

### 3. Erster Satz: Introduction: Adagio – Allegro B-Dur, 511 Takte

#### 3.1 Introduction

Anders als in den meisten anderen Bruckner-Symphonien beginnt diese nicht mit einem der vielzitierten „Urnebel“<sup>1</sup>, also die tremolierende oder in sich bewegte Klangfläche, aus der dann das Thema quasi emporsteigt. Kurz gesagt schafft der „Urnebel“ einen Raum, in dem sich die anhebende Musik entfalten kann. Die Musik wird zwar für diesen Augenblick erschaffen, aber sie war schon immer da. Wir erleben die Symphonie als einen Ausschnitt aus der Ewigkeit.

Der Beginn der V. ist wesentlich konkreter – dies ist ein echter Anfang. Trotzdem kann man hier von einem paradigmatischen Beginn sprechen, denn das allmähliche Übereinanderschichten der langgezogenen Streicherlinien über dem Pizzicato-Bass ist auch noch kein Thema, sondern eine archaische Geste, wenn man so will, ein Archetypus des Beginnens. Die polyphone Setzweise erinnert an sakralen Stil, konkret denkt man an das Mozart-Requiem, an Bach, vielleicht sogar entfernt an die Vokalpolyphonie der Niederländer – allesamt Musik, die Bruckner kannte, verehrte und studierte. Solch ein Rückverweis schafft einerseits eine gewisse Objektivität, eine Allgemeingültigkeit, aber eben auch Größe und Erhabenheit.

Die Literatur kennt solche Techniken, Theodor Storms Novelle „Der Schimmelreiter“ von 1888 beginnt beispielsweise mit mehrschichtigen Rückverweisen auf Erzählungen in – als mittlerweile verloren bezeichneten – Zeitschriften, in denen ein Erzähler von Erzählungen aus alten Büchern, aus denen ihm berichtet wurde, schreibt... Sind die Zeitangaben in der ersten Ebene noch klar („Es war im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts...“<sup>2</sup>, also in den 1830ern), so verlieren sich die tiefer liegenden Schichten im Dunkel der Jahrhunderte, damit die Geschichte in mystische Nebel hüllend. In der Novelle trägt dies auch dazu bei, den Schauererfekt zu verstärken – dies ist bei Bruckner natürlich nicht gemeint. Aber das Folgende erhält so einen Rahmen, der den Inhalt über das Tagesgeschehen und das Zufällige erhebt. Auf die Musik übertragen: Hier beginnt nicht irgendeine neue Symphonie, sondern ein musikalisches Werk in der Tradition der Großen und mit dem Anspruch eines eigenständigen Vollenders der verschiedenen Traditionen Sakralstil und Symphonie. Das neue kompositorische Selbstbewusstsein Bruckners erhält hier seinen Niederschlag.

Nachdem wir den zweiten Satz zuerst kennengelernt haben, wissen wir natürlich auch, woher die konkreten musikalischen Figuren stammen: Die Pizzicato-Linie ist ein Abkömmling derselben im zweiten Satz, die Sekund-Quart-Schichtung könnte man betrachten als Zusammenziehung der Sept-Sext-Sequenz an ihrer typischen Versetzung um eine Quarte:



(Notenbeispiel 17: Gegenüberstellung Pizzicato, Sequenzmodell in I. und II.)

Die Quasi-Umkehrung der Pizzicato-Linie bei dem jeweils gleichen Rahmen der verminderten Quinte dürfte unmittelbar einleuchten. Wem die Ableitung der rechten Seite zu weit hergeholt scheint, kann sich auch einfach damit begnügen, dass eben beide Sequenzmodelle auf dem Quintfall beruhen (im Falle des ersten Satzes eine sich wiederholende verminderte Quinte).

<sup>1</sup> Mit Tremolo oder Klangfläche beginnen die III., IV., VII., VIII. und IX.; alle anderen der regulären Symphonien mit wiederholten Tönen. Somit ist die V. die einzige ohne stehenden Anfangsklang.

<sup>2</sup> Zitiert nach: <http://gutenberg.spiegel.de/storm/schimmel/schimmel.htm>

Eigenartig, oder zumindest bemerkenswert erscheint, dass von Beginn der Symphonie an die Tonart B-Dur gefährdet erscheint – so wird bereits im zweiten Takt die vierte Stufe durch *e* ersetzt, das durch die quasi ostinate Wiederholung der ersten beiden Takte einen Sog zu F-Dur erzeugt. Dieser Sog wird verstärkt, indem ab T.9 das *f* zusätzlich durch den oberen Leitton *ges* eingekreist wird. Eine weitere zwischendominantische Wirkung entsteht am Ende von T.6 mit dem  $D^7$  von d-Moll, der Tonart des II. und III. Satzes.

Die Pizzicato-Stelle der Introduction umfasst 14 Takte, was zunächst etwas unregelmäßig wirkt – erstaunlich bei einem Komponisten, der so bewusst mit Periodizität arbeitete. Bei genauerem Hinsehen entpuppen sich die ersten beiden Takte als vorangestellt und die nächsten 12 Takte können vom musikalischen Gehalt her als gedehnter Achttakter (äußere Erweiterung) gesehen werden: die T.9+10 werden wiederholt und dabei die letzten beiden harmonischen Stationen  $D_3^7$  (Basston *e*) und  $D$  mit Vorhalt auf insgesamt 3 Takte gedehnt.

Nun könnte B-Dur als Tonart bestätigt werden, stattdessen folgt T.15ff eine Dreiklangsfanfane in Ges-Dur. Die Fanfare hat eine sehr individuelle rhythmische Gestalt: die doppelte Punktierung wird einmal auf die Halbe, dann zweimal auf die Viertel angewendet, so dass die aufstrebenden kurzen Noten einmal Sechzehntel, dann zweimal Zweiunddreißigstel sind. Die Stufe *ges* wurde im Pizzicato schon zweimal angespielt. Dort bildete *ges* die tiefalterierte Quinte von doppeldominantischen Akkorden.

