

D 15

# Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie

Eine Studie zur Frage der Originalfassungen

Von

Dr. phil. Fritz Oeser

Mit 24 Notenbeispielen



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG G. M. B. H.  
LEIPZIG 1939

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany.  
Copyright 1939 by Musikwissenschaftlicher Verlag G. m. b. H. Leipzig  
Druck: M. Dittert & Co., Dresden  
Stich: Oscar Brandstetter, Leipzig

*Meiner Mutter  
und dem Andenken meines Vaters*

# Inhalt

Vorwort.....	5
Einleitung:	
I. Zur Situation der Brucknerdeutung.....	9
II. Zum Strukturbegriff.....	14
1. Teil: Elementarerscheinungen der Klangmaterie	
I. Klang und Klangträger.....	20
II. Tonartikulation .....	26
III. Grundprinzipie der Dynamik.....	33
IV. Höhepunktsgestaltung .....	38
2. Teil: Die Klangfarbenordnung und ihre strukturellen Auswirkungen	
I. Klangfarbenkern .....	46
II. Klangfarbenbündelung .....	53
III. Gruppengliederung.....	61
IV. Raumbildung .....	64
Literatur.....	72

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt einen Ausschnitt aus einem größer geplanten Werke über Bruckners Symphonik im ganzen dar, das die Struktur, den Gehalt und die Entwicklung seines Personalstils behandeln soll. Angesichts der Ausmaße, die eine gründliche Untersuchung dieses Gesamthemas erfordert hätte, erschien es geraten, die Darlegungen zunächst auf das vorliegende Teilthema einzuschränken. Die Abgrenzung des Aufgabengebietes wird insofern fruchtbar wirken können, als damit ein Fragenkreis zur Erörterung gelangt, der in steigendem Maße die Musikwissenschaft beschäftigt, nämlich die Frage des Klangideals und der Klangstruktur. Nachdem die Problematik der stilkritischen Methode und der rein formalen Analyse sich immer unverhüllter geoffenbart hat, ist die Auffindung personalstilistischer Strukturelemente, die nicht mehr auf eine stilgeschichtliche Adaption zurückzuführen sind, immer vordringlicher geworden. Speziell dem Phänomen Bruckner sind die erwähnten Methoden so wenig gerecht geworden, daß die Notwendigkeit, zunächst einmal die elementarsten Erscheinungen seines symphonischen Stiles klar zu beschreiben, auf der Hand liegt. Es steht zu hoffen, daß die Analyse des spezifischen „Bruckner-Klanges“ genügend Perspektiven auf die Gesamterscheinung Bruckners eröffnet, um in ihrer Sonderbehandlung gerechtfertigt zu sein.

Mehr als sonst üblich ist, greifen diese Ausführungen, wenn auch unbeabsichtigt, in ein aktuelles Problem ein, das über das Musikleben hinaus die Meinungen beschäftigt: in die Frage nach „Original“ und „Bearbeitung“ in den Brucknersymphonien. Die an sich selbstverständliche Verpflichtung des Wissenschaftlers, sich ein einwandfreies materiales Fundament durch die Zugrundelegung des Urtextes zu sichern, hat in ihren Folgen die Blickrichtung der Arbeit geradezu einschneidend verändert. Ursprünglich auf eine Erforschung der Brucknerschen Formenwelt angelegt, stellt sie nun den Versuch dar, das Verhältnis der Handschriften zu den Erstdrucken — ohne näheres Eingehen auf die rein philologisch-biographische Textkritik, die der Gesamtausgabe

vorbehalten bleibt — von innen heraus nach der klanglichen Hinsicht zu klären. So empfängt sie Ziel und Sinn von dem Bestreben, den personalen Klangstil Bruckners in seiner Eigenstruktur sowie in seiner späteren Verdeckung aufzuzeigen, — ein Versuch freilich, der schon infolge empfindlicher Lücken in der musikwissenschaftlichen Kategorienreihe naturgemäß mit vielen Unzulänglichkeiten behaftet sein muß.

