. Zum zweiten Satz wissen wir aus den (wie immer bei Bruckner penibel festgehaltenen) Entstehungsdaten und konkreten Äußerungen des Komponisten gegenüber verschiedenen Personen, dass er im Jänner 1883 begonnen wurde, schon in Gedanken an seinen Abgott Richard Wagner, und dass er fühlte, dass diesem wohl keine allzu lange Lebensdauer mehr beschieden sein würde; die tatsächliche Nachricht von dessen Tode am 13. Februar erreichte Bruckner, als er gerade am Kulminationspunkt des Satzes angelangt war. Mit dem Abgesang schuf er nun eine der ergreifendsten Totenklagen der symphonischen Literatur. Der dritte Satz – bis zum heutigen Tage einer der populärsten und eingängigsten – muss dem Komponisten wohl so deutlich und vollendet vor Augen gestanden haben, dass er ihn noch in den unvollendeten Kompositionsprozess des ersten Satzes einschob.

Nur der vierte Satz in seiner im wahrsten Sinne des Wortes unglaublichen Kürze (lediglich

das Finale der sogenannten *Nullten Symphonie* in d-Moll ist noch etwas knapper) stellt Analytiker und Interpreten bis zum heutigen Tag vor Rätsel.

Entstanden ist das Werk wieder einmal im unmittelbaren Anschluss an seine Vorgängerin, die *Sechste Symphonie* in A-Dur. Der geradezu unglaublich kurze Abstand von nur drei Wochen zwischen der Fertigstellung der *Sechsten* am 3. September 1881 und dem Beginn der *Siebten* am 23. desselben Monats legt die Vermutung nahe, dass sich die Konzeption der neuen Symphonie mit der Fertigstellung der vorhergehenden überlagert haben muss. Dahingehend sollte man auch die *Siebte*, bei allem eigenständigen Erfolg, nicht zu losgelöst vom vorangegangenen Werk sehen.

Interessant für die Entstehung ist auch, dass Bruckner die Komposition des dritten Satzes in die des ersten „einschob“ und, wie schon erwähnt, erst im Jänner 1883 mit der Komposition des Adagio begann, obwohl es nicht den geringsten Hinweis darauf gibt, dass in dieser Symphonie jemals an eine Änderung der Satzfolge nach dem Vorbild der *Neunten* von Beethoven gedacht war. Unmittelbar auf die Fertigstellung des Adagios folgte das Finale, das Anfang September 1883 abgeschlossen wurde – unterbrochen durch eine Bayreuth-Wallfahrt zu einer *Parsifal*-Aufführung im Gedenken an den jüngst verstorbenen Meister. Mit einiger Sicherheit fallen in die Zeit der Fertigstellung der Symphonie auch wesentliche Teile der Skizzierung des *Te Deums*, das nur drei Wochen später als die *Siebte* im Entwurf vollendet werden sollte und auf dessen thematische Bezüge wir nachher noch einmal zu sprechen kommen.

Nur in aller Kürze zu einigen kompositorischen Merkmalen des Werkes: Der erste Satz wird, wie bei Bruckner üblich, aus drei Themen gebildet, nämlich dem schon erwähnten, weit ausschwingenden Hauptthema, das auf ein zartes Tremolo gesetzt wird; einem zweiten, ebenfalls für sein Werk typisch „gesanglichen“ Thema,

und einem dritten, das die Themengruppe abschließt. Ebenso ausführlich wie die Exposition des Kopfsatzes ist auch die Ausformung der Durchführung angelegt, die bei Bruckner ja keineswegs mit der Reprise endet, sondern in diese mündet und dort fortgeführt wird. Der Satz wird von einer geradezu idealtypischen Coda gekrönt, die zu dem riesenhaften, aber klar gegliederten Aufbau dieses ersten Satzes in perfekter Balance steht. Aufbau und Steigerungen des Satzes im Ganzen gehören ohne Zweifel zum Vollendetsten in der Bruckner'schen Architektur, die melodischen Eingebungen zum Eingängigsten und Markantesten, allerdings lohnt es sich auch die unglaublich komplexen Verarbeitungen und die Bezüge der einzelnen Themen zueinander genauer zu untersuchen, was an dieser Stelle nicht möglich ist und wozu eine reiche Literatur existiert.

Im zweiten Satz verwendet Bruckner nun erstmals Wagnertuben in einer seiner Symphonien, und die Spuren im Originalmanuskript legen die Vermutung nahe, dass die Einfügung dieser Instrumente wohl erst mit der Meldung vom Tode Richard Wagners und dem daraufhin konzipierten Abgesang des Satzes rückwirkend für den ganzen zweiten Satz geschah. Auf jeden Fall wird auch dieser langsame Satz nach Bruckner'scher Manier aus zwei Themen gebildet: jenem ersten, das die Wagnertuben intonieren, und einem zweiten, das der Komponist dann, unmittelbar nach Abschluss der Arbeiten an der Symphonie, im *Te Deum* an der Stelle „non confundar in aeternum“ wieder verwenden wird. An Zufälle soll man bei Bruckner nie glauben.

Eine offene Frage in diesem Satz bleibt allerdings, ob Bruckner am Höhepunkt des Satzes (Takt 176) tatsächlich Becken, Triangel und Pauke eingesetzt haben wollte. Die zahlreichen Korrekturen an dieser Stelle lassen einen eindeutigen Schluss nicht mehr zu. Die überwältigende Zahl der Interpreten hat sich allerdings für die Beibehaltung dieser doch sehr effektvollen Tradition

entschlossen, die das Publikum auch heute kaum mehr missen will.

Den dritten Satz, der mit seinem berühmten Trompetenthema, wie eingangs erwähnt, zu den melodisch eingängigsten des Komponisten gehört, wird vom Komponisten mit der bei ihm höchst selten verwendeten Tempobezeichnung „sehr schnell“ versehen. In seiner Mischung zwischen fast Mendelssohn'scher Leichtigkeit und typisch Bruckner'scher Attacke kann man ihn wohl auch als Vollendung dessen sehen, was Bruckner für seine Scherzi von jeher angestrebt hat.

Der vierte Satz ist formal – wie gesagt – ein Rätsel. Das Hauptthema fällt gleichsam mit der Tür ins Haus. Bruckner verzichtet auf weitere gewichtige Haupteinfälle. Die Verarbeitung ist von denkbarer Knappheit und die Coda schließlich von einer Kürze, die bis zum heutigen Tag das Publikum eine Schrecksekunde kostet, ehe es begreift, dass das Werk zu seinem Ende gekommen ist. Peter Gülke hat, wie so oft, auch hier eine Theorie gefunden, die uns von der bisherigen Literatur wohl als die einleuchtendste Erklärung erscheint, nämlich, dass Bruckners ursprüngliche Intention wohl wesentlich ausführlicher gewesen sein muss. Gülke vermutet, dass an der Stelle, wo nach der Exposition des Hauptthemas eine große Fermate steht, wohl ein breit angelegter zweiter Themenkomplex intendiert war, und argumentiert weiter sehr überzeugend, dass Bruckner hier vielleicht in vorausweisendem Gehorsam selbst Zensur geübt hat und auf die immer wiederkehrenden Vorwürfe von zu langen Themen und zu ausschweifenden Durchführungen hin diesmal von sich aus seine Ideen gleich während des Schöpfungsprozesses „kastriert“ hat. Was man allerdings in diesem Zusammenhang auch bedenken muss, ist, dass dieser Versuch, das thematische Material und seine Verarbeitung zu verknappen, bereits in der *Sechsten Symphonie* begonnen hat. Interessant ist, dass diese Neuorientierung zur Verknappung unmittelbar auf die monumentale *Fünfte Symphonie* folgte und dass

nun nach dem äußerst knappen Finale der *Siebten Symphonie* die noch monumentaleren Urfassung der *Achten* folgen sollte. Wäre es Bruckner vergönnt gewesen, die Neunte zu vollenden, so hätte diese Symphonie dann an Länge alle vorherigen in den Schatten gestellt. Die selbstauferlegte Verknappung von Idee und Durchführung hat wohl den Komponisten selbst für sein weiteres Schaffen nicht restlos überzeugt.

Für die Ausführenden jedoch birgt diese dramatisch verknappte Form im Finale der *Siebten* naturgemäß große Probleme, und wenn man die nun schon sehr weit zurückreichende Diskografie dieser Symphonie studiert, hat praktisch jeder Dirigent versucht, mit Tempoveränderungen, Verbreiterungen oder Beschleunigungen, zusätzlichen Zäsuren oder verknappten Pausen des Problems dieses verkürzten Finales Herr zu werden. Inwieweit das jedem einzelnen gelungen ist oder gelingen kann, muss jeder für sich selbst entscheiden. Der Satz bleibt bei aller Faszination eines der typischen Bruckner'schen Rätsel, die man endgültig wohl nie wird lösen können.

Dem anhaltenden Erfolg des Werkes hat dies aber niemals Abbruch getan.

Grundlagen für diese Anmerkungen finden sich u.a. in: 7. Symphonie E-Dur, Partitur, Bruckner: Sämtliche Werke. L. Nowak – 3. rev. Ausgabe und Revisionsbericht dazu 5. R. Bornhöft, beides Wien 2003. Peter Gülke: Die Siebte Sinfonie, in: H.-J. Hinrichsen (Hg.): Bruckner-Handbuch, Stuttgart/Kassel 2010. R. Ulm: Bruckner: 7. Syphonie in: Die Symphonien Bruckners, München 1998.

“... THIS WILL MAKE YOU YOUR FORTUNE.” Brief notes on Anton Bruckner's *Symphony No. 7 in E major*

Now we come to the *Symphony in E major* – not only the most popular work in the cosmos of Bruckner's oeuvre (with which, at most, the final version of his *Fourth* can compete), but also the symphony which laid the foundations for his international renown. It would not be entirely accurate to maintain that Bruckner had achieved no successes until his *Symphony No. 7*, nor is it true that the world premiere in Leipzig on 30th December 1884 was an immediate, uniform and sweeping success, but *No. 7* did fundamentally change every aspect of the composer's public recognition from that moment on.

Bruckner's decision not to allow the world premiere to take place in Vienna must be regarded in hindsight as being particularly fortunate; the symphony's later success was due, as well as to its creator, to two further 'champions' – namely the conductor of the world premiere in Leipzig, Arthur Nikisch, then just 29 years old but already on the threshold of fame; and, immediately following the premiere, Hermann Levi, *Kapellmeister* to the court of Munich and conductor of the world premiere of *Parsifal*, who conducted the Munich premiere of the symphony on 10th March 1885. This performance was undoubtedly a sweeping success and a triumph for the composer Anton Bruckner, which – at least according to the audience – was repeated at the Viennese premiere on 21st March 1886 under the baton of Hans Richter. The work was performed over thirty times during Bruckner's lifetime.

The fact that – in total contrast to the audience – the attitude of the Viennese press at the Viennese premiere remained unchanged came as little surprise, but Bruckner's earlier international successes were not unknown in Vienna either, providing a turning point in attitudes towards the composer, allowing Bruckner ultimately to experience another triumph in the metropolis

on the Danube with the world premiere of his *Eighth Symphony*.

Regarding the work itself, everything there is to say about it has already been written, both from an historical and an analytical perspective. It belongs to those symphonies which – apart from a few orchestration retouches – exist in only one version, thereby offering less potential for speculation or differences of opinion.