Jetzt wird Ges-Dur eine eigene tonale Ebene, eine Deutung im Gesamtzusammenhang wird aufgespart, denn sofort nach der dreitaktigen Ges-Dur-Fanfane folgt ein Choral mit den Harmonien A-Dur – D-Dur (was hier  $T$  ist, bleibt aufgrund der fragmentarisch nebeneinander gestellten Motive im Dunkeln). Getrennt durch einen Takt Generalpause (der sich mit den letzten beiden Motiven zu einem Achttakter addiert) wiederholt Bruckner T.15-22 leicht variiert auf B-Dur – E-Dur – A-Dur (hier könnte B-Dur als Neapolitaner zu A gemeint sein, die im Motiv verwendete Stufe *d* deutet allerdings auf A als  $D$  hin).

Nennen wir für die weitere Analyse die Dreiklangsfanfane Motiv **a** und den Choral Motiv **b**. Die Herkunft von **b** ist ganz offenkundig wiederum das Hauptthema des II. Satzes.

Nach einer weiteren Generalpause beginnt für 12 Takte eine weitere neue Episode der Introduction, „**Bewegter, im künftigen Allegro-Tempo**“. Es ist ein Steigerungszug über Orgelpunkt *a*, über dem ein sich verdichtendes Spiel mit dem diminuierten Motiv **b** und seinen freien Umkehrungen und Kontrapunkten stattfindet. Zunächst schraubt sich die Sequenz im zweitaktigen Abstand um jeweils einen Ton nach oben, nach 4 Takten, in T.35, wird das Tempo zur Eintaktigkeit angezogen, ab T.39 finden die Wechsel halbtaktig statt, was durch die Kontrapunktierung durch die chromatische Linie in den Mittelstimmen noch mehr gesteigert wird. Diese Sequenz ist die Umkehrung und Projektion auf eine Oktavlage der Sept-Sext-Sequenz aus Satz II.

In T.43 ist mit *ff* der Höhepunkt der Introduction erreicht und das Tempo geht zurück ins Adagio. Der Bass bildet eine freie Variante von Motiv **a**, die harmonische Folge erinnert an **b**. Das A-Dur hat recht offensichtlich dominantische Funktion. Interessant die harmonische Variante in T.47 auf 3: statt des Dominantseptnonakkordes erklingt hier ein  $D_v$  über *d* (Verweis auf d-Moll?). B-Dur spielt als Stufe und erst recht als Tonart bisher eine recht untergeordnete Rolle – bisher wurde es als  $T$ -Dreiklang nur in der zweiten Dreiklangsfanfane T.23-25 ausgespielt. Mir geht es sogar beim Analysieren so, dass ich den Satz immer eher als d-Moll denn als B-Dur ansehe. Einerseits natürlich, nachdem dies die Tonart des II. Satzes war (und auch die des Scherzos sein wird), andererseits steuert der harmonische Verlauf viel öfter dort hin als nach B!

Ganz anders als im langsamen Satz erscheint die Harmonik hier auch in thematischen Teilen instabil, geradezu quecksilbrig. Diese Tendenz wird sich auch im Hauptteil des I. Satzes fortsetzen. Doch an dieser Stelle zunächst eine formale Übersicht über den gesamten Satz und allgemeine Beobachtungen zu Sonatenhauptsätzen bei Bruckner.

### 3.2 Form-Übersicht und Exposition

Wie schon oben beim II. Satz sei eine schematische Übersicht des Satzverlaufs vorangestellt. Allgemein bekannt ist, dass Bruckner die Exposition in drei Themenzügen gestaltet. Ob dies wirklich eine Erweiterung gegenüber den klassischen Vorbildern darstellt, wird im Laufe der Analyse zu diskutieren sein.

1-50 Introduction	1-14 Pizzicato und Vorhaltskette B→F über Ges
	15-30 Dreiklangs-Fanfare <b>a</b> und Choral <b>b</b> in Ges-A-B-E
	31-50 Bewegter: Steigerung über Orgelpunkt A
51-224 Exposition	51-100 Hauptsatz, Hauptthema <b>c</b> aus B-Dur/Des-Dur, T.71 Abwärtssequenz 1, T.79 c aus B-Dur/C-Dur, T.91 Abwärtssequenz 2
	101-160 Gesangsthema <b>d</b> , T.101 erster Durchgang f→Es, T.109 zweiter Durchgang, T.117 dritter Durchgang f→Des, T.131 Zwischenstück Abwärtssequenz →C, T.145 vierter Durchgang →C as <b>D</b>
	161-224 Dritte Themengruppe <b>e</b> Des/es/A/d, kontrapunktische Einheit von 3 Motiven, T.189 Anstiegssequenz, T.199 Funkytown-Motiv <b>f</b> (Schlussgruppe, Ableitung von <b>e</b> ) in B/Ges→F
225-363 Durchführung	225-260 erster Abschnitt: direkte Fortspinnung von <b>f</b> , T.237 Reminiszenz an Introduction in C, T.247 freie Umkehrung „Traumsequenz“ ansteigend →b
	261-330 zweiter Abschnitt (Hauptteil, „große Sequenz“), c und Umkehrung, Engführungen, stark modulatorisch u.a. b-Ges-E-f-d, ab T.303 Liquidation (Abspaltung, Verkleinerung) als Steigerung →Des
	331-363 dritter Abschnitt (Schlussstück, Orgelpunkt mit Rückleitung) Gesangsthema <b>d</b> a-As, T.338 <b>b</b> Fis-Es, ab T.347 Orgelpunkt F (ähnlich Introduction T.31ff), Steigerung zur Reprise
364-511 Reprise	364-380 Thema <b>c</b> gekürzt, 2. Ansatz endet in B
	381-424 <b>d</b> zwei Durchgänge, gekürztes Zwischenstück, dritter Durchgang g-d-G→D
	425-452 Themengruppe <b>e</b> in es, gekürzt, Schlussgruppe <b>f</b> in Es-Ges-A 453-511 Coda ähnlich Hauptstück Durchführung, T.453ff und 493ff quasi Ostinato, dazwischen Orgelpunkt F

#### 3.2.1 Hauptsatz (1. Themengruppe)

Das Allegro-Thema **c** (also laut Formplan das Hauptsatzthema des Satzes) verkörpert die oben erwähnte harmonische Ungreifbarkeit exemplarisch: Zunächst hört man das tremolierte *d* als Grundton, nach vier Takten setzt in der Vla. und dem Vc. das eigentliche Thema auf *b* an. Damit wird das *d* als Terz der eigentlichen T B-Dur umgedeutet. B-Dur erklingt aber nur für einen halben Takt, schon dann wird *d* zu *des* geändert, was die Harmonik nach b-Moll/Ges-Dur verwandelt. Die Tonfolge *ges-f-e-f* im Thema kann ähnlich wie in der Introduction, wo sie bereits vorkam, als Einpendeln auf der **D** gesehen werden. Danach folgt jedoch eine sequenzielle Folge der letzten vier Takte real eine kleine Terz höher, also in Des-cis-A-As. Für diese schnelle Verwandlung von Dur-Akkorden in ihr gleichnamiges Moll, die hier sofort zum Aufsuchen der Medianten 2. Grades genutzt wird, hat sich in der Literatur der Be-

griff „Durmoll“ eingebürgert. Diese Eintrübung spielt schon bei Schubert eine bedeutende Rolle (die „Unvollendete“ nutzt diesen Effekt des öfteren), wurde dort aber eher großflächig eingesetzt, bei Bruckner gehört dieses Mittel zum jederzeit schnell verfügbaren Standard.