Angesichts der unendlich fruchtbaren Einsichten, die der Einblick in den wirklichen Bruckner bot, ist die Danksagung an alle, die die äußeren Hindernisse (deren es zu der Zeit, als die jetzt allgemein zugänglichen „Originalfassungen“ noch nicht erschienen waren, viele gab) beseitigen halfen, eine angenehme Pflicht. Daß dieser Arbeit ein gesicherter, philologisch einwandfreier Notentext zugrundeliegt, ist zu allererst dem Direktor der Musikabteilung der Nationalbibliothek in Wien, Herrn Universitätsprofessor Dr. Robert *Haas*, zuzuschreiben, dem ich für diese seine große Liebenswürdigkeit und Hilfsbereitschaft herzlichst danke. Ferner hat die Güte des Herrn Professor Dr. Johannes *Wolf*, der zu dieser Zeit die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin leitete, sowie die Freundlichkeit seines Nachfolgers, des Herrn Prof. Dr. Georg *Schünemann*, mir ermöglicht, die dort befindlichen, bisher noch unveröffentlichten Skizzen und Partiturbruchstücke in die Arbeit einzubeziehen; auch ihnen gilt mein besonderer Dank. Weiterhin gestatteten freundlichst Einsicht in ihre Bruckner-Autographe folgende Institute: das Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien (Dr. Hedwig *Kraus*); der Akademische Richard Wagner-Verein in Wien (Hofrat Max *Millenkovich-Morold*); das Archiv des Stiftes St. Florian (Prof. Dr. *Nicolussi*); das Musikarchiv des Stiftes Kremsmünster (Prof. P. Benno *Feyrer*). Ebenso stellten ihre Handschriften zur Verfügung: Herr Prof. Max *Auer* in Vöcklabruck; Herr Karl *Aigner* † in St. Florian. Ihnen allen möchte ich für ihr Entgegenkommen meine aufrichtige Dankbarkeit ausdrücken.

Außerdem wurde die Arbeit wesentlich gefördert durch die

freundliche Bereitwilligkeit, mit der der Verlag *Gustav Bosse* in Regensburg vorzeitigen Einblick in die letzten Bände der *Göllerich-Auer-Biographie* und der *Musikwissenschaftliche Verlag* zu Leipzig in die vorbereiteten Bände der Gesamtausgabe gewährten.

Sichtung und Verarbeitung dieses in so reichem Maße zur Verfügung gestellten Materials ließen stark ins Bewußtsein treten, daß ich noch über den Umkreis dieser Dissertation hinaus Schuldner bleibe: gegenüber meinem geschätzten Theorielehrer am Landeskonservatorium zu Leipzig, Herrn Dr. Fritz *Reuter*, auf den das musiktheoretische Rüstzeug zurückgeht, und im besondern gegenüber meinem verehrten Universitätslehrer, Herrn Prof. Dr. Helmut *Schultz*, dem ich über die Förderung dieser Arbeit hinaus alle musikwissenschaftlichen Grundlagen verdanke.

Leipzig, im Dezember 1939

Fritz Oeser



# Einleitung

## I. Zur Situation der Brucknerdeutung

Die Erstveröffentlichung der Brucknerschen Autographe hat der schon geraume Zeit vorhandenen Skepsis gegenüber den Ergebnissen der musikhistorischen Bemühung um Bruckner neue und kräftige Nahrung gegeben. Es ist kein Zweifel, daß die *geschichtliche Stellung* Bruckners noch immer im Dunkel liegt und zwischen der bisher vorgenommenen historischen Einreihung und dem unmittelbaren Erlebnis dieser Musik ein spürbarer Riß klafft. Vierzig Jahre sind seit Bruckners Tod vergangen, — für eine durch und durch historisierte Wissenschaft eine beträchtliche Zeitspanne, bedeutsamer als durch ihre Ausdehnung noch dadurch, daß sie in sich eine Krisis und eine Wandlung beschließt, die alles jenseits der Grenzscheide Liegende in eine noch viel fremdere Ferne gerückt hat, als die wachsenden Jahre geruhiger Zeiten vermocht hätten. Während einer jüngeren Generation das weitaus Bedeutsamste, das noch zu Beginn des Jahrhunderts lebendigste Gegenwart war, sich unaufhaltsam mit der Patina der Geschichte überzieht, tritt Bruckner neu ins Bewußtsein. Die chaotische Moderne der Nachkriegsjahre hat ihn nicht entthront, wie sie Beethoven zu entthronen wenigstens versuchte, die Jugendmusikbewegung, die allzu stark die Rangordnung innerhalb des verfehmten 19. Jahrhunderts vernachlässigt hat, aber doch von einem echten Wertgefühl für innere Haltung besessen war, hat von ihrer radikalen Verdammung dieses Jahrhunderts allein Bruckner, ausgerechnet den angeblichen „Wagner der Symphonie“, ausgenommen. Auch die Erweiterung des musikhistorischen Blickraums hat seine Gestalt nicht verkleinern können, und gegenwärtig scheint es sogar, als beginne er auch die Grenzen des Deutschtums zu überschreiten.<sup>1)</sup> Nun rückt mit dem Bekanntwerden der