As usual, the composer has given us very few hints about his original intentions or the point of departure for his thematic inventions. The composer commented only on the broadly spun main theme of the 1st movement (21 bars in length, making it probably the longest theme in any Bruckner symphony), saying that it was presented to him by a musician friend in a dream with the promise that “this will make you your fortune”. Regarding the 2nd movement, we know from the composition dates (fastidiously kept by Bruckner, as always) and from documented comments by the composer to various people, that it was begun in January 1883 with thoughts of his idol Richard Wagner in mind, whom he did not expect to live for very much longer, and that the actual news of his death on 13th February arrived just as Bruckner was reaching the culmination of the movement. With this farewell he had now created one of the most poignant dirges of symphonic repertoire. The composer must have had the 3rd movement – still today one of the most popular and approachable – so clear and complete in his mind that he squeezed this movement in while composition of the 1st movement was still in progress.

Only the 4th movement, in its truly unbelievable brevity (only the Finale of the so-called *0th Symphony* in D minor is somewhat shorter) puzzles analysts and interpreters to this day.

As had been the case with Bruckner before, the work was composed immediately following its predecessor, *Symphony No. 6* in A major. The incredibly short space of time – just three weeks – between completing *No. 6* on 3rd September 1881

and beginning *No. 7* on 23rd of the same month, leads one to suspect that the fundamental concept of the new symphony must have overlapped with the completion of the previous one. Despite its stand-alone success, therefore, one should not regard *No. 7* as being altogether detached from the preceding work.

Another interesting detail regarding the work's composition is that Bruckner "squeezed in" the composition of the 3rd movement during composition of the 1st movement and, as already mentioned, only began composing the Adagio in January 1883, even though there is not the slightest indication that a change in the order of the movements similar to that in Beethoven's 9th was contemplated. Composition of the Finale started as soon as the Adagio was finished and was completed at the beginning of September 1883, interrupted by a pilgrimage to Bayreuth for a performance of Wagner's *Parsifal* in memory of the recently deceased Master. It is almost certain that during the completion of the symphony, large parts of the sketch for the *Te Deum* were also completed, as this work was completed in draft form only three weeks later than the *No. 7*; we will discuss its thematic references later.

A brief mention of some of the work's compositional features: the 1st movement, as is usual with Bruckner, is made up of three themes: the broadly spun main theme already mentioned, which lies upon a gentle tremolo; a second "vocal" theme, something which is also typical for his compositions; and a third which rounds off the group of themes. Bruckner's elaborate working of the exposition of the opening movement is matched by his shaping of the development which, in Bruckner's case, does not end with the recapitulation but flows into it and is continued there. The movement is crowned by a perfectly typical coda which stands in perfect balance to the colossal but clearly structured layout of this first movement. The overall structure and progression of the entire movement represent, without a doubt, the most consummate architecture

of Bruckner's oeuvre; the melodic inspiration is the most intuitive and striking. It is certainly worth examining the unbelievably complex workmanship and the relationships between the individual themes more closely, but this is beyond the scope of these notes and a rich body of literature already exists on this topic.

In the 2nd movement, Bruckner uses the Wagner tuba for the first time in one of his symphonies; sketches in the original manuscript lead one to suspect that this interpolation and the movement's 'farewell' conceived around it, took place retrospectively for the entire 2nd movement, only after Richard Wagner's death was announced. This slow movement was certainly formed from two themes, according to Bruckner's custom: the first one, which is played by the Wagner tuba and a 2nd which the composer would then use again in the *Te Deum* at the words "non confundar in aeternum", immediately after he had completed work on the symphony. One should never believe that anything in Bruckner's oeuvre is a coincidence.

One open question in this movement remains, however, whether Bruckner actually would have wanted to deploy cymbals, triangle and timpani at the movement's climax (bar 176). The numerous corrections at this point mean it is no longer possible for a clear conclusion to be drawn. An overwhelming number of interpreters have decided to retain this very effective tradition, which audiences certainly do not want to miss out on, even today.

The 3rd movement, with its famous trumpet theme – one of the most melodically approachable of the composer's oeuvre – is given the tempo marking "sehr schnell" ('very fast'), which Bruckner used extremely rarely. Its mixture of almost Mendelssohn-like lightness and typical Bruckner-like attack can be regarded as the consummation of everything Bruckner had always aimed to achieve in his scherzi.

The 4th movement is – as already mentioned – an enigma in terms of its form. The main

theme gets straight to the point, so to speak. Bruckner avoids further weighty main ideas. The development is extremely short and the coda is of a briefness which still gives the audience a moment of shock even today, before they realise that the work has come to an end. As so often before, Peter Gülke has found a theory which seems to be the most plausible explanation from scholarship to date on the symphony, namely that Bruckner's original intention must have been, in fact, significantly more expansive. Gülke speculates that at the point where, after the exposition of the main theme, there is a long fermata, a second broadly designed group of themes were intended. He goes on to argue very convincingly that Bruckner has exercised self-censorship here in his hurried obedience to the ever-recurrent accusations of excessively long themes and too extravagant developments, and has this time "castrated" his ideas straight away during the creative process. What one has to bear in mind in this context, however, is that this attempt to shorten the thematic material and its development had already begun in the *Sixth Symphony*. It is interesting that this new focus on brevity immediately follows the monumental *Fifth Symphony* and that after the extremely short Finale of the *Seventh Symphony*, the even more monumental original version of the *Eighth* would now follow. If Bruckner had been able to complete the *Ninth*, the length of this symphony would have eclipsed that of all previous ones. With regard to his further compositions, the composer himself was not entirely convinced by his self-imposed shortening of idea and execution.

For the performers, however, this dramatically shortened form in the Finale of *No. 7* naturally poses huge problems, and if one studies the discography of this symphony, which stretches very far back in time, practically every conductor tries to become master of this shortened Finale by using tempo changes, slowing down or speeding up, additional caesurae or shortened pauses. One must decide for oneself the extent to which

each interpreter has achieved, or can achieve this. For all its fascination, the movement remains a typical Bruckner riddle which we will never be able to solve definitively.

This has, however, never done any harm to the work's enduring success.

Translation: tolingo translations

The basis for these notes can be found, among others, in:

7. Symphony E-Dur, full score, Bruckner Collected Works. L. Nowak – 3rd rev. edition, and accompanying revision report of R. Bornhöft, both Vienna 2003. Peter Gülke: Die Siebte Sinfonie, in: H.-J. Hinrichsen (Ed.): Bruckner-Handbuch, Stuttgart/Kassel 2010. R. Ulm: Bruckner: VII. Symphony in: Die Symphonien Bruckners, Munich 1998.

Symphonie Nr. 8
in c-Moll WAB 108

ERKENNTNIS DES INHALTS IN DER URSPRÜNGLICHEN FORM

Gedanken zur Erstfassung von Anton Bruckners großer *c-Moll-Symphonie* in der Fassung von 1887

Mit der großen *c-Moll-Symphonie* von Anton Bruckner in der Ur-Version von 1887 stoßen wir in der Fassungsproblematik, die die Symphonien des oberösterreichischen Meisters seit den Tagen ihrer Entstehung begleitet, in eine bisher unbekannt Region vor. Entstanden die *Symphonien 2–5* in einem großen Schwung, und wurden dann, oft Jahre später, in einer oder gar zwei weiteren Fassungen nachträglich revidiert, verhält es sich mit der *8. Symphonie* gänzlich anders. Diese entstand als Nachfolgerin der *6. und 7. Symphonie* – die uns jeweils in nur einer Fassung überliefert sind – am Höhepunkt von Bruckners Schaffen, Wirken und Können. Durch den Triumph, den die *7.* in Leipzig und München erlebte, war Bruckner nun als Komponist eine Größe weit über seine Heimat hinaus. Der Komponist konnte die Begeisterung eines unvoreingenommenen Publikums erleben, und in diesem Hochgefühl, mit Selbstsicherheit und – das muss man ganz besonders bedenken! – mit der kompositorischen Erfahrung von dreiviertel seines gesamten Lebenswerkes hinter sich, schrieb er zwischen dem Sommer 1884 und dem Sommer 1887 sein, von der Aufführungsdauer her gesehen, umfangreichstes Werk (lediglich wenn man die Takte zählt, wäre die erste Fassung der *3. Symphonie* noch länger). Die verhältnismäßig lange Entstehungszeit hat nicht nur mit dem Umfang des Werkes zu tun, sondern auch mit seiner Komplexität und – damit in engster Verbindung – seiner Verarbeitung zu tun. Bruckner war unmittelbar nach Abschluss der Arbeit in seiner Euphorie über das Erreichte nicht zu bremsen. Noch sein Brief vom 4. September 1887 an den Dirigenten Hermann Levi, der drei Jahre zuvor seine *7.* in München zum Triumph geführt hatte und vom überschwänglichen Komponisten

als „künstlerischer Vater“ titulierte wurde, zeigt Bruckner voll des Stolzes über das soeben Abgeschlossene, und – wie so oft davor – er hatte auch schon den ersten Satz der nächsten (seiner *9.*) *Symphonie* in Angriff genommen. Nichts deutet auf irgendwelche Zweifel hin, als wenige Wochen nach Zusendung der fertigen Partitur an den demütig hofierten Dirigenten die unerwartete, völlig niederschmetternde Antwort aus München kam: er – Levi – könne sich in dem Werk überhaupt nicht zurechtfinden. Über die schablonenhafte Ähnlichkeit der Form zeigte sich der berühmte Dirigent in einem Brief an Bruckners Schüler Joseph Schalk geradezu entsetzt. Neben wenigen lobenden Bemerkungen über Details, etwa die Exposition des 1. Satzes, kritisierte er besonders die Instrumentation im Allgemeinen sowie weite Teile der Durchführungsarbeiten etc. Der abschließende Satz des Briefes an Schalk löste neben dem Entsetzen, das Bruckner nach dieser Mitteilung befahl, auch die weitere Reaktion aus: „Vielleicht lässt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen.“ Levis Verdikt galt, wie wir in der Folge nachweisen werden, nahezu als Gesetz. Die Brüder Schalk, denen es überlassen war, Bruckner die schlechte Nachricht zu bringen, mussten den tief deprimierten Meister nicht nur aufrichten, sondern bestärkten Levis Empfehlung einer Umarbeitung nur allzu gerne. So kommt es, dass Bruckner zum ersten und einzigen Mal in seinem Schaffen begann, ein Werk unmittelbar nach der Fertigstellung zu revidieren. Allerdings sollte diese Umarbeitung, die schließlich im Frühjahr 1890, also fast sechs Jahre nach Beginn der Komposition, fertiggestellt wurde, nicht ihre Uraufführung in München erleben. Diese erfolgte erst im Dezember 1892, also fast zehn Jahre nach Beginn der Komposition, gegen den heftigen Widerstand Bruckners im gefürchteten Wien durch Hans Richter und die Wiener Philharmoniker im großen Musikvereinsaal. Es war nicht nur die letzte Uraufführung, die Bruckner von einem seiner Werke erleben durfte, es war wahrscheinlich der

größte Triumph seines Lebens, und das im Angesicht seiner gefürchteten Widersacher Johannes Brahms und Eduard Hanslick. Nun sollte man meinen, dass damit die Fassungsgeschichte dieser *Symphonie* zu Ende sein und mit der erfolgreichen Uraufführung der Zweitfassung eine eindeutige Version der *Symphonie* vorliegen müsse. (Die Erstfassung erschien ja erst 1971 und wurde 1973 zum ersten Mal öffentlich vollständig gespielt).

Doch in diesem Fall begegnen wir dem Phänomen, dass sich gerade dieses Werk im Laufe des 20. Jahrhunderts in einer Version durchsetzte, die *nicht* von Anton Bruckner stammte. Unter dem Titel „Originalfassung“ veröffentlichte der Herausgeber der ersten Bruckner-Gesamtausgabe, Robert Haas, eine Partitur, die zwar auf der revidierten Version von 1890 basierte, aber in entscheidenden Momenten auf die Version von 1887 zurückgriff. Vor allem vermeinte Haas, dessen generelle Verdienste um die Bruckner-Forschung hier keineswegs in Frage gestellt werden sollen, anhand seiner Studien zu erkennen, welche Änderungen Bruckner aus eigener innerer Überzeugung getätigt hat und welche ihm durch mehr oder minder wohlwollenden Druck von außen „oktroziert“ wurden. Wir wollen auf diese Fassung von Robert Haas hier nicht im Detail eingehen, erwähnt werden muss sie allerdings, da sie erstaunlicherweise bis in heutige Tage, und nicht gerade von den geringsten Bruckner-Interpreten, verwendet wird.