Zur harmonischen Fortschreitung dieses „Durmoll“ ein Notenschema:

53 55

d B b Ges C F Des des(cis) A Es As

(Notenbeispiel 18: harmonische Entwicklung T.53-62)

Hier sieht man, dass sich die harmonische Fortschreitung nicht nur in freier Vermollung und Mediantisierung ergeht, sondern dass die Harmonik ganz klar in eine sequenzielle Stimmführung eingebunden ist, deren Kern in einer Vorhaltskette  $d$  (*des*)- $b$  /  $c$ - $b$  /  $c$ - $a$  und ihrer Terztransposition besteht. T.56-58 und 60-62 bilden zudem eine quintfallartige kadenzuelle Wendung (siehe auch T.23-27): wenn also C-Dur die  $\mathbb{D}$  und F-Dur die  $\mathbb{D}$  bildet, stellt Ges-Dur den Neapolitaner zu F dar. Die zweite mögliche Deutung als verkürzte  $\mathbb{D}_s$ <sup>79</sup> wird uns später begegnen.

Motivisch stammt auch  $c$  natürlich von  $b$  und damit indirekt vom langsamen Satz ab. Deutlich wird hier die kompositorische Planung, Themen zwar abhängig von einander zu gestalten, ihnen gleichzeitig aber eine differenziert wahrnehmbare Gestalt zu verleihen. Diese Methode der Monothematik ist bisweilen bei Haydn<sup>1</sup> zu beobachten, wird bei Beethoven dann häufigster Fall. Hier bei Bruckner erfüllt sie gleichzeitig eine neue Funktion, die im Verlaufe des Satzes und der Symphonie immer deutlicher zutage treten wird: die Eignung der Motive als gegenseitige Kontrapunkte.

Die T.63-70 bilden eine absteigende Sequenz mit dem das Thema abschließenden Oktavfall, die die Sekund-Terz-Vorhaltskette chromatisch nach unten weiterführt. Wie selbstverständlich senkt sich die Sequenz erneut über *ges* nach *f*, um dann T.69f unregelmäßig in die tiefe VI. Stufe von *f* zu fallen. T.71-78 wird die Chromatik über absteigende verminderte Septakkorde fortgeführt, dazu kommt eine freie Umformung des Themas  $c$ .

T.79-90 bringt nun eine *ff*-Fassung des Themas in Tutti-Instrumentation, die gegenüber der anfänglichen Version harmonisch etwas zielstrebigere gefasst ist: diesmal setzt die zweite Viertaktgruppe nicht mediantisch, sondern in der Oberquinte C-Dur an. Dafür durchschreitet jetzt der Themenkopf in einer Sequenz taktweise den gesamten Großterzzyklus (83-85) C-As-E-C, um in T.87f zunächst auf H-Dur als  $\mathbb{D}$ , zwei Takte später einen halben Ton tiefer auf B zu landen.

In T.91 beginnt eine absteigende Sequenz über Orgelpunkt B bis T.100, die zwar melodisch leicht unregelmäßig gestaltet ist, aber im Kern nur eine absteigende Sextakkord-Kette beinhaltet. In T.91f noch mit 7-vor-6-Vorhaltskette, danach viertelweise absteigend, bis sich beide Violinen um das  $b$  einzupendeln – ohne dass B-Dur jemals ganz ausgespielt wird! Der letzte Takt ist ein einsames *ppp-b*. Auffällig sogar an dieser unscheinbaren Stelle die harmonische Doppeldeutigkeit mit abwechselnd *as* und *a*, was dem Neapolitaner Ces-Dur über dem Orgelpunkt eine doppeldominante Wirkung verleiht.

Zusammenfassend ist zu beobachten, dass der Hauptsatz zweiteilig gebaut ist, mit jeweils einem doppelgliedrigen Themendurchlauf und nachfolgender absteigender Sequenz. Da die T.91-100 als Überleitung gehört werden, überwiegt beim Hören allerdings der Eindruck einer Dreiteiligkeit: Thema – Sequenz (Entwicklung) – Thema<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> man nehme eine beliebige mittlere Klaviersonate oder Symphonie, die nicht im Seitensatz wörtlich dasselbe Thema verwendet (letzteres eine extreme Form von Monothematik, die bei Haydn auch gerne vorkommt).

<sup>2</sup> Dreiteiligkeit mit übergeordneter Zweiteiligkeit ist kein Widerspruch, sondern ein grundlegendes Formprinzip, dem jeder Sonatensatz, ja jedes klassische Menuett folgen.

### 3.2.2 Gesangsthema (2. Themengruppe)

Die nun folgende zweite Themengruppe (von Bruckner meist „Gesangsthema“ genannt) ist nun höchst eigenartig gebaut. Sie wird sozusagen in mehreren Strophen (oder Durchgängen) steigernd viermal gebracht, jedes Mal mit demselben Harmonieverlauf, aber durch weitere gesangliche Kontrapunktstimmen angereichert. Der erste Durchgang T.101-108 hat nämlich mit Gesanglichkeit noch gar nichts zu tun: Sämtliche Streicher bringen im Pizzicato (man denkt an alle bisherigen Einleitungen!) eine schweifende Akkordfolge, die das Quecksilber der Harmonik noch weiter steigert. Die Folge beginnt zwar aus f-Moll, bewegt sich aber mediantisch recht unvorhersehbar in tiefe  $\flat$ -Bereiche: T.102 wechselt mediantisch von der  $\text{D C-Dur}$  nach As-Dur, der nächste nach as-Moll (mit der Folge  $\text{tP-dP-t-D}$ ), T.103 kehrt recht überraschend wieder nach f-Moll zurück. Die Tonartwechsel sind jeweils durch eine dynamische Veränderung markiert, zwar durchweg in  $p$ -Graden, aber durch das Pizzicato jedes Mal deutlich, da *subito* erklingend (als sei Bruckner selbst von allen plötzlichen Wechseln überrascht...).