1) Für dankenswerte Hinweise ist der Verfasser Herrn Dr. phil. Kurt Otto Weise, derzeit Lektor an der Universität Bordeaux, verpflichtet.

Handschrift-Fassungen die Geschichte Bruckners in ihr zweites, entscheidendes Stadium. Eine Klärung ist eingetreten: gewisse Zwiespältigkeiten im Werk selbst, die den Ausdeuter verwirren konnten, sind verschwunden. Dagegen stellt nun wieder die Tatsache der Bearbeitung ein wichtiges historisches Problem dar. Der genaue Vergleich der Bearbeitungen, die an sämtlichen Symphonien in mehr oder weniger großem Maße vorgenommen worden sind, ergibt zunächst, daß sie alle, obwohl vier oder fünf der Schüler und Berater Bruckners sie getätigt haben, auf ein gleiches Grundprinzip hinweisen. Aus den Argumenten, über die die biographische Forschung berichtet, sowie aus jeder Einzelanalyse geht mit Evidenz hervor, daß der Umformung ein bestimmtes, allen Bearbeitern gemeinsames und von ihnen angestrebtes Klangideal zugrunde liegt. Es ist hier also eine *konsequente stilistische Umdeutung* erfolgt, die mit allen Randproblemen zu umreißen eine wichtige Aufgabe ist.

Was bedeutet dieses einzigartige Faktum für die geschichtliche Einordnung Bruckners? Es bietet den Schlüssel zur Lösung der Frage, warum Bruckner als innerer Besitz in eine Zeit eingeht, die in ihren wesentlichen und zukünftigen Trägern die Epoche, der er entstammt, einer strengen Prüfung unterzogen hat. Zwischen ihm aber und seiner Mitwelt bestand eine Kluft, die durch die Umdeutung seines Werkes überbrückt werden sollte. Heute hat die Blickrichtung des 19. Jahrhunderts ihre absolute Geltung verloren, und die Eigenständigkeit einzelner, die diese Blickrichtung verdeckte, bricht sich durch die fremden Umhüllungen Bahn. So geschah es mit Peter Cornelius, mit Modest Moussorgski, — so mit Bruckner, und selbst bei nüchternster Betrachtung ist die Verdeckung und Übermalung der Brucknerschen Originale und ihre späte Entdeckung durch die Nachgeborenen ein so notwendiges und sinnvolles Walten einer geschichtlichen oder übergeschichtlichen Gerechtigkeit, wie es nicht eben häufig offenbar zu werden pflegt. Von nur relativer Bedeutung erscheint jetzt der Kampf um Bruckner, der die Gemüter Wiens im letzten Drittel des

vergangenen Jahrhunderts bewegt hat und der mit dem Streit um *Wagner* zusammenhing. Dieser Auseinandersetzung lag im wesentlichen der hemmende Widerstand gegen das Neue als solches zugrunde, eine Erscheinung also, die zu allen Zeiten das Ringen zwischen der vorwärtsweisenden Kraft des einzelnen und der Traditionsgebundenheit der Gesellschaft begleitet hat, und deren positiver Sinn auch für den einzelnen von einer allzu wehleidigen Geniebetrachtung zeitweilig verkannt worden ist. Der Widerstand richtete sich nicht gegen das, wovon *Wagners* Musik kündete (von einigen feiner empfindenden Geistern abgesehen, die wie *Brahms* oder vor allem der spätere *Nietzsche* in der „res quae canitur“ die Gefahr für Musik und Geist erkannten), er richtete sich gegen die neuen Ausdrucksmittel, — *Wagners* Sieg und Herrschaft waren, als er sich durchgesetzt hatte, denn auch vollkommen. *Bruckner* ist — soviel läßt sich heute sehen — infolge seiner Erweckung durch *Wagner* und seiner daraus entsprungenen Verehrung in dessen Gefolgschaft hineingedrängt worden. Vonseiten *Hanslicks* wie vonseiten der jugendlichen Freunde war der Streit um ihn ein Streit um *Wagner*, geführt mit entgegengesetzten Vorzeichen, aber auf der gleichen Ebene. Denn die Anhänger, jung und ehrfürchtig, erkannten zwar den Genius, aber sie gaben ihm einen anderen geistigen Sinn, als sie ihn in die Ebene *Wagners* transponierten, — fast eine kleine Komödie, aber mit einem sehr bitteren Einschlag, weil die, die *Bruckner* am meisten liebten, ihn am wenigsten erkannten und noch nach Jahrzehnten nicht erkennen wollten. So blieb er gerade da am verborgensten, wo sein Name im Für und Wider am lautesten genannt wurde ...