Mit der vorliegenden Live-Aufnahme der Erstfassung 1887 der *8. Symphonie* setzen die Hamburger Philharmoniker unter ihrer Musikdirektorin Simone Young ihren Bruckner-Zyklus fort (nach der *2., 3., und 4. Symphonie*) in dem Verständnis, dass die Erstfassungen grundsätzlich Bruckners ursprüngliche Intention beinhalten und dass in den revidierten Fassungen, was immer man punktuell formal oder instrumentationstechnisch als geglückter bezeichnen könnte, es sich in allen Fällen um eine Rücknahme und um eine Veränderung in Richtung eines künstle-

rischen Kompromisses handelt. Wir haben dies an diesem Ort bei den bisher erschienenen *Symphonien* bereits versucht, im Detail nachzuweisen. In den Grundsätzen ändert sich an unserer Sicht der Dinge auch bei der *8.* nichts. Was die Situation hier noch eindeutiger macht, ist zum einen, dass es im Gegensatz zu den anderen *Symphonien*, die in verschiedenen Versionen vorliegen, extensive wissenschaftliche Analysen über die Unterschiede der beiden Fassungen gibt; insbesondere sei hier auf die Arbeiten von Manfred Wagner, Constantin Floros und Egon Voss hingewiesen. Zum anderen bedienten sich viele bedeutende Interpreten der vergangenen 100 Jahre eben nicht wie im Fall der *2., 3., und 4. Symphonie* immer der Letztfassung, sondern, wie oben bereits angemerkt, der Mischfassung von Robert Haas, die ja in wesentlichen Elementen wieder auf die Erstfassung zurückgreift.

Die Frage, die Robert Haas seinerzeit so bewegte, welche Veränderungen und insbesondere welche Kürzungen aus Bruckners eigenem Antrieb entstanden, und zu welchen er mehr oder weniger sanft gedrängt werden musste, ist im Grunde unerheblich. Wenn man die unterschiedlichen Analysen, die jede in ihrer Form sehr sorgfältig und erhellend sind, studiert, wird man allerdings erstaunt feststellen, zu welcher unterschiedlichen Deutungen und Schlussfolgerungen die einzelnen Gelehrten kommen. Wesentlicher als der Richtungsstreit in der Brucknerforschung erscheint uns neben der Analyse von Form und Instrumentation jedoch die Frage nach dem Inhalt, und die wiederum scheint uns erstaunlicherweise in fast allen Beiträgen doch sehr zweitrangig – wenn überhaupt – behandelt. Wir haben an dieser Stelle schon einmal den Ausspruch des großen österreichischen Bildhauers Alfred Hrdlicka zitiert: „So lieb ist der liebe Gott auch wieder nicht, dass er dem, der keinen Inhalt hat, die Form schenkt“. Dieses Aperçu erscheint uns hier bei der Diskussion um Bruckners *8.* wiederum besonders eindringlich zu passen. Die formalen Analysen der beiden Fassungen, in denen diese

Symphonie vorliegt, erfolgen fast ausnahmslos aus dem Handwerkszeug der traditionellen Formanalysen, ohne auch nur einmal wirklich die Frage zu stellen, warum Bruckner das, was ihn bewegte, unausgesetzt in die festgefügte Form der klassischen Symphonie gießen wollte, obwohl die inhaltlichen Erfordernisse eine Ausdehnung erzwingen, die die Form zu sprengen drohte. Damit im Zusammenhang steht ja auch die Frage, inwieweit Bruckners unzweifelhaft hochromantische Denkbilder noch in die strenge Form der klassischen 4-sätzigen Symphonie passten. Formal hatte Hermann Levi mit seiner Kritik, dass die 8. fast schablonenhaft die äußere Form der 7. wiederholt, durchaus recht. Aber diese „Schablone“ passt nahezu auf sein gesamtes symphonisches Werk: die Ecksätze in strenger Sonatenhauptsatzform, die langsamen Sätze zumeist 5-teilig in der Form A-B-A-B-A gegliedert, die Scherzi in Scherzo-Trio-Scherzo, und die Einzelteile ebenfalls oftmals dreiteilig gegliedert. Lediglich ob zuerst Scherzo und dann Adagio oder umgekehrt, das wechselt – auch bei ein und derselben Symphonie – zwischen den einzelnen Fassungen. Nun gibt es sehr sporadisch zu einzelnen Sätzen Brucknerscher Werke auch Andeutungen, Deutungen oder Bilder, die vom Meister selbst stammen. Diese Hinweise kann man, ohne Bruckner zu nahe treten zu wollen, durchaus unter „naiv romantisch“ rubrizieren. Es ist ebenso falsch, diese Hinweise Bruckners völlig zu ignorieren, wie sie im Gegensatz dazu gleichsam zum Programm zu erheben. Es sind Ausgangspunkte, Arbeitsgrundlagen, Wegmarkierungen; nicht mehr und nicht weniger. Wenn Bruckner meinte, das Scherzo würde „den deutschen Michel“ porträtieren, das Finale dagegen „das Treffen zwischen dem österreichischen Kaiser mit dem Zaren in Olmütz“, so gibt uns das vielleicht einen Einblick in Bruckners Gedankenwelt, die eigentlichen Gehalte und Inhalte seiner Symphonien sind jedoch wesentlich komplexer.

Der Vorwurf gegen die Symphonien Bruckners, sie würden einander wie ein Ei dem anderen

gleichem, stammt noch aus Bruckners Lebzeiten. Was Form und Instrumentation betrifft (über die später noch ausführlicher gesprochen werden wird), mag dies bis zu einer gewissen Grenze auch zutreffen. Wenn man sich mit den einzelnen Symphonien auch nur einigermaßen auseinandersetzt, erkennt man aber sehr schnell, dass ihr eigentlicher Gehalt unterschiedlicher nicht sein könnte, und gerade die Finalsätze lassen in ihren komplexen Schichtungen erkennen, wie vielgestaltig die inhaltlichen Fäden miteinander versponnen werden, mögen sie auch ursprünglich ihren Ausgangspunkt in einer romantisch-naiven Bildwelt haben. Wie auch in den Erstfassungen seiner früheren Symphonien arbeitet Bruckner in der Erstfassung der 8. formal breiter angelegt, von der Instrumentation und der Dynamik wesentlich radikaler als in der späteren Revision. Besonders die Instrumentation der Erstfassung wurde ja von Levi kritisiert, was ziemlich kritiklos und unhinterfragt von den Bruckner-Apologeten bis heute nachgebetet wird. Allein das Argument, Bruckner hätte in seiner Erstfassung in den ersten drei Sätzen nur zweifaches Holz, vier Hörner und vier Tenortuben verwendet und erst im letzten Satz dreifaches Holz und acht Hörner verlangt, ist doch als Vorwurf na4. Wer glaubt wirklich ernstlich, dass der knapp 60-jährige Bruckner am Höhepunkt seines Könnens und durchaus im Bewusstsein, dass sich seine Musik vor einem unvoreingenommenen Publikum durchsetzen kann, nicht mit Absicht einen solchen Effekt gestaltete? Anstatt sich einmal zu fragen, warum ein Genie wie Bruckner dies in der Erstfassung so und nicht anders niedergeschrieben hat, glaubt man bis heute, Bruckner vor sich selbst bewahren zu müssen. In Wahrheit schuf der ängstliche und mit einem äußerst widersprüchlichen Charakter ausgestattete Komponist in seinen Revisionen Eselsbrücken für den damals herrschenden Zeitgeschmack. Das heißt: Zuerst einmal kürzte er, dann glättete er in der Dynamik und vereinfachte jeweils die spieltechnisch schwierigeren Erstfassungen bzw. näherte sie dem gängigen Geschmack etwas an.

Dieselben Effekte, die manche Analytiker in der Erstfassung meinen kritisieren zu müssen, bleiben in den drei Vorgängersymphonien 5–7 mehr oder minder unbeachtet oder werden gar besonders positiv hervorgehoben, einfach weil Bruckner nie gezwungen war, sie zu revidieren. Es spricht ja auch irgendwo für die Sturheit von Bruckners oberösterreichischem Musikantenschädel, wenn er in der Erstfassung der 8. genau zu jenen Merkmalen zurückkehrt, die er bereits in den Urfassungen der 2., 3. und 4. ursprünglich verwendet, und diese zum Teil zwischenzeitlich auch schon wieder revidiert hatte. All das spricht doch eher für die These, dass Bruckner, nun gestärkt durch die Erfolge in Leipzig und München, neuerlich versuchte, ohne Rücksicht auf den gerade herrschenden Geschmack oder die Bedenken von Interpreten und wohlmeinenden Schülern komponieren zu können.

Natürlich ist es unbestritten, dass einige Übergänge, einige Momente der Zweitfassung der 8. *Symphonie* besonders geglückt sind, und es ist Constantin Floros durchaus beizupflichten, dass er da einige seiner schönsten Partiturseiten komponiert hat. Widersprochen werden muss allerdings seiner Schlussfolgerung, dass die 8. Symphonie nur in ihrer zweiten Gestalt ihre alleinige Aufführungsberechtigung habe. Für uns besteht wenig Zweifel – um an den Anfang dieser Überlegungen zu kommen – dass Bruckner ohne den verhängnisvollen Brief aus München keinesfalls eine Revision dieser Symphonie vorgenommen hätte.

Wie schon oben erwähnt, existieren über die 8. *Symphonie* ausgezeichnete Vergleiche der Fassungen; wir werden uns also in der Folge nur die notwendigsten und wichtigsten Unterschiede im Verlauf einer kurzen Übersicht durch das Riesengebäude der *c-Moll-Symphonie* vornehmen. Was zuerst bei den Vergleichen zwischen beiden Fassungen auffällt, ist, dass sich Bruckner offensichtlich bemüht hat, vordringlich den Kritikpunkten des Münchner Kapellmeisters, begleitet von eilends nach München gesand-

ten Selbstbeichtigungen („habe Ursache mich zu schämen ...“, „ich Esel“), nachzukommen. Auch das erscheint nicht unbedingt ein Zeichen dafür, dass es Bruckner mit seiner Selbstkritik zu hundert Prozent ehrlich gemeint hat, denn in den Fällen der Umarbeitungen der früheren Symphonien ist der Komponist viel weiter und tiefgreifender vorgegangen. Man muss aber auch bedenken, dass Bruckner keineswegs der naiv-demütige Charakter war, als der er der Nachwelt in zahlreichen allzu unkritischen Porträts erscheint. Er war, studiert man die Briefe und Zeitzeugenberichte, ein eher janusköpfiger Charakter, und es ist schwer nachzuvollziehen, wie einer wirklich glauben könnte, aus den Revisionen Bruckners (soweit sie aus eigener Hand stammen) eine Unterscheidung treffen zu können, ob sie aus eigenem Antrieb oder von außen mehr oder minder aufgezwungen entstanden sind.