Die T.104-108 nehmen denselben Tonartenverlauf, allerdings mit anderen Funktionen – wieder erscheint die Rückkehr nach f-Moll als das Überraschendste: T.107 as-Moll  $\text{D} - \text{f-Moll D}$ .

Das Eigenartige dieser Akkordfolge ist neben dem unsteten Tonartenverlauf ihre gleichzeitige Archaik: Außer dem Nonenvorhalt in T.103 handelt es sich ausschließlich um Dur- oder Molldreiklänge. Keine Spur von Zwischendominanten, Vierklängen, geschweige denn tristanartigen Alterierungen. In dieser Schlichtheit wirkt der vierstimmige Satz fast wie frühbarocker Kantionalsatz. Unterstützt wird diese Rückwärtsgewandtheit durch die Verwendung eines uralten Bassmodells in den T.102 und 106. Dieser fallende Quart-Sekund-Zickzack hieß in der Renaissance Romanesca und bildete die harmonische Grundlage für beliebte Lautenstücke (auch das englische Volkslied „Greensleeves“ aus dem späten 16. Jhd. baut auf der Romanesca auf, ein bekanntes Stück aus der Kunstmusik ist der Kanon von Johann Pachelbel, der den Bass als Ostinato benutzt). Bei Bruckner haben wir es also mit der merkwürdigen Verbindung aus spätromantischer Mediantenharmonik und archaisch schlichtem strengen Satz zu tun.

Mit der  $\text{t f-Moll}$  in T.109 beginnt der zweite Durchgang, der Harmonieverlauf ist identisch, nur im achten Takt (also 116) bleibt die Folge halbschlüssig auf Es-Dur stehen (mit ornamentiertem Quartvorhalt, ähnlich wie in der Introduction T.13f). Diesmal „singt“ die erste Violine eine Melodie dazu (das „Gesangsthema“), die zwar einerseits weit ausschwingt, andererseits aber auch kaum von ihrem Anfangston  $c$  loskommt. Auch sie scheint ständig zwischen Dur und Moll zu schwanken – ohne die stützende Harmonik wüsste man nicht, ob sie in c-Moll, C-Dur, as-Moll oder As-Dur steht. Innerhalb der Harmonik ergibt sich hauptsächlich ein Schwanken zwischen f-Moll (zu dem ja sowohl *des* und *es* als auch *d* und *e* gehören) und as-Moll. Wie auch immer man diese Melodie betrachtet, sie hat eine eigenartige Zwitterstellung zwischen thematischem Melos und kontrapunktischer Funktion.

Das Uneindeutige überwiegt also in diesem Seitensatz!

(Notenbeispiel 19: „Gesangsthema“ T.109-116, Klammer zu T.130)

Das Schweifen zwischen *es* und *e* kann auch anders gedeutet werden: Der Ambitus der Melodie zwischen *as* und *ces* hat seine genaue symmetrische Mitte eben zwischen *es* und *fes(=e)*. Interessant ist auch, dass der anfängliche harmonische Grundton *f* (und damit die natürliche Erklärung für die „Vorzeichenunsicherheit“ auf den Stufen *d* und *e*) ausgelassen wird – alle anderen Stufen werden berührt!

Der dritte Durchgang des Achttakters ist nun abermals gesteigert. Zum einen durch die klangliche Anreicherung durch die Hörner, viel wesentlicher aber durch die Transponierung um einen Ganzton nach oben (ansonsten aber identisch). NB: Über dem Grundton *g* findet die melodische Schwankung jetzt zwischen dem Dur und Moll auf *d* und *b* statt, den wichtigsten Grundtönen des ersten und zweiten Satzes.

Diesmal steigt Bruckner im sechsten Takt des Achttakters aus und lässt die Melodie über die wichtigen Stationen B-Dur (T.122), A-Dur (124), F-Dur/d-Moll (125f), Ges-Dur (126) nach Des-Dur ausschwingen (131). Die Melodie des Gesangsthemas ist erweitert, führt aber auf gewisse Weise die Fassung aus dem zweiten Durchgang weiter: Wirkte dort der Abschluss mit dem Ton *b* in T.116 recht vorläufig, wird T.131f die Linie zum abschließenden *as* weitergeführt (dort allerdings harmonisiert als Quinte von Des-Dur!). Auch der Höhepunktton *ces* wird diesmal durch das *cis* (als Terz eines dominantischen A-Dur in T.124) überboten.

Es folgt ein 14-taktiges sequenzielles Zwischenstück. Ähnlich wie die ersten 14 Takte der Introduction stellt Bruckner zwei Takte voran, dann folgt ein Gebilde, das ab T.137 (also dem 5. Takt des angenommenen Achttakters) das harmonische Metrum auf Doppeltaktigkeit verlängert. Dies ergibt zusammen mit dem Generalpausentakt 144 wie zu Anfang des Satzes 2+4+8 Takte! Zufall? Vielleicht. Doch auch diesmal hat die Sequenz etwas Schwebend-Traumartiges an sich. Wie auch schon immer zuvor ist die Sequenz nur scheinbar regelmäßig, das Intervallverhältnis des Modells wird niemals genau übernommen, wie man aus der folgenden Reduktion ersehen kann:

(Notenbeispiel 20: Zwischenstück Sequenz T.131-144)

Harmonisch sehen wir, dass die ersten drei Glieder der Sequenz jeweils variante Arten von Zwischendominanten (mit anschließender Auflösung) zur S von Des-Dur darstellen, das vierte Glied  $D_v$ -T (mit Wiederholung), das letzte dann die Rückmodulation nach F-Dur.

Die verträumte Stimmung dieser Sequenz wird noch einmal in diesem Satz auftauchen, und zwar gegen Beginn der Durchführung, wenn Bruckner eine Reminiszenz an die Introduction (T.237) bringt. Die zentrale Sequenz dieser Stelle beginnt T.247, hat wiederum zwei vorangestellte Takte, dauert danach noch 10 T. (auch hier mit Dehnung des harmonischen

Metrum gegen Ende) und ergänzt sich mit den folgenden zwei Takten Dreiklangsfanfare **a** erneut zu 14 Takten. O.k., alles Spekulation...