Hinsichtlich der Auswirkung dieses Mißverständnisses auf die Überlieferung von *Bruckners* Werk liegt freilich noch manches im Dunkel. Der heftige Streit, der sich, Jahrzehnte nach jenem ersten Kampf um *Bruckner*, in unseren Tagen um die echte Gestalt seines Werkes erhob, hat erkennen lassen, daß vonseiten der biographischen Forschung und der Textkritik im engeren Sinne eine eindeutige Feststellung dessen, was in den von den

Schülern Bruckners besorgten Erstdrucke vom Meister selbst herrühren könnte, gegenwärtig nicht zu erwarten ist. Umso notwendiger erscheint es, die fragwürdige Authentizität der Erstdruckfassungen einer Prüfung vermittlels der Kriterien zu unterziehen, die die in den Handschriften eindeutig niedergelegten Willensäußerungen Bruckners an die Hand geben. Alle Fragen, die der menschlichen Artung ihres Schöpfers, seinem Schicksal in Zeit und Umwelt und seiner historischen Stellung gelten, müssen hierbei für die Zwecke der Analyse „eingeklammert“ bleiben, und als (vorläufig) einzige Instanz, die über Bruckners Eigenstil Auskunft geben könnte, hat die Werkgestalt zu gelten. Rückt mit dieser „Reduktion“ der Begriff der Werkstruktur im allgemeinen und mit besonderem Bezug auf das Phänomen des Klanges beherrschend in den Mittelpunkt, so muß freilich einschränkend vermerkt werden, daß die „Struktur“ nicht das Ganze des „angeschauten“ Kunstwerkes umfaßt. Voraussetzung für die Gültigkeit einer Analyse ist das Wissen darum, daß alles Erscheinungshafte nur ein (freilich unablösbares) Äußeres ist, ein *Zeichen*, das einen dahinterstehenden oder darin verborgenen *Sinn* bedeutet, — daß allem Strukturellen also ein Sinngehalt innewohnt. Das Phänomen, das man umfassend den „objektiven Geist“ nennt, ist keinesfalls nur eine Schichtung formaler Elemente; unabdinglich gehört zu ihm der geistige Grund, er geht als die Kraft, die die Formung erst bewirkt, in das Geformte ein, und auch in der Kunst, die sich der flüchtigen Materie des Tones anvertraut, macht erst „was du hörend nicht hörst“, die volle Musik. Gestalt, Materie, Form, — kurz alles unmittelbar Gegebene, in sich durchaus geschlossen und bündig und der Rückbeziehung auf die Schöpferpersönlichkeit nicht bedürftig, ist doch auch gleichsam nach hinten geöffnet, durchsichtig, transparent und einem Sinnzentrum zugeordnet, das — obwohl nicht physisch hörbar — doch alle klanglichen Verästelungen fühlbar durchschwingt. Diesem Sinnzentrum, dieser „Sphäre der Hintergründe, der Unterströmungen, des Gemeinten“<sup>42</sup>)

2) H. Költzsch, *Analyse — Hermeneutik — Ästhetik. Eine Literaturschau*, ZM 96, 11—12.

nachzuspüren, ist die Endaufgabe aller Kunstbetrachtung. Nur von dieser Sphäre des Gehaltes aus ist eine wirklich adäquate Ausdeutung und eine vollgültige geschichtliche Wertung des musikalischen Kunstwerkes möglich, und eine seinsgerechte Deutung des Musikwerkes muß sich immer vor Augen halten, daß Musik eine Erscheinungsart des Geistes und als solche eine „Weise menschlichen Daseins“ (H. Bessler) ist, und die musikalische Gestaltung die Stellungnahme des gestaltenden Menschen zu dem Ganzen der Welt und ihren Urphänomenen voraussetzt, deren je und je anders geartete Aufnahme das geistige Sein des Menschen festlegt.