Gegliedert wird der **Kopfsatz** (*Allegro moderato, Alla breve*) des gigantischen Werks – wie schon erwähnt – nach der Sonatenhauptsatzform. Bruckner verwendet, wie schon so oft zuvor, drei verschiedene Themenkomplexe, die er nacheinander vorstellt und mit einem Epilog, der wiederum auf dem ersten Thema basiert, abschließt. Es folgt die breit angelegte Durchführung mit kontrapunktischen Verflechtungen, hernach, dem klassischen Aufbau gemäß, die Reprise, wobei Bruckner den Höhepunkt des Satzes bei der Wiederkehr des dritten Themas als „Todesverkündigung“ bezeichnete. Die daran anschließende zweiteilige (!) Coda bildet dazu einen Epilog im *Pianissimo*, den Bruckner mit den Worten „Ergebung“ bzw. „Totenuhr“ kennzeichnete, um dann den Satz triumphal in dreifachem *Forte* in C-Dur zu Ende zu führen. Insgesamt ist der erste Satz in der Urfassung um 36 Takte länger als die spätere Version, und abgesehen von den Retuschen und Veränderungen in der Instrumentation, die Bruckner später vornehmen wird, kommt es dann an drei Stellen zu tiefgreifenden Änderungen: beim Abschluss der Durchführung, beim Abschluss der Reprise, wo

man in beiden Fällen fast von einer Neukomposition sprechen könnte, und am Ende des Satzes, wo in der späteren Fassung das Fortissimo-Ende ersatzlos gestrichen wird und der Satz – als einziger Kopfsatz einer Bruckner'schen Symphonie! – im Pianissimo endet.

Dadurch, dass Bruckner, wie eingangs erwähnt, in der zweiten Fassung die Instrumentation der ersten drei Sätze dem Finale angleicht, also alles mit dreifachem Holz und acht Hörnern instrumentiert, wirkt die Klanggestalt der Urfassung radikaler und schärfer. Denn vieles, was hier den Posaunen, Trompeten und Tenortuben anvertraut ist, wird später oft den Hörnern und Holzbläsern zugewiesen. Auch die Übergänge werden wie in allen früheren Revisionen entschärft, Pausen werden gekürzt oder eliminiert, die breit angelegten Steigerungen verknüpft. Perioden, in denen sich der Komponist in der vorliegenden Fassung auch Ruhe nimmt, retardierende Momente, die in der gewaltigen Architektur ihren selbstverständlichen Platz und Sinn haben, werden später, wie man so schön sagt, „ökonomischer“ gestaltet. Ob das immer ein Vorteil fürs Ganze sein muss, sei dahingestellt...

Das **Scherzo** (Allegro moderato in $\frac{3}{4}$) der 8. *Symphonie* sah Bruckner als Portrait der Gestalt des „deutschen Michel“, wie er in einem Brief an den deutschen Dirigenten Felix von Weingartner darlegt. Dieser sollte ursprünglich die Uraufführung der revidierten Fassung in Mannheim leiten, wozu es allerdings bekanntlich letztlich nicht kam. Heute ist die Gestalt des „deutschen Michel“, wenn überhaupt, nur als Karikatur des Deutschen bekannt. Im 19. Jahrhundert war dieses Bild durchaus positiv besetzt. Das Scherzo ist aus drei Motivteilen entwickelt; das erste, ein vom Horn intoniertes Signal in der Art des Weckrufs, erinnert von der Idee her an das Scherzo der 4. *Symphonie* in der ersten Fassung. Das zweite Element, ein tremulierendes Motiv der Streicher, wird manchmal als „Schlafmotiv“ bezeichnet und das dritte schließlich soll durch energische Motorik die Figur des „deutschen Michel“ zeichnen.

Die späteren Eingriffe, die Bruckner am Scherzo vornehmen wird, sind allesamt glätten-der und beruhigender Natur, sowohl was die Instrumentation als auch die Verknappung der Übergänge betrifft. Das thematische Material hingegen wird nicht angegriffen, nur erscheint es in der ersten Fassung wesentlich wuchtiger, radikaler und ursprünglicher, und entfaltet auch eine unmittelbarere und dramatischere Wirkung.

Denjenigen, dem vor allem die zweite Fassung gegenwärtig und vertraut ist, muss allerdings das nun folgende **Trio** (Allegro moderato, $\frac{2}{4}$) verstören, da es sich im Wesentlichen um eine völlige Neukomposition handelt, wenn auch mit Bezügen zum ursprünglichen thematischen Material. An dieser Stelle gilt, was wir schon an anderem Ort zum Scherzo der 4. *Symphonie* in der ersten Fassung festgestellt haben: das spätere Trio mag in vieler Hinsicht reicher und reifer erscheinen, vor allem ist es durch die Aufführungspraxis vertrauter, die ursprüngliche Form entstammt jedoch eindeutig der ursprünglichen Gedankenwelt, und es ist an dieser Stelle nicht ganz uninteressant zu erwähnen, dass Richard Heuberger, ein durchaus Bruckner-kritischer Rezensent der Wiener Uraufführung, das Trio der zweiten Fassung (ohne dass er von der Existenz einer anderen Version wusste) als Fremdkörper bezeichnete. Dieses ursprüngliche Trio ist, wie so oft bei Bruckner, ebenfalls gedanklich dreiteilig angelegt, in seinem ersten Teil mit durchaus liedhaftem Charakter, im hymnischen zweiten Teil mit Anklängen an das „non confundar“ aus dem *Te Deum*, und im dritten Teil – wiederum im Gegensatz dazu – ein eher „klangimpressionistischer“ (Floros) Abschnitt. Wiederum erscheint uns die losgelöste Betrachtung des Trios von seiner unmittelbaren Umgebung, also dem Scherzo, in das es ja eingebettet ist, aber auch im Zusammenhang mit dem gesamten Werk, als unzulässig. Bedauerlich erscheint auch in der späteren Fassung – so schön die Takte kompositorisch für sich genommen auch sein mögen – das vorzeitige Einführen der bei Bruckner so seltenen Harfen,

die der Komponist in dieser ersten Fassung ausschließlich dem 3. Satz vorbehalten hatte.

Mit dem **Adagio** (Feierlich langsam, doch nicht schleppend, in $\frac{4}{4}$) gelangt man, auch nach Bruckners eigenem Bekunden, in das Zentrum des Werkes. Wie schon in anderen Werken davor, zum Beispiel in der ähnlich breit angelegten 5. *Symphonie*, verwendet der Meister hier zwei kontrastierende Themengruppen, die im Schema A-B-A₂-B₂-A₃ in durchführender Form abgehandelt werden. Dazu verwendet Bruckner innerhalb der beiden Großgruppen A und B nicht weniger als vier Themen, die im Verlauf des Satzes in unterschiedlichen Kombinationen Verarbeitungen erfahren. Beschlossen wird der Satz mit einer Coda samt Abgesang. Gegenüber der späteren Fassung ist das Adagio in der Urfassung 38 Takte länger. Insbesondere ein Strich von zehn Takten in A₂ unterbricht die ursprünglich souverän angelegte Steigerung auf ziemlich brutale Weise. Eine weiterer Vorzug gegenüber der späteren Fassung ist eine harmonische Kühnheit der Urfassung: Während in der vorliegenden Fassung der Kulminationspunkt des Satzes trotz der Grundtonart des Satzes Des-Dur in C-Dur erreicht, wird Bruckner dies später nach Es-Dur abmildern. Am Höhepunkt des Satzes in der Fassung von 1887 erklingen zweimal drei Beckenschläge, später werden diese vom verunsicherten Bruckner auf einen reduziert.

Das **Finale** (Feierlich, nicht schnell, *Alla breve*) war nun von jeher der Ausgangspunkt der Auseinandersetzungen – auch in seiner späteren Fassung – und so nimmt es nicht wunder, dass die ursprüngliche Version ganze 62 (!) Takte länger ist als die spätere. Nachdem der 3. Satz, wie schon erwähnt, durch das Hinzutreten der Harfen sein ganz spezifisches Klangkleid erhält, treten in der Urfassung nun erst das Holz in dreifacher Besetzung ebenso wie statt der Tuben vier weitere Hörner hinzu. Dieser Instrumentationswechsel macht – auf die gigantische Anlage hin gezielt – entscheidende dramatische Wirkung, und ist auch dramaturgisch daher begründet. Die spätere Ver-

einheitlichung der Instrumentation scheint uns doch eher dem Zeitgeschmack und auf Rat seiner Umgebung hin geschehen zu sein, denn aus eigenem Antrieb. Was kann den reifen Bruckner denn bewogen haben, plötzlich seine Meinung derartig tiefgreifend zu ändern? Vor allem die Umstrumentation, mehr noch als die Kürzungen und abschnittweisen Neugestaltungen, werden später der zweiten Fassung einen doch deutlich unterschiedlichen – im Ganzen darf man ruhig sagen: angepassteren – Charakter geben. Auch für diesen Satz sind von Bruckner Bilder überliefert, die als Ausgangspunkt seiner Inspiration angesehen werden dürfen. Man darf annehmen, dass Bruckners Inspiration eigentlich immer von solchen „Bildern“ den Ursprung nahm, nur hat er sehr selten davon Mitteilung gemacht, und noch seltener sind solche Mitteilungen glaubhaft überliefert. In diesem Fall handelt es sich aber um den erwähnten Brief an Felix von Weingartner, und wenn man auch Bruckners Musik keinesfalls auch nur annähernd mit den Ideen einer Programmmusik im Sinne eines Franz Liszt oder Richard Strauss vergleichen darf, so erlaubt die Kenntnis doch eine leichtere Gliederung des ungeheuer komplex und kompliziert gestalteten Gebildes. Das wahrhaft gigantische Formgebäude arbeitet nicht nur mit drei Themenkomplexen: Am Schlusspunkt wird Bruckner diese kontrapunktisch miteinander in Verbindung und Auseinandersetzung bringen, ein Meisterstück, auf das er zeit seines Lebens zu Recht stolz war. Ein derartig komplexes Gedankengebäude bedarf nun einmal größter räumlicher Ausbreitung, deshalb müssen die späteren Verkürzungen und Vereinfachungen allesamt als nachteilig im Sinne des Ganzen gesehen werden, und auch die in der ersten Fassung wesentlich breiter angelegten Steigerungswellen entsprechen sowohl inhaltlich als auch formal Bruckners ursprünglichem Konzept.

In der grandiossten Auslegung, die sich von einer Sonatenhauptsatzform nur denken lässt, konzipiert nun Bruckner dieses gigantische Gebäude. Die schon oben erwähnte „Begegnung

der Majestäten“ bildet den ersten Themenkomplex der Exposition (Bruckner wörtlich: „daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; Fanfare: wie sich die Majestäten begegnen“). Zum zweiten Themenkomplex, der mit dem ersten naturgemäß kontrastiert, bemerkt Bruckner das „tonische Symbol des Kreuzes“, der durch einen dritten „feierlich-innigen“ ergänzt wird: „Todtenmarsch“ merkte der Komponist darauf an – hier also deutliche inhaltliche Bezüge zur „Todesverkündigung“ des 1. Satzes. Der darauffolgende Übergang wurde von Bruckner als „Verklärung“ apostrophiert, und nach der Wiederholung des dritten Themas beschließt ein Epilog, der wieder zum ersten Themenkomplex zurückführt, die Exposition. In der nun folgenden Durchführung und der daran anschließenden Reprise verwebt der Komponist die einzelnen thematischen Querbezüge. Am Höhepunkt der Durchführung kombiniert er das Hauptthema mit der Umkehrung des Seitenthemas. Triumphalen Abschluss bildet dann die Zusammenführung der vier Hauptthemen aller Symphoniesätze, mit der Bruckner in strahlendem dreifachen Forte sein Meisterwerk krönt.