Als hätte Bruckner durch dieses Zwischenstück Kräfte gesammelt, folgt nun ein vierter Durchgang der Harmoniefolge (T.145ff), diesmal außer instrumentatorisch durch Blechbläser mit einer weiteren Kontrapunkt-Stimme des Vc. angereichert. Auch wird die Harmoniefolge geändert und gesteigert, damit einhergehend auch die Melodie der VI.1. Auffällig ist, dass die Folge zum ersten Mal aus F-Dur ansetzt (die reguläre Seitensatz-Tonart laut klassischem Formplan!) und nicht nach as-Moll rückt sondern nach E-Dur. Die enharmonische Verwechslung in der Mitte von T.147 offenbart, dass es sich dabei eigentlich um Fes-Dur handelt – also ist die Kadenz nach „Fes-Dur“ in T.148 die Manifestation der Symmetrieachse. Davor und danach wird melodisch die zuvor vermiedene Stufe *f* mehrfach ausgespielt. Ab T.151 senkt sich die Melodie in einer langen gewellten f-Moll-Linie herab bis zum tiefen *g* der Violinen und schwingt sich dann auf einer Umspielung des dominantischen C-Dur ein. Also ist bei aller harmonischen Weitschweifigkeit der Seitensatz (das Gesangsthema) durch die Klammer f-Moll – C-Dur (als **D**) letztendlich klar definiert.

Auch die Melodie wird durch dieses Ende noch einmal mit dem zweiten und dritten Durchgang verklammert, denn die Linie dieses Durchgangs wird jetzt in der Abwärtswelle noch einen Ton tiefer geführt, hat aber beim Ambitus *g* bis *c* exakt dieselbe symmetrische Mitte zwischen *es* und *e*.

Abschließend zum Seitensatz die Betrachtung der Periodik: erster und zweiter Durchgang sind zwar in sich wie Vordersatz-Nachsatz gestaltet, bilden aber auch gemeinsam eine Einheit von 16 Takten. Der dritte Durchgang wird im Nachsatz erweitert auf insgesamt 14 Takte. Wie oben analysiert bildet auch das sequenzielle Zwischenstück einen auf 14 Takte erweiterten Satz. Der vierte Durchgang ist ähnlich dem dritten erweitert, hier aber auf 16 Takte.

Somit ergibt sich eine ausbalancierte Abfolge von regulären und erweiterten Sätzen mit a 16 (8+8) – a' 14 – b 14 – a'' 16 Takten. Ähnlich dem Hauptsatz haben wir eine äußere Zweiteiligkeit (nach Taktanzahl) mit innerer (motivischer) Dreiteiligkeit.

### 3.2.3 Themengruppe 3 (Schlussgruppenthema) und Überleitung zur Durchführung

Dass Bruckner die Exposition des Sonatenhauptsatzes auf drei Themen erweitert, ist Konzertführerweisheit. Bruckner selber mag die symbolische Bedeutung der Dreizahl (dreieiniger Gott) als Begründung dafür gesehen haben. Aber natürlich ist er nicht erste, der mehr als zwei Themen im Sonatensatz exponiert. Auf das differenzierte Verhältnis zur Monothematik bei Haydn und Beethoven wurde schon oben hingewiesen. Doch auch schon das Gegenteil lässt sich in der Wiener Klassik häufig finden: Vor allen Dingen Mozart hatte die Tendenz, eine große Anzahl musikalischer Motive, die eigenes thematisches Gewicht erhalten konnten, in der Exposition erklingen zu lassen. So konnte die Schlussgruppe (die in früheren, kleineren Sonatensätzen meist nichts anderes als eine kadenzelle Bestätigung der erreichten Oberquint- oder Paralleltonart darstellt) ein eigenes Thema ausbilden. Bisweilen gestaltet Mozart aber auch die Überleitung zwischen Haupt- und Seitensatz so ausführlich, dass man von einem neuen Thema sprechen kann. In der Klaviersonate B-Dur KV 570 wird das Überleitungsthema sogar so wichtig, dass es in der Durchführung die umfangreichste Verarbeitung erfährt.

Eines der bekanntesten Beispiele für ein drittes Thema ist die auch von Bruckner geschätzte Jupiter-Symphonie (deren Formplan des Finales, eine Synthese Doppelfuge-Sonatensatz, natürlich für Bruckners V. von besonderer Wichtigkeit ist): Dort beschäftigt sich die Durchführung des ersten Satzes die längste Zeit mit dem Thema, das in der Exposition erst in der Schlussgruppe auftaucht.

Wir können in der Klassik viele verschiedene Abstufungen von Monothematik über zwei kontrastierende Themen bis hin zu zahlreichen eigenständigen Charakteren (so nenne ich hier einmal die Motive, die thematische Wichtigkeit erhalten) ausmachen. Deswegen nehmen viele Formenlehren und Analysen davon Abstand, vom „ersten“ oder „zweiten Thema“ zu reden. Häufig findet man die Begriffe „Themenzüge“ oder „Themengruppe“. Rein formal liegt man mit den neutralen Bezeichnungen „Hauptsatz“ und „Seitensatz“ auf jeden Fall richtig, da sie nur durch den Tonartenplan begründet werden müssen – also greifen sie sowohl bei monothematischem als auch gruppenweisem Aufbau.

Auch bei Bruckner ist das thematische Gewicht der drei Themengruppen nicht immer gleich verteilt: Hier in der V. ist die dritte Gruppe vom Umfang her zwar die größte (Hauptsatz 50, Seitensatz 60, dritte Themengruppe 64 Takte), hat aber für die weitere Entwicklung des Satzes die geringste Bedeutung. Zieht man in Betracht, dass Bruckner zwar den Beginn der Durchführung durch Doppelstrich markiert (T.225), die Entwicklung dahin aber mindestens 16 Takte früher fließend gestaltet beginnt (der Doppelstrich stellt keinen hörbaren Einschnitt dar), ist die Gewichtung auch im Umfang reflektiert.