Welcher Art diese Urphänomene sind, inwiefern sie den Sinn des personhaften Daseins bestimmen, wie die klangsinnliche Vergegenständlichung der Musik sie spiegelt, — auf diese entscheidenden Fragen muß die Analyse letztlich hinzielen. In dieser Arbeit soll aber im wesentlichen der Weg aufgewiesen werden, der zu solchem Erfassen des Werkgehaltes hinführen kann. Er läuft nicht mit dem Weg zusammen, den das Werk bei seiner Entstehung nimmt, — kann es auch deshalb nicht, weil der Schaffensprozeß auf weite Strecken in Dunkel gehüllt bleibt. Falls man den Ansatzpunkt dieses Prozesses (den ersten Gestaltungsantrieb) der *Idee* im Bereiche des Erkennens gleichsetzen darf, die zu ihrer Verleiblichung in der Erscheinung strebt<sup>3)</sup>, so ist das Vorschreiten von der Idee zur Erscheinung hier verwehrt. Es würde voraussetzen, daß diese „Idee“ *an sich* gegeben sei, während sie doch nur im Klangleib aufleuchten kann. Mit Strenge ist daran festzuhalten, daß schlechthin „gegeben“ am musikalischen Werk nur das gleichsam körperhaft Gestaltete, den Sinnen Wahrnehmbare ist, das seine Sinn- und Wertfülle vom geistigen „Hintergrund“ empfängt, welcher seinerseits aber im klingenden Realgebilde aufbewahrt und nur *durch* das Realgebilde faßbar ist.<sup>4)</sup> So sind nach H. Bessler allein

3) *Die Anwendung dieses Begriffspaars auf den Bereich der Ästhetik ist die Leistung der klassischen deutschen Ästhetik Kants und Hegels.*

4) *Vgl. Nie. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, Berlin 1933, S. 345—6 und S. 485—6.*

„die musikalischen Phänomene Ursprung und entscheidende Instanz für eine phänomenologische Untersuchung“<sup>5)</sup>, und auch Fr. Blume fordert in einem „Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung“<sup>6)</sup> (der eine neue Grundlegung der musikwissenschaftlichen Methode vornimmt) eine Auslegungsweise, die „den objektiven Bestand des Werkes vorsichtig in der Richtung auf seinen spezifischen Willensantrieb hin“ interpretiert und „den Weg von der gewordenen Gestalt zur gestaltenden Kraft, ... von der Erscheinung zur Idee“ *zurückfindet*. Der Weg der begrifflichen Deutung kehrt also die Richtung des ursprünglichen Schaffensprozesses um, und wie bei diesem die Entscheidung über die Eigenart der Werkgestalt vom Geiste vor der Objektwerdung getroffen wird — die „Erscheinung“ *realisiert* nur die „Idee“! — so fällt die Entscheidung über den Sinngehalt des Werkes mit der richtigen, wahren, das ist: seinsgemäßen Interpretation der Klanggestalt. Deshalb beschränken sich die vorliegenden Betrachtungen im wesentlichen auf eine genaue Analyse der „tönenden Erscheinung“, und auf diese sinnlich faßbare „Vordergrund-Schicht“ des musikalischen Kunstwerkes, auf ihre materialen Elemente und ihren Aufbau bezieht sich alles, was im Kommenden über die musikalische *Struktur* gesagt werden wird.

## II. Zum Strukturbegriff

Der Begriff „Struktur“, der die Beschaffenheit des musikalisch Gegebenen kennzeichnen soll, ist durch eine literarische Modetorheit derart überfrachtet worden, daß eine genauere Bestimmung geraten erscheint. Wenn dabei eine Definition der neueren Psychologie zugrunde gelegt wird, so ist die Übereinstimmung nur formaler Natur. Die psychologische Schule, von deren Haupt die Definition stammt, versteht unter der Struktur nicht das „rein Erscheinungsmäßige“, sondern die ihm zugrunde liegenden *Bedingungen*. Gerade das kann der Terminus für die

5) H. Besseler, *Grundfragen der Musikästhetik*, JP 1926.