Bruckners große *c-Moll-Symphonie* in der Fassung von 1887: das ist nicht die Darstellung eines ersten Entwurfes im Vergleich zum späteren Meisterwerk; das IST das Meisterwerk in der Gestalt, die ein Meister am Höhepunkt seines Schaffens ihm ursprünglich angedeihen lassen wollte und die er lediglich aus Rücksicht auf eine mögliche Aufführung abgeändert hat. Wir bleiben bei der Überzeugung, die diese Durchsicht aller Elemente noch einmal bestätigen soll: Bruckner hätte von sich aus keinen Anlass zur Veränderung dieser Version gesehen. Des wirklichen *Gehalts* der 8. *Symphonie* wird man nur in der ursprünglichen Form gewahr.

Diese Betrachtungen verdanken folgenden Publikationen wesentliche Hinweise und Einsichten; waren die Grundlage für direkte und indirekte Zitate:

- Manfred Wagner: Bruckners Sinfonie-Fassungen – grundsätzlich referiert, Linz 1981, derselbe: Zu den Fassungen von Bruckners Achter Symphonie in c-Moll, Wien 1980
 Constantin Floros: Die Fassungen der achten Symphonie von Anton Bruckner, Linz 1981
 Leopold Nowak: Anton Bruckners Achte Symphonie und ihre zweite Fassung, Wien 1955
 Derselbe: Vorwort zur Partitur der Achten Symphonie c-Moll, Fassung 1887, Wien 1972
 Egon Voss: Die Bruckner'sche Symphonie – Allgemeine Charakteristika, München 1998
 Peter Jost: 8. Symphonie in c-Moll – „Vielleicht läßt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen“, München 1998

AWARENESS OF THE CONTENT IN THE ORIGINAL FORM Thoughts on the first version of Anton Bruckner's great *C minor Symphony* of 1887

Anton Bruckner's great *C minor Symphony* in the first version of 1887 takes us into a hitherto unknown region of the problem of versions with which the Upper Austrian composer's symphonies have always been associated. While the *Symphonies Nos. 2–5* were written with great momentum and were then, often years later, revised to produce one or even two other versions, the *Eighth Symphony* came into being in entirely different circumstances. Composed when Bruckner was at the height of his powers, it followed the *Sixth* and *Seventh Symphonies*, all of which have come down to us in only one version. The *Seventh* had been triumphantly successful in Leipzig and Munich, and Bruckner's fame as a composer spread far beyond his native Austria. He had at last enjoyed the enthusiasm of an unprejudiced audience, and with the resultant feeling of elation, with self-assurance and – this must be particularly noted – with the compositional experience of three-quarters of his life's work behind him, he wrote between the summer of 1884 and the summer of 1887 what is his most extensive work in terms of performing time (the first version of the *Third Symphony* has a still greater number of bars). The dimensions of the work only partly account for the comparatively long time it took to complete; the complexity of the material also demanded a good deal of time to develop and transform. Bruckner was beside himself with euphoria directly afterwards. He was still filled with pride at his recent achievement in his letter dated September 4, 1887 to Hermann Levi, who had triumphantly conducted his *Seventh Symphony* in Munich three years earlier and whom he effusively referred to as his “artistic father”. Bruckner had also already tackled the first movement of his next symphony (the *Ninth*). A few weeks after obsequi-

ously sending the completed score to the conductor, Bruckner received the unexpected, completely devastating answer from Munich: Levi could not find his way around the work at all. In a letter to Bruckner's pupil Josef Schalk, the famous conductor expressed his horror at the virtually stereotyped formal similarities in the symphony. While passing a few praiseful remarks on details, such as the exposition of the first movement, he particularly criticized the instrumentation in general, as well as large parts of the development of the material etc. The concluding sentence in the letter to Schalk: “Much may perhaps be achieved by a revision” did not only cause distress for Bruckner, but also initiated his immediate reworking of the score. As will be shown below, Levi's verdict was virtually law. Left with the task of bringing the bad news to Bruckner, the Schalk brothers attempted to console the severely dejected composer, but also saw fit to endorse Levi's recommendation of a revision. So it was that, for the first and only time in his life, Bruckner began to revise a work that he had just finished. Finally completed in the spring of 1890, almost six years after he had begun working on the Symphony, that revision would not be premiered in Munich. The first performance finally took place in December 1892, more than eight years after the beginning of composition, with Hans Richter conducting the Vienna Philharmonic Orchestra in the large hall of the Musikverein in Vienna – a venue about which Bruckner had grave misgivings due to past experience. That was the last time Bruckner would experience a premiere of one of his works and it probably represented the greatest triumph of his life, and that in the face of his feared adversaries Johannes Brahms and Eduard Hanslick. It might be expected that that brings the story of the versions of this symphony to an end and that the successful premiere signifies that the second version is definitive. (The initial version was published only in 1971 and publicly performed in its entirety for the first time in 1973.)

That is not the case, however. It so happens that the version which prevailed in the course of

the twentieth century was not created by Anton Bruckner. Under the title “original version”, Robert Haas, the editor of the first complete edition of Bruckner’s works, published a score that is based on the revised version of 1890 but returns to the version of 1887 at decisive moments. Haas, whose general credit as a Bruckner scholar is not in the least called into question, believed above all that his studies showed which changes Bruckner had made out of his own inner conviction and which changes had been imposed upon him by the more or less well-meaning pressure of others. It is not the intention of this article to go into Robert Haas’s version in detail, but it must be mentioned because it has surprisingly been used up to the present day by respected Bruckner interpreters.

The present live recording of the initial 1887 version of the *Eighth Symphony* continues the Bruckner cycle begun with the *Second*, *Third* and *Fourth Symphonies* and featuring the Hamburg Philharmonic Orchestra under the baton of its music director Simone Young. The underlying premise is that the initial versions contain Bruckner’s original intention in a fundamental sense, and that the revised versions, notwithstanding details which might be considered improvements in terms of form or instrumentation, all represent a withdrawal and an alteration in the direction of artistic compromise. We have already attempted to prove as much in the detailed commentaries accompanying the symphonies thus far released. Our view of the *Eighth* is principally the same, except that the situation is still clearer. In contrast to the other symphonies that exist in various versions, there are extensive analyses of the differences between the two versions in the case of the *Eighth*, notably in the works of Manfred Wagner, Constantin Floros and Egon Voss. Additionally, unlike the *Second*, *Third* and *Fourth Symphonies*, which are always heard in the final version, many important interpreters over the past 100 years have performed the *Eighth* in the hybrid version of Robert Haas, which in essential elements makes use of the initial version.

Robert Haas’s interest in determining which changes and especially which abridgements Bruckner made of his own free will and which were more or less gently forced upon him, is fundamentally irrelevant. A study of the various analyses, each of which is very meticulous and enlightening in its own way, reveals astonishing variance in the interpretations made and the conclusions drawn by the respective scholars. Apart from the analysis of form and instrumentation, the quarrel among Bruckner scholars over the direction to be taken appears to us to be less germane than the question of content, which surprisingly seems to be treated – if at all – as something of secondary importance. As the great Austrian sculptor Alfred Hrdlicka remarked: “God is not so loving that He gives form to that which has no content”. The *aperçu* appears to apply particularly well to the discussion about Bruckner’s *Eighth*. Almost without exception, the formal analyses of the two versions of this symphony use the tools of traditional formal analysis without once really attending to the question as to why Bruckner incessantly wanted to forge that which moved him in the firmly established form of the Classical symphony, although the demands of the content forced him to expand the form in a manner that threatened to destroy it. That raises the question as to the extent to which Bruckner’s undoubtedly high Romantic notions fitted into the strict form of the Classical four-movement symphony. In terms of formal considerations, Hermann Levi was altogether right in saying that the *Eighth* repeats the outward form of the *Seventh* in an almost stereotyped manner. Yet that “template” fits nearly all his symphonies: outer movements in strict sonata form, slow movements mostly in five-part A-B-A-B-A form, scherzos in the form scherzo – trio – scherzo, each of which is frequently also tripartite. The order in which the scherzo and the slow movement come varies – even in one and the same symphony – according to the version being used. Now, Bruckner himself very occasionally left

hints, interpretations and images regarding individual movements. While it is fair to say that they are all “naively Romantic”, ignoring them completely would be just as wrong as reading a definite programme into them. They are starting points, working bases, way-posts; no more and no less. The scherzo of the *Eighth Symphony* is supposed to portray “Deutscher Michel” (a proverbial figure representing the plain, honest rural German) and the final movement represents “the meeting between the Austrian Emperor and the Tsar in Olomouc”; both might provide insight into Bruckner’s mind, but the actual content of his symphonies is much more complex.

The notion that the symphonies are all alike stems from Bruckner’s lifetime. It may be true to a certain extent as far as form and instrumentation are concerned (the latter is discussed in detail below). However, even moderate involvement with the individual symphonies very soon reveals that their actual content could not be more different and that the complex layering of the closing movements in particular shows how diversely the threads are spun together – even if they do stem from naively Romantic images. As in the initial versions of his earlier symphonies, in the initial version of the *Eighth* Bruckner’s formal conception is broader, his instrumentation and dynamics much more radical than in the later revision. It was the instrumentation of the initial version that Levi particularly criticized, a fact that Bruckner apologists rather uncritically and unquestioningly reiterate to this day. It is naive to reproach Bruckner for using in the initial version only double woodwinds, 4 horns and 4 Wagner tubas in the first three movements and then calling for triple woodwinds and 8 horns in the last movement. No-one can seriously believe that Bruckner – almost sixty years old, at the peak of his abilities and altogether convinced that his music could reach an unprejudiced audience – did not consciously intend the effect. Instead of asking themselves why a genius like Bruckner wrote it exactly that way in the initial

version, critics continue to believe that they have to protect Bruckner from himself. A timorous man with an extremely contradictory character, Bruckner did indeed pander to prevailing taste in his revisions. He began by shortening the initial versions, then he smoothed their dynamics and simplified their technical difficulties, or simply brought them a little closer to what was expected. The very effects which some analysts feel they have to criticize in the initial version of the *Eighth* are also to be found in the three preceding *Symphonies Nos. 5–7*, where they go more or less unheeded or are even regarded as particularly positive – simply because Bruckner was never forced to revise them. In the initial version of the *Eighth*, Bruckner’s stubborn-headed Upper Austrian mentality made him return to precisely the features he had used in the original versions of the *Second*, *Third* and *Fourth Symphonies*, some of which he had indeed reintroduced in later revisions. That all tends to indicate that Bruckner, invigorated by the successes in Leipzig and Munich, was again attempting to compose without regard to prevailing taste or the reservations of interpreters and well-meaning pupils.

Of course, no-one disputes that the second version of the *Eighth Symphony* contains certain transitions and moments that are particularly successful, and Constantin Floros is altogether right in saying that that score contains some of Bruckner’s most beautiful pages. We do however take issue when he concludes that it is only in the second version that performance of the *Eighth Symphony* is justified. To return to the beginning of this examination, for us there is little doubt that Bruckner would not have revised this symphony at all if it had not been for that fateful letter from Munich.

As mentioned above, there exist excellent comparisons of the two versions of the *Eighth Symphony*, so we will limit what follows to only the most necessary and most important differences in the course of a brief summary of the gigantic edifice. The first thing that one notices when

comparing the two versions is that Bruckner had obviously endeavoured to respond immediately to the points criticized by the Munich director of music, accompanied by hurried self-reproaches (“have cause to feel ashamed ...”, “what an ass I am”). Even that does not necessarily signify that Bruckner was being entirely honest in his self-criticism, because he had made much more far-reaching changes in his modifications of the earlier symphonies. It must however be remembered that Bruckner was by no means the naively humble person that numerous all too uncritical descriptions would have us believe he was. A study of contemporary letters and reports reveals him to have been a rather Janus-faced character, and it is difficult to understand how anyone might truly believe themselves able to distinguish from the revisions Bruckner undertook himself whether they sprang from his own free will or were more or less forced upon him from outside.