Bereits der Beginn der dritten Themengruppe (Des-Dur) ist thematisch nicht so neuartig: Die Violinen führen die synkopische Linie aus den letzten Takten des Seitensatzes weiter. Diese bildet eine kontrapunktische Begleitfigur zu einer Kantilene der Holzbläser und dem punktierten Bass der Streicher (abgeleitet aus dem Hauptsatzthema). Diese drei Figuren konkurrieren etwas um die Aufmerksamkeit des Hörers, so dass das eigentlich neue motivische Material (die Holzbläser-Kantilene) weniger als eigenständiges Thema, denn als neue Kontrapunktlinie empfunden werden könnte. Auch Bruckners bereits bekannte Tendenz, Themen bei der Wiederholung mit imitatorischen Kontrapunkten anzureichern, beginnt hier bereits im ersten Durchgang: das 3. Horn bringt bereits nach einem Takt (262) eine freie Umkehrung des Bassmotives. Alles zusammen bildet eine Art thematische kontrapunktische Einheit, ab jetzt genannt **e**.

(Notenbeispiel 21: Motive der dritten Themengruppe, Reduktion T.161-164)

Der charakteristische Ambitus des Themenkopfes der Holzbläser-Kantilene von einer großen Sexte wird uns als eröffnende Geste von Themen in den beiden letzten Sätzen der Symphonie wieder begegnen. In diesem Satz spielt sie als Thema kaum eine Rolle: sie wird lediglich nachsatzartig in T.169 in es-Moll sequenziert, taucht jedoch in der Durchführung nicht auf und wird sogar in der Reprise nur in veränderter Form als untergeordnet wahrnehmbar in Mittelstimmen aufgegriffen (T.425ff Fag.+Hrn., später Klar.).

Beherrschendes Element dieser dritten Themengruppe ist das Bass-Motiv, das vor allen Dingen in seiner freien Umkehrung (siehe Hrn. T.162) als Sequenzmodell eingesetzt wird und sich in einer weiteren Umformung (diminuiert und intervallisch) als Unisono-Motiv T.199ff einprägt (in der Übersicht S. 20 als Funkytown-Motiv **f** bezeichnet – man verzeihe



mir diese Referenz eines 80er-Jahre-Geschädigten). Diese letzte Version erfüllt ohne Zweifel eine echte Schlussgruppenfunktion, da harmonisch die wichtigsten Ebenen des ersten Satzes kadenzell zusammengefasst werden: B-Dur als Haupttonart (gleichwohl als tonartliche Ebene unterrepräsentiert) und Ges-Dur (sozusagen die Konfliktharmonie, immer wieder angesteuert).

Der übrige Verlauf der dritten Themengruppe sei kurz zusammengefasst:

161-176 Vorstellung der kontrapunktischen Einheit **e**, periodisch-satzartig in 8 Takten Des-Dur, dann 8 Takte entwickelnd, beginnend in es-Moll.

177-184 fanfarenartige Version von **e** (ohne Holzbläser-Kantilene), 4 Takte Des-Dur, 4 T. A-Dur (als **D** zu d-Moll).

185-198 Anstiegssequenz, zunächst zweimal zweitaktig, dann halbtaktig, halbschlussartiger Einschnitt nach 8 Takten, danach halbtaktiger Anstieg von sechs Takten.

199-208 Funkytown-Motiv **f** in B-Dur/Ges-Dur, zunächst in 2+2 Takten, dann Fortspinnung des punktierten Motives, mit Augmentation von Achtel über Viertel bis zu Halben. Diese 10 Takte ergänzen sich mit den 6 Takten Sequenz davor wieder zu einem 16-Takter.

209-224 Überleitung zur Durchführung in ausgeschmückter Kadenz nach F-Dur. Motive: **f** in Vierteln (auch Umkehrungen), Sextakkord-Parallelführungen.

209 215 217

D<sup>6</sup> (D) Sp D<sub>7</sub> tG D<sup>6></sup><sub>8></sub> D (Dv)

220 225 227 229 231

Tp S<sup>6</sup> D<sup>6</sup><sub>4</sub> <sup>5</sup>/<sub>3</sub> T D<sub>v</sub> T **E** D<sup>7</sup><sub>T</sub> T

(Notenbeispiel 22: Harmonieschema T.209-235)

Mit dem erreichten F-Dur gehorcht Bruckner dem überlieferten klassischen Tonartenplan, überspielt den Einschnitt jedoch, indem der Übergang zur Durchführung wie gezeigt fließend ist. Die ersten 12 Takte der Durchführung führen die Schlussgruppe unmittelbar weiter. Die Rückung des orgelpunktartigen Basstones von *f* zu *e* mit darüber liegender Folge **D-T** erinnert an die T.87-90 vom Ende des Hauptsatzes (dort *h-b*). Die Überleitung endet harmonisch in einem Halbschluss E-Dur – das angesteuerte A-Dur bleibt jedoch aus.

Stattdessen hebt der eigentliche Beginn der Durchführung mit einer Reminiszenz an die Introduction in C-Dur an.

### 3.3 Durchführung

#### 3.3.1 Reminszenz an die Introduction: „Traumsequenz“

Mit der Reminszenz (T.237ff) an die ersten Takte der Introduction fängt die Durchführung erst eigentlich an. Die Idee, an die langsame Einleitung im weiteren Satzverlauf zu erinnern, wurde von Josef Haydn in die Formenwelt eingeführt (wie die Etablierung der langsamen Einleitung wohl überhaupt auf sein Konto geht). In seiner vorletzten Symphonie, der Nr.103 „mit dem Paukenwirbel“ in Es-Dur (1795) unterbricht Haydn den musikalischen Fluss zwischen Durchführung und Reprise durch die dramatische Wiederkehr des titelgebenden Paukenwirbels aus der Introduction und einigen Teilen aus dieser.

Aber unmittelbares Vorbild für Bruckner war zweifelsohne die „Grande Sonate pathétique“ c-Moll op.13 (1799) von Ludwig van Beethoven. In seiner ersten „charakteristischen“ Klaviersonate wird die Form, wie schon im Titel angedeutet, gesprengt und vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte der Sonatenform die langsame Einleitung motivisch konsequent mit dem Allegro verknüpft. Danach wird die Introduction zweimal wieder angespielt: Das erste Mal genau an derselben Stelle wie in Bruckners V., nämlich zu Beginn der Durchführung.