6) Fr. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung*, JP 1929, S. 51/52.

musikalische Analyse nicht bedeuten. Ihr ist die Aufgabe gestellt, das in der Klangmaterie unmittelbar Gegebene in seiner gegenständlichen Beschaffenheit und seiner Gliederung als bloßes Phänomen zu beschreiben und so „das Konkret-Wirkliche“ nicht auf seine Bedingungen, sondern „auf die immanente Notwendigkeit seines Gefüges“ zurückzuführen.<sup>7)</sup> Für diese Aufgabe aber leistet die außerordentlich treffende Begriffsbestimmung Felix Kruegers<sup>8)</sup> gute Dienste: Struktur ist nach ihm ein „dauerhaftes Gefüge von Baugliedern und von ganzheitsbezogenen Kräften“ oder noch prägnanter: Struktur bedeutet „*gegliederte und in sich geschlossene Ganzheit von Seiendem*“.

Nach zwei Richtungen grenzt diese Bestimmung den Inhalt des musikalischen Strukturbegriffs ab. Zunächst: Die Strukturanalyse beschränkt sich darauf, das musikalische Kunstwerk als *Sein* zu betrachten. Von hier aus geht die psychologische Methode andere Wege, indem sie, nach einer weiteren Äußerung Kruegers, „zur *Bedingungs*-Analyse und zwar bis zur *genetischen* vordringen“ soll.<sup>9)</sup> Auf das Gebiet der Musikbetrachtung übertragen, hieße das, den Voraussetzungen nachgehen, die, aus geschichtlicher Situation, nationaler Prägung, typologischer Bindung, aus persönlichen Aufgaben und Antrieben des schaffenden Künstlers erwachsend, das Sosein des Werkes mitbestimmen haben. Und es hieße ferner, dem Wachstum des Einzelwerkes von der keimenden Idee an über die ersten skizzenhaften Ausprägungen bis zur Vollgestalt nachzuspüren, in der es sich schließlich dem Hörer darbietet. Gerade die vielen Fäden aber, die von den überpersönlichen Mächten der Geschichte, des Raumes, der Zeit, des Typus zum schöpferischen Menschen hinlaufen, können nur durch eine Klärung der konkreten Werkstruktur entwirrt werden und dürften daher zur Bestimmung der Struktur nichts Entscheidendes beitragen. Die *Entwicklung* innerhalb der Werkreihe und die *Genese* des einzelnen Werkes stellen dagegen zwei Faktoren dar, die weit

7) H. Freyer, *Theorie des objektiven Geistes*, 2. Aufl. Leipzig 1928, S. 136.

8) F. Krueger, *Der Strukturbegriff in der Psychologie*, 2. Aufl. Jena 1931, S. 13.

9) a. a. O. S. 17.

eher in Rechnung zu ziehen wären. Besonders der spät beginnende und bis zuletzt ansteigende Reifeprozess Bruckners, in dem infolge der häufigen Umarbeitungen die einzelnen Stadien auf dem Weg zu „der“ Symphonie sehr klar unterschieden werden können, hat seine Bedeutung auch für die strukturelle Analyse, die an sich von solchem Werdegang absehen muß. Er zeigt, daß von den ersten symphonischen Versuchen an Bruckner ein bestimmtes Leitideal der Symphonie wenigstens unbewußt vorschwebt haben muß, und dieses immanente *télos* gehört gleichsam als „platonische Idee der Symphonie“ dem Seinsgefüge an. Von dieser „Idee“ der Brucknersymphonie her ist die Auslese der Einzelzüge vorzunehmen, die sich zur charakteristischen Struktur zusammenfügen. Im Wesen einer solchen Auswahl liegt es deshalb auch, daß die Strukturuntersuchungen gewisse schematische Vereinfachungen nötig machen, die nur durch eingehende Betrachtung der Entwicklungsstufen (zu der „Idealstruktur“ hin) nachträglich wieder aufgehoben werden könnten. So werden die Eigenarten der Erstlingswerke und auch die Sondertönungen, wie sie beispielsweise die V. und VIII. Symphonie in stark gegensätzlicher Art aufweisen, vernachlässigt werden müssen. Doch ist auch der jeweilige Zuwachs an gestalterischer Reife nur dann zu ermessen, wenn das Bleibende und immer wieder Angestrebte sichergestellt ist, und falls dieses ein wenig überscharf herauskommen sollte, so wird das für kommende Untersuchungen nur vorteilhaft sein.<sup>10)</sup> Was vollends den Entstehungsprozeß der einzelnen Symphonie anbetrifft, so schalten die vorgebrachten Bedenken ganz aus. Von dem Weg, den das Kunstwerk von der ersten Konzeption bis zur Vollgestalt (sei es auch nur die einer „Ersten Fassung“: diese ist nicht mehr Skizze, sondern eine vollgültige Verwirklichung, wenn auch letztlich nur ein Schritt zum Symphonie-Ideal!) zurückgelegt hat, zeugen nur Bruchstücke, Skizzen, vor deren