As mentioned above, the gigantic work’s **opening movement** (*Allegro moderato, Alla breve*) is in sonata form. As he had done so often before, Bruckner used three different thematic complexes, introduced one after the other and closing with an epilogue based on the first theme. The expansive development section with contrapuntal entanglements is followed, in accordance with the Classical structure, by the recapitulation; the climax of the movement comes with the return of the third theme and is entitled “Todesverkündigung” (annunciation of death). The ensuing binary (!) coda forms an epilogue in *pianissimo* entitled “Ergebung” or “Totenuhr” (surrender, clock of the dead), before the movement triumphally ends *fff* in C major. The first movement is 36 bars longer in the first version than in the later version and, apart from touch-ups and changes in the instrumentation that Bruckner undertook later, the later version brings far-reaching changes at three places: the close of the development, the close of the recapitulation (virtually recomposed in both cases) and the end of the movement, where the *fff* close

has simply been deleted and the movement ends in *pianissimo* – the only opening movement of a Bruckner symphony that does so.

As mentioned above, in the second version Bruckner brings the instrumentation of the first three movements into line with the final movement by orchestrating everything with triple woodwinds and eight horns. By contrast, the first version sounds more radical and sharper, for much of what is assigned here to the trombones, trumpets and Wagner tubas is later often assigned to the horns and woodwinds. As in all earlier revisions, transitions are toned down, rests abridged or eliminated, expansive crescendos shortened. Periods in which in the initial version the composer rests, producing retarding moments that clearly have a place and make sense in the formidable architecture, are later presented “economically”. Whether that is always of benefit to the whole is an open question ...

As he stated in a letter to the German conductor Felix von Weingartner, who was originally to premiere the revised version of the *Eighth Symphony* in Mannheim, Bruckner saw the **Scherzo** (*Allegro moderato* in 3/4 time) as portraying “Deutscher Michel”, the plain, honest rural German. Though that figure only stands for a caricature today, it had positive connotations in the nineteenth century. The scherzo develops from three motivic particles; the first, a horn call like a reveille, recalls the original scherzo of the first version of the *Fourth Symphony*. The second element, a tremolo motif in the strings, is sometimes referred to as the “sleep motif”, while the third is vigorous and energetic, representing “Deutscher Michel”.

The changes Bruckner later made to the scherzo are all smoothing and reassuring in character, as regards both instrumentation and the shortening of transitions. Though the thematic material is not altered, in the first version it sounds much more powerful, radical and original, and also develops a more immediate and dramatic effect.

Those who are familiar with the second version in particular must be highly distressed by the **Trio** (*Allegro moderato* in 2/4 time), for it is essentially a completely new composition, though with references to the original thematic material. What we stated elsewhere with reference to the scherzo of the *Fourth Symphony* in the first version also applies here: the later trio may in many respects appear richer and more mature, and it is certainly better known, but the original form clearly sprang from the original ideas, and it is worth mentioning at this juncture that Richard Heuberger, a reviewer at the Vienna premiere who was by no means uncritical of Bruckner, saw the trio of the second version as a foreign body (without knowing that another version existed). As is so often the case with Bruckner, the original trio is tripartite; the first section is song-like, the hymn-like second section contains echoes of the “non confundar” from his *Te Deum*, and the third section contrasts by being rather “impressionist in tone” (Floros). We do find it inadmissible to consider the trio in isolation from its context as part of the scherzo and also of the entire work. Beautiful as the bars may be in themselves, in the later version it also appears regrettable that the harps – so rare in Bruckner – are introduced prematurely; they are reserved for the third movement in the first version.

The **Adagio** (*Feierlich langsam, doch nicht schleppend*, in 4/4 time) represents the centre of the work, as Bruckner himself stated. As he had done in previous works, including the similarly expansive *Fifth Symphony*, Bruckner here used two contrasting groups of themes following the A-B-A₂-B₂-A₃ scheme. Each of the two large groups A and B contains four themes that are developed in various combinations in the course of the movement. The movement closes with a coda plus a farewell section. The Adagio of the first version is 38 bars longer than that of the later version, in which the deletion of 10 bars in the A₂ part rather brutally interrupts the originally supreme build-up. Harmonic boldness is another

merit of the original version: in spite of the home key of D-flat major, the movement culminates in C major; Bruckner later changed that to E-flat major. Six cymbal crashes sound at the climax of the movement in the version of 1887; his confidence undermined, Bruckner later reduced that to one cymbal crash.

Even in the later version, it was always the **final movement** (*Feierlich, nicht schnell, Alla breve*) that triggered the strife. It therefore comes as no surprise that the first version is 62 bars longer than the later version. Following the third movement, with the harps providing its very specific sound, in the first version the final movement calls for slightly increased woodwinds and four additional horns to replace the Wagner tubas of the preceding movements. This change in instrumentation is integral to Bruckner’s gigantic concept and creates a decisive dramatic effect that altogether justifies it. The later standardization of the instrumentation seems to us to have stemmed from the prevailing fashion and the suggestions of others, rather than from Bruckner himself. What can have induced the mature Bruckner to suddenly change his mind so profoundly? More than the abridgements and refashioning of sections, it is the change in instrumentation in particular that gives the second version a distinctly different – more conformist – character. Images which may have been the starting-point of Bruckner’s inspiration have also come down to us for this movement. It may be assumed that Bruckner’s inspiration always sprang from such images, but he very seldom revealed them and credible information about those he did reveal is still rarer. The images relevant in this case were mentioned in the letter to Felix von Weingartner, and even if Bruckner’s music is not in the least comparable with the ideas behind the programme music of composers like Franz Liszt and Richard Strauss, knowledge of the underlying images does make it easier to grasp the tremendously complex and complicated structure. The gigantic formal edifice of the

final movement does not only use three thematic complexes; at the close Bruckner combines them contrapuntally, a master-stroke of which he was rightly proud all his life. Such a complex edifice of musical ideas naturally takes space and time to unfold, which is why all the later abridgements and simplifications must be seen as detrimental to the whole; in both content and form, the more expansive waves of heightened tension in the first version correspond with Bruckner's original concept.

Bruckner gave this gigantic edifice the most magnificent sonata-form layout possible. The first thematic complex of the exposition is the "Meeting of the Majesties" (in Bruckner's own words: "therefore strings: ride of the Cossacks; brass: military band music; fanfare: how the majesties meet"). Bruckner's comment on the second thematic complex, which naturally contrasts with the first, was "musical symbol of the Cross", which is supplemented "with heartfelt solemnity" by a third, which he called "funeral march" – definite references to the "annunciation of death" of the first movement. Bruckner labelled the ensuing transition "transfiguration"; after the repetition of the third theme, the exposition closes in an epilogue that leads back to the first thematic complex. In the development section and the recapitulation following it, the composer interweaves the individual thematic cross-references. At the climax of the development, he combines the principal theme with the inversion of the subsidiary theme. In the triumphant close he then brings together the main themes of all four movements, to end his masterpiece in a radiant *fff*.

Bruckner's great *C minor Symphony* in the version of 1887 does not represent the first draft of a later masterpiece; it IS the masterpiece – in the form originally given it by a master at the peak of his creative powers, who only altered it because the work might otherwise not have been performed. We adhere to the conviction which this review of all the elements is intended to reaf-

firm: Bruckner himself saw no reason to change this version. The true *content* of the *Eighth Symphony* can be perceived only in the original form.

Translation: J & M Berridge

The following publications contributed to the views expressed here and form the basis for direct and indirect quotations:

- Manfred Wagner: Bruckners Sinfonie-Fassungen – grundsätzlich referiert, Linz 1981; Zu den Fassungen von Bruckners Achter Symphonie in c-Moll, Vienna 1980
- Constantin Floros: Die Fassungen der achten Symphonie von Anton Bruckner, Linz 1981
- Leopold Nowak: Anton Bruckners Achte Symphonie und ihre zweite Fassung, Vienna 1955; Vorwort zur Partitur der Achten Symphonie c-Moll, Fassung 1887, Vienna 1972
- Egon Voss: Die Bruckner'sche Symphonie – Allgemeine Charakteristika, Munich 1998
- Peter Jost: 8. Symphonie in c-Moll – „Vielleicht lässt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen“, Munich 1998

Symphonie Nr. 9 in d-Moll WAB 109

ABSCHIED UND GOTTESLOB Einige Gedanken zu Bruckners letzter Symphonie

Die Arbeit an seiner letzten Symphonie begann Bruckner, wie üblich, unmittelbar im Anschluss an die Vollendung des vorangegangenen Werkes. Der bekannt penible Komponist hielt die Fertigstellung seiner *Achten* für den 10. August 1887 fest. Aus dem gleichen Monat noch stammen die ersten Entwürfe zu einer d-Moll-Symphonie, die seine letzte werden sollte. Ganze neun Jahre arbeitete Bruckner an diesem wahrhaft monumentalen Werk, das er selbst als Testament und Krönung seines Schaffens sah und das – der mündlichen Überlieferung nach – „keinem König“ (wie die *Siebente*) „und keinem Kaiser“ (wie die *Achte*), sondern niemand geringem als „dem lieben Gott“ gewidmet sein sollte. Bruckners Gestalt zu Lebzeiten – und mehr noch in seinem Nachleben – erscheint durchaus janusköpfig. Unsicher und devot bis zur Unerträglichkeit auf der einen Seite, aber auf der anderen von maßlosen Ansprüchen an sich selbst und von kühnen Konzepten besessen, mit denen er sich nicht nur mit der Vergangenheit messen wollte, sondern schließlich weit in die Zukunft griff.

Die Wahl der Tonart für das Werk ist kein Zufall. Beethovens letzte Symphonie, ebenfalls in d-Moll, war nicht nur für Bruckner, sondern für alle Nachgeborenen des Bonner Meisters das Nonplusultra der Symphonik. Wie wir in der Folge noch feststellen werden, belässt es Bruckner bei seiner Reverenz an Beethovens monumentalstes symphonisches Werk nicht nur bei der Tonart, sondern nimmt auch Maß an Duktus und Aufbau.

Trotz der langen Arbeitszeit sollte es dem Komponisten nicht vergönnt sein, die Fertigstellung der Symphonie zu erleben. Am Ende waren es, durch Alter und Krankheit bedingt, die nachlassenden Kräfte, anfangs jedoch die Ablenkung durch Umarbeitungen früherer Werke, und später sogar noch eingeschobener, kleinerer Arbei-

ten, welche die Fertigstellung so weit verzögerten, dass Bruckner schließlich über dem Particell des unfertigen vierten Satzes am 11. Oktober 1896 starb.

Im Gegensatz zu früheren Werken gibt es zur *Neunten* kaum Schriftliches, allerdings gut bezeugte mündliche Hinweise, die mehr als nur die Vermutung nahelegen, dass Bruckner trotz der unmittelbar im Anschluss an die *Achte* entstandenen Skizzen anfangs nur sehr zögerlich an die Komposition des neuen Werkes ging. Über die Geschichte der Umarbeitung der *Achten Symphonie*, die ihn vom Oktober 1887 bis zum März 1890 voll in Anspruch nahm, haben wir an anderem Ort ausführlich gesprochen (siehe S. 88 ff.). Allerdings erarbeitete der Komponist parallel dazu auch noch eine dritte Fassung seiner *Dritten Symphonie* (1889/90, ebenfalls in d-Moll) und seiner *Ersten* (in c-Moll, zwischen März 1890 und April 1891). Bei aller notorischen Besessenheit Bruckners, frühere Werke immer wieder zu „verbessern“, erscheint es im Nachhinein doch seltsam, dass ein Komponist mitten im Schaffensprozess eines neuen Werks sich von so weitreichenden und tiefgreifenden Arbeiten „ablenken“ lässt. War es bei der *Achten* noch der begreifliche Wunsch, den von ihm hochverehrten Dirigenten Hermann Levi durch eine Revision der Partitur doch noch für eine Uraufführung in München zu begeistern, gab es für die anderen Umarbeitungen kaum stichhaltige Gründe, die ein sofortiges Engagement notwendig gemacht hätten.