Zunächst zitiert Bruckner T.3-6 des Anfangs fast wörtlich einen Ganzton höher, die hohen Streicher durch das Hornquartett ersetzend. Es folgt unmittelbar das Fanfarenmotiv **a** in C-Dur und eine viertaktige Reminiszenz an das Hauptsatzthema **c** mit Imitation in der Unteroktave, ebenfalls in *c* beginnend (also in G-Dur endend).

Die nun folgende 12taktige Sequenz (die durch die anschließende Fanfare **a** wieder einmal auf 14 Takte erweitert wird) ist an Klangschönheit kaum zu überbieten: Aus dem Bass-Pizzicato werden hingetupfte Achtel der hohen Holzbläser, darum rankt sich ein vierstimmiger, vorhaltsreicher Satz der geteilten hohen Violinen. Vordergründig ist es nur eine weitere Sequenz, sie verharrt zunächst in f-Moll mit fast ausschließlich leitereigenen Tönen und moduliert im letzten Takt (258) nach b-Moll. Aber die süße Klanglichkeit der hohen Streicher, die schwebenden Dissonanzen verbinden sich ausdrucksvoll mit dem stets gewandelten und daher unvorhersehbaren Sequenzmodell, das im Kern wieder einmal aus parallel verschobenen Sextakkorden besteht. Bruckner verfährt denkbar flexibel mit dem harmonischen Metrum: Während in T.248-251 die halbtaktig aufgelösten Vorhalte Harmoniewechsel von ganzen Takten implizieren, werden in 252 kurzzeitig viertelweise die Sextakkorde verschoben. Danach allerdings (253-258), während der größten dynamischen Steigerung, bleiben die Sextakkorde (trotz unterschiedlicher Vorhaltswirkungen) im Prinzip zwei Takte stehen.

(Notenbeispiel 23: „Traumsequenz“ T.247-260, Schema der Vorhaltsstimmen)

### 3.3.2 Hauptteil: die große Sequenz, Liquidation

Was in T.261 beginnt, kann als der Hauptteil der Durchführung bezeichnet werden. Er dauert bis T.324 bzw. 330 (von 325-328 sind schon vier Takte im Gestus des dritten Durchführungsteils eingeschoben, der dann endgültig in T.331 beginnt.)

Diese große Sequenz der Durchführung ist nun erstaunlich geradlinig gearbeitet: Im Prinzip haben wir über 70 Takte eine fortwährende ständige Verkleinerung von nur zwei Motiven. Zunächst verwendet Bruckner ausschließlich das Hauptsatzthema **c**, durchgehend in Engführung gekoppelt in gerader Bewegung und freier Umkehrung, ab 283 kommt das Fanfarenmotiv **a** in beiden Richtungen dazu. Dieses gewinnt überhand und führt in immer kleiner werdender Abspaltung zu den „Viertelstürzen“ ab T.315, die intervallisch weiter gestaucht werden, bis ab T.323 nur noch die fallende kleine Terz übrig bleibt.

Hier haben wir ein Verfahren in Reinkultur, das der Theoretiker Erwin Ratz (ein Schönberg-Schüler) „Liquidation“ genannt hat: Ein Thema wird abgespalten, verkürzt, enggeführt und in seine Grundbestandteile zerlegt, bis nur noch das Wesentliche übrig bleibt – quasi in „verflüssigter“ Form.

Um diesen riesigen Bogen zu spannen, verzichtet Bruckner auf sämtliche anderen Motive und Themen des Satzes und baut auch die Sequenzstruktur wesentlich einfacher auf als meist. Es gibt sogar wörtliche Sequenzen (267-270 in E/Fes zu 271-274 in Ges; 291-294 in c zu 295-298 in f), die periodische Struktur ist durchweg in 4- und 8-Taktern gebaut, Harmoniewechsel sind recht gleichmäßig gesetzt. Lediglich auf einem dominantischen A-Dur bleibt er von 297-302 für 6 Takte stehen (Parallele zum langsamen Satz, wo *a* mehrfach lange Orgelpunkte bildete?). Die letzten 6 Takte umschreiben drei verminderte Septakkorde, die chromatisch aufwärts steigen.

Zusammengefasst sind die wichtigsten harmonischen Stationen der großen Sequenz: B-Dur am Beginn T.216 (stets mit Tendenz zum Neapolitaner der Dominante Ges-Dur), T.267 Fes-Dur, 271 Ges-Dur, T.283 a-Moll, T.287 B-Dur, T.297 A-Dur als Dominante, ab T.303 im Prinzip durchgehend B-Dur bis zur chromatischen Verschiebung mit  $D_{\vee}s$  ab T.317. Also liegt das Hauptgewicht klar auf B-Dur mit Nebenebene Ges-Dur, als Gegenpol *a* in Dur und Moll.

### 3.3.3 Rückführung zur Reprise, Verweis auf Introduction

In T.325 bringen die Hörner und Posaunen plötzlich im *pp* einen Choral, der sich als Variante der Pizzicato-Ebene des Seitensatzes erweist. Hier moduliert er allerdings nicht im Kleinterzabstand, sondern – noch überraschender – im Tritonus von d-Moll nach As-Dur. Dieses Motiv wiederholen die Holzbläser mit ihrer „Pizzicato-Technik“, den hingetupften Achteln, in a-Moll ab T.331, was von den Streichern, jetzt im echten Pizzicato, 333 auf III in As-Dur weitergeführt wird. Die letzten 25 Takte sind dann sehr stark den Takten 18-42 angenähert: Die Blechbläser bringen den Choral **b** Fis-Dur und *as* als  $s/Es$ -Dur, dann beginnt eine lange Steigerungssequenz über Orgelpunkt *f* bis zum Wiedereintritt der Reprise in 363.

### 3.4 Reprise

Die Reprise erscheint nun ziemlich gerafft: Das Hauptsatzthema erklingt einmal in seiner originalen Gestalt (allerdings im *ff* und stärker instrumentiert) inklusive der sequenzierten Fortsetzung in Des-Dur/cis-Moll etc. Ohne ausgiebige Sequenz schließt sich allerdings T.373 ein dritter Ansatz an, der zum ersten Mal das Thema in B-Dur enden lässt. Über das Gelenk D-Dur (377-380) folgt sofort das Gesangsthema, das diesmal zunächst nur in zwei Durchgängen erklingt (ohne Pizzicato-Einleitung), einmal in g-Moll, dann 389 einen Ton höher.