*10) Gleich einer notwendigen Auseinandersetzung mit dem Problem des „geistigen Hintergrundes“, die die Frage der historischen Bewertung und Bewährung aus der Analyse des personhaften Seins zu klären hätte, soll auch dieser Entwicklungsprozeß innerhalb der Brucknerschen Symphonie-Reihe in Anknüpfung an diese Arbeit eine eingehende Darstellung erfahren.*

übergroßer Bewertung gewarnt werden muß. So wertvoll sie als Fingerzeige sein können, so ist doch zu bedenken, daß sie — jedenfalls bei Bruckner — nicht immer das für die endgültige Ausarbeitung Wesentliche festhalten, sondern häufig nur das schwerer Merkbare fixieren. Mitunter (entsprechende Beispiele werden später angeführt) scheiden sich deutlich *genetische* und *Struktur-Analyse*, indem genetisches und ontisches Apriori auseinanderfallen. Die Strukturanalyse wird damit zu einer „kritischen Ontologie“<sup>11)</sup> (sofern diese Bezeichnung auf das Gebiet der Kunstbetrachtung angewandt werden darf). Ihr Objekt ist das Sosein der im Werk unmittelbar gegebenen musikalischen Phänomene, wie es sich der Anschauung darbietet; die Art seines Zustandekommens, seine Genese, bleibt wiederum „eingeklammert“.

Die andere Bestimmung des Strukturbegriffes liegt in der Aussage, daß dieses Sosein des Werkes ein „*Ganzes*“ sei. Der Stellenwert und die Bedeutung herauslösbarer Einzelzüge läßt sich nur von der strukturellen „Ganzheit“ her (die unabhängig vom zeitlichen Ablauf des musikalischen Geschehens ist) festlegen, und die Aufmerksamkeit hat infolgedessen weniger dem einzelnen „Stilelement“ als vielmehr der Art des Zusammenwirkens aller Elemente und ihrer Bindung in der Ganzheitsmitte zu gelten. Die Struktur des musikalischen Werkes ist demnach nicht gleichbedeutend mit der Summe der für sich bestimmbaren Stilelemente, und ihr Gehalt bemißt sich nicht nach irgendwelchen Gehalten, die diesen ein für allemal mitgegeben wären. Kein Stilelement, keine Einzelercheinung im musikalischen Werk hat einen bestimmten Gehalt unablösbar an sich geknüpft. Immer kann sich von dem „tragenden Grund“ (F. Krueger) her Sinn und Bedeutung wandeln. Nur das Ganze des Werkes selbst hat einen für sich bestimmbaren Gehalt, weil es die Objektivation eben dieses Gehaltes ist; dieses Ganze scheint noch durch die kleinsten Glieder des Strukturgefüges hindurch, und sein Gesetz muß sich noch in den untersten nachweisen lassen.

11) F. Krueger, a.a.O. S. III.