Man kann also durchaus, ohne allzu viel zu spekulieren, jenen Kommentatoren recht geben, die meinen, dass Bruckner offensichtlich jede Ausflucht aus der konkreten Komposition an seiner *Neunten* willkommen gewesen sein muss. Andernfalls hätte sich die Arbeit am ersten Satz nicht bis Februar 1891 hingezogen – immerhin dreieinhalb Jahre nach dem Entstehen der ersten Skizzen. Auch dem Scherzo, das – wie schon in der *Achten* – nach dem Beethoven'schen Vorbild an zweiter Stelle steht, war ein schwieriger, von vielen Unterbrechungen durchsetzter Schaffens-

prozess beschieden. Frühe Entwürfe dieses Satzes datieren aus dem Jahr 1889, die Fertigstellung erfolgte erst 1894 (!). In dieser Zeit schuf Bruckner parallel die Vertonung des *150. Psalms* (1892) und das (ob seines Textes) später nicht unumstrittene Chorwerk *Helgoland* (1893).

Dass Bruckners Schaffenskraft aber völlig ungebrochen war, beweist das monumentale Adagio, das heutzutage meist den Abschluss der Symphonie bildet. Es entstand innerhalb eines halben Jahres, von April bis November 1894. In dieser Zeit erfolgte auch Bruckners weitgehender Rückzug von allen öffentlichen Ämtern, von der Hofkapelle, vom Konservatorium und der Akademie sowie die Übersiedlung in eine, vom Kaiser zur Verfügung gestellte, ebenerdige Wohnung im Schloss Belvedere.

Nach der Vollendung des Adagios lebte Bruckner noch volle zwei Jahre; unter normalen Umständen hätte er das Finale unschwer fertigstellen können, allerdings begann er mit der konkreten Niederschrift erst im Mai 1895. Die letzten substanziellen Arbeiten daran dürfte er etwa ein Jahr später eingestellt haben. Zuletzt waren es Alter und Krankheit, welche die ersehnte Vollendung der Symphonie verhinderten. Allerdings dürfte Bruckner mehr hinterlassen haben, als uns heute bekannt ist. Viele Anzeichen weisen darauf hin, dass es zum Zeitpunkt seines Todes ein fertiges Streicher-Particell des gesamten vierten Satzes gegeben haben muss, das auch umfangreiche Instrumentationsangaben für die anderen Stimmen enthielt.

Es ist zu vermuten, dass unmittelbar nach Bruckners Tod aus der unversiegelten Wohnung Souvenirjäger ganze Bögen dieses Partitur-Entwurfs entwendet haben; einige davon sind erst in der jüngeren Vergangenheit wieder aufgetaucht. Aus dem, was wir heute besitzen, lässt sich erahnen, was Bruckner vorgeschwebt haben dürfte. Keiner der zahlreichen Rekonstruktionsversuche gelang aber wirklich überzeugend. Deshalb wird die Symphonie heute entweder (wie auch im hier vorliegenden Falle)

nur in ihrer dreisätzigen Gestalt aufgeführt, ab und zu aber auch, wie vom Komponisten selbst angeregt, mit seinem *Te Deum* anstelle des vierten Satzes beendet. Tonartenmäßig mag das für Puristen ein Gräuel sein. Dem Komponisten scheint allerdings der Inhalt wesentlich wichtiger gewesen zu sein: Was vom vierten Satz erhalten blieb, lässt unzweifelhaft erahnen, dass die „dem lieben Gott“ zugedachte Symphonie keinesfalls mit dem resignativen Schluss des Adagios enden sollte, sondern mit dem gewaltigsten Gotteslob, zu dem Bruckner sich fähig sah. Für den Fall, dass ihm dies nicht mehr vergönnt wäre, schien ihm das *Te Deum* – Tonart hin oder her – an dieser Stelle gerade noch recht. Ging es doch darum, einen Schlussstein hinter die Themenstellung des Werks zu setzen: Bruckners Verständnis von Verbindung und Divergenz von Diesseits und Jenseits, die Darstellung seiner spezifischen Gläubigkeit.

Wie auch bei den anderen Symphonien in diesem von Simone Young dirigierten Zyklus, die nur in einer Fassung vorliegen, wollen wir uns bei der Beschreibung der Sätze auf das Inhaltliche und die knappste Charakterisierung beschränken. Auf eingehendere Analysen wird am Ende hingewiesen.

Auf die Vorbildwirkung der Beethoven'schen *d-Moll-Symphonie* haben wir bereits hingewiesen. Allein die Wahl der Tonart für seine *Neunte Symphonie* hat bei Bruckners Zeitgenossen fast reflexartig für Spott und Skepsis gesorgt. Der Komponist begegnete der Kritik naiv und ungehalten: er könne nichts dafür, dass ihm das Thema „in d-Moll eingefallen“ sei.

Ganz so einfach lassen sich die Bezüge zu Beethoven doch nicht wegwischen. Bruckner beschäftigte sich sein ganzes Leben aufs intensivste mit Beethovens Werk. An Zufall mag glauben wer will, wenn man bedenkt, dass sich allein die ersten vier symphonischen Arbeiten Bruckners nur zwischen c-Moll und d-Moll bewegen. Unter allen Beethoven-Symphonien lassen sich lediglich für die *Zweite* in D sowie die

Sechste und *Achte* (jeweils in F) keine Tonarten-Pendants bei Bruckner ausmachen. Umgekehrt verwendet Bruckner in all seinen Symphonien und Symphonie-Versuchen lediglich in der *Siebenten* (E-Dur) eine Tonart, die man in der Beethovens'schen Symphonik nicht findet.

Die Verwandtschaft zwischen den Symphonie-Anfängen von Bruckners und Beethovens *Neunter* ist so tief, dass Zufall oder Unbewusstes überhaupt nicht in Betracht kommen können. Beethovens symphonischer Schlussstein war ja nicht nur für Bruckners letztes Werk, sondern fast für sein gesamtes Schaffen die eherne Grundlage. Bruckner selbst hat sich mündlich mehrfach über die Furcht, nun selber eine *Neunte* komponieren zu müssen, geäußert.

All das Anekdotische und die offensichtliche Vorbildfunktionen haben bei Bruckner nie etwas daran geändert, dass von diesem Ausgangspunkt – bei aller Ehrfurcht und zur Schau getragenen Demut – immer höchst originelle, eigenständige und weit über seine Zeit hinausweisende Werke entstanden. Die *Neunte* bildet fraglos einen neuen Höhepunkt seines Schaffens. Wäre es ihm vergönnt gewesen, das konzipierte, riesenhafte Finale noch zu vollenden, wäre sie nicht nur, mit ziemlicher Sicherheit, die längste, sondern auch inhaltlich die monumentalste seiner Symphonien geworden. Doch selbst der vorhandene Torso, dessen Eigenleben wenige Jahre nach Bruckners Tod begann, hat sich bis in unsere Zeit als eine der bedeutendsten Schöpfungen in der Geschichte der Symphonik bewährt. Bruckners melodische Erfindungskraft und die Kunst der Komplexität in der Verarbeitung innerhalb der vorgegebenen Formen (eine Aufgabe, der sich Bruckner fast zwanghaft sein ganzes Leben stellte) zeigen ihn ungebrochen bis zum letzten Moment seiner Schaffensfähigkeit.

Beethoven steht, wie gesagt, für die ersten Takte Pate: Tremolo, stürzende Quart- und Quintintervalle und eine über 63 Takte reichende Entwicklung bis zu einem ersten plastischen thematischen Komplex – das alles misst sich

natürlich am erhabenen Vorbild, greift aber gleichzeitig weit in die Zukunft voraus. Wie in allen Kopfsätzen Bruckner'scher Symphonien, arbeitet der Komponist nach seiner Ausformung des „klassischen“ Sonaten-Prinzips mit drei Themenkomplexen. Der zweite, wie üblich, kontrastiert den heroisch-monumentalen ersten in lyrischer Form. Der dritte erscheint uns als der Versuch einer Synthese beider vorangegangenen Gedanken. Der scheinbar schulmäßige Versuch, innerhalb der starren Form zu komponieren, wird durch eine hochkomplexe Verarbeitung konterkariert, die den Eintritt der einzelnen Abschnitte teilweise so verschleiern, dass sich die Gelehrten bis heute nicht einig sind, wo in diesem Satz Durchführung bzw. Reprise beginnen. Kein Zweifel: Bruckner befand sich, trotz hohen Alters und nachlassender Gesundheit, auf dem Höhepunkt seiner kompositorischen Fähigkeiten.

Das bekräftigt, geradezu trotzig, in vielleicht noch eindrucksvollere Weise der zweite Satz, der von vielen als einer der Höhepunkte in Bruckners gesamtem Schaffen gepriesen wird. Die Verbindung von Tanzcharakter und geradezu maschineller Wucht auf der einen Seite, konterkariert von einem geisterhaft hingetupften Trio, sucht nicht nur in Bruckners Schaffen ihre Gleichen.

Der dritte Satz ging, zumindest was die zeitliche Entstehung betrifft, Bruckner offensichtlich am leichtesten von der Hand. Man muss nicht allzu viel Phantasie bemühen, um darin tatsächlich ein Werk des Abschieds und der ruhigen Ergebenheit im Übergang vom Endlichen zum Unendlichen zu deuten. Zahlreiche klerikale Chiffren musikalischer Formen aus eigenen und fremden Werken finden sich als deutliche Hinweise auf Bruckners Willen. Die Coda ist wohl das bewegendste und zugleich gelassenste Adieu, das ein Komponist tönend hinterlassen hat. (Es wäre eine eigene Studie wert, das Ende des letzten Satzes von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie* mit Bruckners Adagio-Ausklang vergleichen. Über

den Charakter der Komponisten würde eine solche Analyse selbst ohne Kenntnis ihrer Biografien Aufschlussreiches erzählen. Der wesentliche Unterschied liegt natürlich darin, dass es Mahler vergönnt war, zumindest den Beginn der Arbeit an seiner *Zehnten* aufzunehmen. Wie weit er die *Neunte* als Abschiedswerk gesehen hat, darüber lässt sich wirklich nur spekulieren ...)

Dass Bruckner sich eingehend mit dem Gedanken befasst hat, dass ihm die Fertigstellung seiner *Neunten* nicht mehr vergönnt sein könnte, dazu gibt es zahlreiche gesicherte mündliche Überlieferungen. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass der Abgesang des Adagios – so wenig wie bei den Adagios der *Siebenten* oder *Achten* – keinesfalls das letzte Wort in dieser Symphonie sein sollte. Es ist klar, sowohl aus den erhaltenen Skizzen zum 4. Satz als auch durch Bruckners oft zitierte Anregung, falls es ihm nicht vergönnt sein sollte, die Symphonie zu beenden, das *Te Deum* anstelle des letzten Satzes zu spielen, dass strahlendes Gotteslob am Ende des Werks stehen sollte. Das eigene Abschiednehmen war nicht das Generalthema der Symphonie.

Ein Werk ist allerdings nicht nur das, was in der Absicht des Komponisten stand, und die niedergeschriebene letzte Form, in der wir es hinterlassen bekommen haben, sondern auch das, was die Rezeption und unser Wissen um die biografischen Fakten daraus gemacht haben. Wie immer man sich entscheidet, Bruckners letzte Symphonie zur Aufführung zu bringen, bleibt immer ein gespaltenes Bewusstsein zwischen dem, was wir über die Absichten des Komponisten wissen, und dem, was ihm vergönnt war zu vollenden.