Die Mittel-Sequenz umfasst diesmal nur sechs Takte (403-408) und ist aufsteigend (statt zuvor absteigend) über Orgelpunkt *es* gestaltet. Auch der dritte Themendurchgang ist wieder in g-Moll, diesmal in voller Länge, entsprechend dem vierten der Exposition (409-424).

Was veranlasst Bruckner, das Gesangsthema in g-Moll erscheinen zu lassen? Laut traditioneller Formenlehre sollte auch der Seitensatz in der Grundtonart stehen, das wäre B-Dur. Nur ginge mit der Änderung des ersten Akkordes von Moll nach Dur das Charakteristische der schweifenden Harmoniefolge verloren – da wir ohnehin keine gefestigte Tonart vernehmen können, halten wir uns an den typischen Dur-Moll-Wechseln und Mediantausweichungen fest. Wahrscheinlich hat sich Bruckner für die parallele Molltonart entschieden, um der Tradition möglichst weit Rechnung zu tragen (b-Moll wäre zu weit weg gewesen).

Außerdem war der Zug zur Transposition um einen Ganzton nach oben schon öfter zu sehen: Der dritte Durchgang des Gesangsthemas in der Exposition begann T.117 bereits einen Ton höher, also in g-Moll; die Introduction kehrte zu Beginn der Durchführung in C-Dur statt B-Dur wieder.

Auch die dritte Themengruppe beginnt T.425 einen Ton höher, in Es-Dur. Die Verbannung der Holzbläserkantilene aus **e** in die Mittelstimmen und die Reduzierung auf den Themenkopf wurde schon anlässlich der Exposition besprochen. Auch in der zeitlichen Ausdehnung wird die dritte Themengruppe stark reduziert: Aus dem komplex achttaktigen Periode plus mehrfach gegliederte Steigerungswelle von 30 Takten kondensiert Bruckner 16 Takte zusammen (wobei die achttaktige Periode im Prinzip gleich wiederkommt).

Dann folgt bereits T.441 das Funkytown-Motiv **f**, jeweils zwei Takte in Es, in Ges und in A. Danach gleitet das Motiv, harmonisch gestützt von kräftig im Blech instrumentierten Sextakkorden, chromatisch abwärts von As- bis D-Dur. Ein Pizzicato(einleitend!)-Oktavsprung *d-d'* der Streicher bildet den letzten Haltepunkt vor der Coda.

### 3.5 Coda

Die Coda umfasst die letzten 59 Takte des Satzes. Sie hat drei klar gegliederte Teile mit 20+20+19 Takten (eigentlich erstaunlich, dass Bruckner keinen weiteren Pausentakt angefügt hat – er stünde am Schluss mit einiger Berechtigung). Teil 1 und 3 sind jeweils geprägt von Ostinato-Wirkungen mit dem anfänglichen Pizzicato-Motiv – Teil 1 in b-Moll, der abschließende Teil in B-Dur. Die wichtigste harmonische Verbindung B-Ges7 (hier als übermäßiger Quintsextakkord) taucht einige Male ständig exponiert auf: von T.425-437 quasi in taktweisem Wechsel (danach verweilt Bruckner für 5 Takte auf dem Ges-Akkord). Auch der als Steigerungswelle angelegte Mittelteil der Coda verwendet diese Verbindung, allerdings zunächst sequenzierend von F, b, fis, dann in kleingliedrigerer Sequenz (ähnlich T.63ff) bis sich der Bass um den Ton *f* einpendelt (mit dem seit der Introduction bekannten *e-f-ges*). Auch der doppelt punktierte Rhythmus ist bekannt, nämlich aus der letzten Welle des Hauptsatzthemas (dort allerdings gegenläufig zu hier verebbend).

The image shows a musical score for the Coda section, measures 493-502. It features five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The music is characterized by a complex rhythmic pattern, primarily consisting of a double-dotted eighth note followed by a sixteenth note, often with a sixteenth rest. The dynamics are marked *fff* (fortissimo). The score is in 2/4 time and shows a transition from a minor key to a major key.

Dann ist der dritte Teil der Coda erreicht (Bruckner hat wohl absichtlich die Studierbuchstaben genau bis **Z** vergeben), das Ostinato ist nach Dur gewendet, das einzige Mal außer dem Höhepunkt der Durchführung fordert Bruckner ein *fff*. Im halbtaktigen Wechsel rufen sich die Blechbläser in zwei Gruppen das zur einfachen Figur reduzierte Hauptmotiv zu. In T.497 und 502 wird die Dichte der Komplementärrhythmen weiter gesteigert während die Bassfigur auf die absteigende Linie des ersten Taktes reduziert wird: Alles ist Jubel, Bruckner belastet die Coda auch hier nicht mehr mit mottoartigen Verbindungen oder weiteren Erinnerungen an andere Motive – umso drastischer wohl der Abstieg in die Trauer des zweiten Satzes.

(Notenbeispiel 24: Das Ostinato in der Durversion, T.493f, Buchstabe **Z**)

#### 4. Literaturverzeichnis:

Bruckner, Anton: *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, herausgegeben von Ernst Schwanzara (287 S. + Notenbeispiele), Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien (1950). Signatur B 10262/2a

Floros, Constantin: *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk* (291 S.), Europäische Verlagsanstalt, Sabine Groenewold Verlage, Hamburg (2004). Signatur B 15353

Krohn, Ilmari: *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt* (3 Bände 1955-57, daraus Band II – Symphonien 4-6, 324 S.), Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki & Otto Harrassowitz, Wiesbaden (1957). Signatur B 6783 A/B/C

Kurth, Ernst: *Bruckner* (2 Bände, ges. 1352 Seiten), Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York (1971), Nachdruck der Ausgabe Max Hesses Verlag, Berlin (1925). Signatur B 1187 A/B

Ulm, Renate (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung* (243 S.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München & Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London, New York, Prag (1998). Signatur B 9858

daraus: Gülke, Peter: *V.Symphonie in B-Dur*

Ulm, Renate: „Traumverwirrter Katzenjammerstil“ – oder: Was ist das „Musikalisch-Schöne“ wirklich? *Bruckner und Hanslick – zwei Antipoden*

Wickenhauser, Richard: *Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden und Wesen* (3 Bände 146+146+101 S.), Philipp Reclam jun., Leipzig (1926). Signatur B 2092