Dieses Erbe beginnt in dem Moment, da es zum ersten Mal aufgeführt wird, ein Eigenleben zu führen. Dem kann sich auch Bruckners letzte Symphonie nicht entziehen. Selbst ohne das geplante Gotteslob am Ende wird auch ein Ausklang als Abschiednehmen in Ruhe und Gelassenheit – wie es vielleicht nur einem so tiefgläubigen Menschen wie Bruckner vergönnt war – nicht gar so weit von dem entfernt sein,

was der Komponist, im wahrsten Sinne seinem Widmungsträger, „dem lieben Gott“ ergeben, akzeptiert hätte.

Literaturhinweise:

Mathias Hansen: Die neunte Sinfonie in: Bruckner Handbuch (Hg. H.-J. Hinrichsen, Stuttgart 2010)
Wolfgang Stähr: 9. Symphonie in d-Moll: Abschied vom Leben – Bruckners „Unvollendete“ in: Die Symphonien Bruckners (Hg. R. Ulm) München 1998.

9. Symphonie d- moll Partitur. Kritische Neuausgabe H. B. G. Cohrs Wien 2000/2005.

9. Symphonie d-moll Finale: Partitur Textband Hg. J.A. Phillips Wien 1994/1999.

FAREWELL AND PRAISE OF GOD Some Thoughts about Bruckner's Last Symphony

Bruckner began work on his last symphony, as usual, immediately following the completion of his previous work. The composer, known to be meticulous, recorded the completion of his *Eighth* on 10 August 1887. The first sketches for a D-minor symphony were made during the same month; this was to become his final symphony. Bruckner worked a total of nine years on this truly monumental work, which he himself viewed as the last will and crowning of his production and was to be dedicated to – according to his words – “no king” (like the *Seventh*) and “no emperor” (like the *Eighth*), but to none other than “the good Lord”. Bruckner’s image during his lifetime – and even more so afterwards – seems to be utterly Janus-faced. He was insecure and devout to the point of insufferableness on the one hand, but also obsessed by unlimited demands on himself and by bold concepts. He did not only want these ideas to be measured according to past standards; they ultimately reached far into the future.

The choice of key for this work was not by chance. Beethoven’s last symphony, also in D minor, was considered the *non plus ultra* of symphonic composition, not only for Bruckner but for all successors to the Bonn master. As we shall see later, Bruckner refers to Beethoven’s most monumental symphonic work not only in the key he chose, but also in its characteristic style and structure as well.

Despite the long time he took to compose it, the composer was not granted the privilege of hearing a performance of the completed symphony. In the end it was failing energy, due to ageing and illness, that postponed the completion of the work for so long. In the beginning, however, the main reason was distraction brought about by the revision of earlier works followed by intermittent work on smaller compositions. Bruckner

finally died whilst working on the short score of the unfinished fourth movement on 11 October 1896.

In contrast to earlier works, there is sufficient oral evidence (despite a lack of written proof) that Bruckner approached work on the *Ninth* with great hesitation despite the sketches written immediately following completion of the *Eighth*. We have already spoken about the history of the revision of the *Eighth Symphony* elsewhere – it completely absorbed the composer from October 1887 until March 1890 (see p. 95 ff.).

At any rate, the composer was also simultaneously working on a third version of his *Third Symphony* (1889/90, also in D minor) and his *First* (in C minor, between March 1890 and April 1891). Despite Bruckner’s notorious obsession with “improving” earlier works time and time again, it appears strange, in retrospect, that a composer in the throes of creating a new work would allow himself to be distracted by such far-reaching and pervasive works. Although he understandably desired, in the case of the *Eighth*, to win over the highly-esteemed conductor Hermann Levi for a premiere performance in Munich by revising the work, there were hardly cogent reasons for the other revisions that would have necessitated an immediate commitment to them.

One can completely agree with those commentators, without much undue speculation, who find that Bruckner must, apparently, have welcomed any excuse at all for avoiding getting down to work on his *Ninth*. Otherwise, the work on the first movement would not have taken until February 1891 – three and a half years after the first sketches were written.

The Scherzo, too, the second movement as in the *Eighth* – in accordance with the Beethovenian model – underwent a difficult creative process interspersed with a number of interruptions. Early sketches for this movement date from 1889, but it was not completed until 1894 (!). During this time, Bruckner also completed his setting of the

150th Psalm (1892) and the choral work *Helgoland* (1893), which was later not entirely free of controversy (due to its text).

The fact that Bruckner’s creative powers were utterly unbroken is proven by the monumental Adagio, which today usually forms the conclusion of the Symphony. It was composed within a half year, from April to November 1894. It was during this time that Bruckner also withdrew from nearly all of his public offices – the Hofkapelle, the Conservatory and the Academy; he also moved to a ground-floor flat in the Vienna Belvedere made available to him by the Emperor.

Bruckner lived another two full years after completing the Adagio; under normal conditions, he would have had no trouble finishing the Finale, but it was only in May 1895 that he began writing it down definitively. The last substantial work on it must have ceased about a year later. It was primarily old age and illness that prevented the longed-for completion of the Symphony. However, Bruckner must have completed more of it than is known to us today. There are many indications that a complete string short score of the entire fourth movement must have existed at the time of his death, also containing extensive instructions for the instrumentation of the other parts.

We may assume that souvenir hunters pilaged entire sheets of this score sketch from Bruckner’s unlocked flat immediately following his death; some of these sheets have turned up again in more recent years. It is possible to perceive what Bruckner must have had in mind from what we possess today. None of the numerous attempts at reconstruction, however, has been completely convincing. For this reason, today, the symphony is either performed in its three-movement form (as in the present case), or else, occasionally, with the *Te Deum* in place of the fourth movement, as the composer himself suggested. For purists, this may be an ordeal due to the sequence of keys. It appears, however, that the composer considered the content to be

considerably more important: what remains of the fourth movement, definitely allows us to assume that the Symphony, dedicated to “the good Lord”, should in no case end with the resigned conclusion of the Adagio, but with the magnificent Praise of God, of which Bruckner regarded himself as capable. In case this were not granted him, he felt that the *Te Deum* would be quite appropriate at this point, regardless of its key. If one wished to place a keystone behind the topics of this work, it would be Bruckner’s understanding of the connection and divergence of this world and the hereafter – the representation of his specific faith.

As in the other symphonies in this cycle conducted by Simone Young that are available in only one version, we shall limit the description of the movements to the content and briefest possible characterisation. More extensive analyses will be referred to at the end.

We have already pointed out the model effect of Beethoven’s *D-minor Symphony*. Bruckner’s selection of this key for his *Ninth Symphony* alone, almost like a reflex, brought forth mockery and scepticism amongst his contemporaries. The composer reacted to this criticism naively and indignantly: he couldn’t help it that the theme had “occurred to him in D minor”.

The references to Beethoven, however, cannot be so easily dismissed. Bruckner occupied himself most intensively with Beethoven’s work throughout his life. Whoever believes in chance may do so, when one considers that the first four symphonic works of Bruckner only move between C minor and D minor. Amongst all of Beethoven’s symphonies, only the *Second* in D and the *Sixth* and *Eighth* (both in F) have no key counterparts in Bruckner. On the other hand, in all his symphonies and attempted symphonies, it is only in the *Seventh* (E major) that Bruckner uses a key not found in Beethoven’s symphonies.

The relationship between the beginnings of Bruckner’s and Beethoven’s respective *Ninth Symphonies* is so profound that chance or sub-

conscious workings *cannot* come into question. Beethoven's symphonic keystone formed the solid basis not only for Bruckner's last work but also for almost his entire oeuvre. Bruckner himself referred a number of times to his fear of now having to compose a *Ninth*.

All anecdotes and obvious model functions have done nothing to change the fact that Bruckner, working from this point of departure – with all respect and displayed humility – always created highly original, independent works that reach out far beyond his time. The *Ninth* unquestionably forms a new climax of his production. If it had been granted him to complete the gigantic Finale that he had conceived, it would almost certainly have become not only the longest, but also the most monumental of his symphonies in terms of content.

But even the torso that we have, which began its own life just a few years after Bruckner's death, has proven itself, to the present day, to be one of the most important creations in the history of the symphony. Bruckner's melodic powers of invention and the art of complexity in development within prescribed forms (a task that Bruckner assigned to himself almost compulsively throughout his life) reveal him to be unbroken up to the last moment of his creative ability.

As has been said, Beethoven is the inspiration behind the first bars: tremolo, plunging intervals of the fourth and fifth together with a development extending over 63 bars up to an initial vivid, malleable thematic complex – all this measured by the exalted model, of course, but at the time extending far into the future. As in all of the opening movements of Bruckner's symphonies, the composer works with three thematic complexes according to his own formation of the "classical" sonata principle. The second of these, as usual, is in a lyrical guise, forming a contrast with the heroic-monumental first complex. The third appears as an attempt at a synthesis of these two previous ideas. The apparently scholastic attempt at composing within the rigid form is

thwarted by a highly complex processing that, at times, veils the beginnings of individual sections to such an extent that scholars still today do not agree where the development or recapitulation begin in this movement. Without doubt, Bruckner was at the apogee of his compositional abilities despite old age and failing health.

This is corroborated, almost defiantly and perhaps still more impressively, in the second movement, praised by many as one of the high-water marks in Bruckner's entire oeuvre. The connection between dance character and a downright machine-like vehemence on the one hand, contradicted by a lightly sketched, ghostly Trio on the other hand, is unparalleled – and not only in Bruckner's oeuvre.

The third movement was apparently the one that caused Bruckner the least trouble, at least in terms of the time he needed to write it. One doesn't need very much imagination to interpret this movement as a farewell and a work of calm surrender in the transition from the finite to the infinite. Numerous clerical codes of musical forms from his own and other people's works are found here as clear indications of Bruckner's intention. The coda is probably the most moving and serene sonic *adieu* ever bequeathed by a composer. (It would be worth a study in itself to compare the end of the last movement of Gustav Mahler's *Ninth Symphony* with Bruckner's Adagio conclusion. Such an analysis would reveal a great deal of the composers' respective characters, even without knowledge of their biographies. The essential difference, of course, lies in the fact that Mahler was allowed to at least begin work on his *Tenth*. Indeed, one can only speculate on the extent to which he regarded the *Ninth* as a work of farewell ...)

There are many reliable verbal reports confirming the fact that Bruckner was profoundly preoccupied with the idea that he might not live to complete his *Ninth Symphony*. There is no doubt, however, that the Adagio's swan song is not intended as the last word in this symphony – any more than the Adagios of the *Seventh* or

Eighth. It is clear that a radiant praise of God was to conclude the symphony – both from the surviving sketches to the fourth movement and from Bruckner's frequently cited suggestion that the *Te Deum* should be played in place of the last movement if he did not live to finish it. The composer's own valediction was not the overall theme of the Symphony.

Be that as it may, a work is not only ultimately determined by what it was intended to be, and in the final written form in which it has been handed down to us, but also by what its reception and the biographical facts have made out of it. However one decides to perform Bruckner's final symphony, there always remains a split awareness between what we know about the composer's intentions and that which was granted him to complete.

This legacy begins to lead a life of its own the moment it is performed for the first time. Bruckner's last symphony cannot evade this fate, either. Even without the planned praise of God at the end, a conclusion as a farewell in peace and serenity – as was granted perhaps only to such a deeply religious person as Bruckner – will not be so very far removed from what the composer, truly devoted to his dedicatee, "the good Lord", would have accepted.

Translation: David Babcock

Used literature: see German text.

IMPRESSUM

© 2016 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Cover photo: Monika Rittershaus

Editorial: Martin Stastnik

Proofreading: Uta Theiling

Artwork: Selke Music & Media Design (selke@selke.co.at)

All logos and trademarks are protected

Made in Germany

www.oehmsclassics.de