Freilich setzt die *Analyse* eine Möglichkeit der Gliederung voraus. Nur auf dem Wege der Einzelbetrachtung kann der Aufbau der musikalischen Struktur klar beschrieben werden, und wie das Element nur aus dem Ganzen, so ist das Ganze für das begriffliche Nachschaffen nur im Einzelnen zu ergreifen. Das Analysieren des Musikwerkes wird aber nur dann nicht zum Sezieren werden, wenn die Aufgliederung der *Eingliederung* folgt, die das Strukturgefüge auszeichnet. Auch bei der minutiösesten Zerlegung ist immer die „Einstellung auf das Ganze“<sup>12)</sup> gefordert, d. h. es muß der Weg von den Einzelphänomenen zum nächsten Teilganzen, von diesem wieder zu dem übergreifenden Gesamtganzen beschriftet werden. Von welcher Bedeutung es ist, in welcher Weise die Einzelzüge von der Struktur*mitte* gehalten werden, mag ein Beispiel erläutern, mit dem zugleich die Grundfehler der stilkritischen Einschätzung Bruckners angedeutet und die Notwendigkeit einer eingehenden Strukturanalyse am Konkreten erhärtet werden sollen. In einem Büchlein über Bruckner glaubt G. *Gräner*<sup>13)</sup> einen Beweis für den inneren Zusammenhang der Brucknerschen Musik mit dem Geiste Wagners aus der melodischen Übereinstimmung des Kyrie-Themas von Bruckners D-moll-Messe mit dem Hauptmotiv des „Liebestodes“ aus „Tristan und Isolde“ erbringen zu können. (Damit die beiden Ausschnitte rhythmisch-metrisch übereinstimmen, ist hier an Stelle des „Liebestodes“ die bis auf die doppelten Notenwerte völlig gleiche Parallelstelle aus der Liebesszene des 2. Aktes angeführt:)

12) E. M. von Hornbostel\*, *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik*, G. Adler-Festschrift, Wien 1930.

13) G. Gräner, *Anton Bruckner*, Leipzig 1924.

Bsp. 1 a) R. Wagner, Tristan und Isolde, 2. Akt:

„Wie sie fassen, wie sie lassen,  
diese Wonne, fern der Sonne...“  
(Kl. Part. S. 637 ff.)

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Oboe I/II, Clarinet I/II in A, Bassoon I/II, Horns III/IV in E, Violin II, and Trombone. The second system includes parts for Oboe I/II, Clarinet I/II in A, Bassoon I/II/III, Horns III/IV in E, Violin I/II, Trombone, and Cello/Double Bass. The score is marked with various dynamics and performance instructions such as *espr.*, *p dolce*, *cresc.*, and *f*.

Eine melodische Ähnlichkeit der Themen ist gegeben; sie liegt in dem aufstrebenden Anfangsintervall, der Vorhaltswirkung, dem halbtönigen Absinken und in der Sequenzbildung. Indessen stehen schon, wenn man nur das melodische Element ins Auge faßt, den rhythmisch sich gleichmäßig aneinanderschließenden reinen Quartan Wagner's die verminderten Quinten und die

Bsp.1 b) A. Bruckner, D-moll-Messe, Anfang des Kyrie

Pausengliederung Bruckners gegenüber. Davon abgesehen: Welche Geltung kommt diesem Moment im Ganzen zu? Bei Wagner breitet sich das melodische Geschehen, auf einem wechselnden akkordischen Grund ruhend, homophon in nur einer linearen Dimension aus und wird ziellos ins Unendliche (ganz abgestimmt auf den dichterischen Vorwurf der Auflösung des Ich) fortgesponnen. Bruckner bewirkt die Steigerung mit den Mitteln des Kontrapunkts. Die melodische Kontinuität wird durch Imitationen hergestellt, und in der strengen Zwei- (später Drei) Stimmigkeit erstehen so gleichsam mehrere Verlaufsebenen. Zugleich wohnt seiner Steigerung bis zum Kulminationspunkt eine logische Konsequenz inne, die geradezu konstruktiv anmutet.<sup>14)</sup> — Wie Stimmigkeit zu Stimmigkeit, so verhält sich Klanggebung zu Klanggebung. Dem konstruktiven polyphonen

14) Das Motiv durchschreitet, mit dem (im Beispiel weggelassenen) alleinigen Grundton beginnend, genau den Raum einer Oktave. Der Ansatzpunkt ist jeweils in Thema und Nachahmung um einen Ton aufwärts gerückt: d e fis g a h eis d, — eine Skala, die die harmonisch festgelegte und starr beibehaltene Grundtonart (im Gegensatz zu Wagners Terzenrückungen) auch melodisch bestätigt.

Aufbau des Brucknerschen Satzes entspricht die asketische Klanganlage: reiner „stimmiger“ Streichersatz, am Grunde durch den rhythmisch starren Orgelpunkt der Violoncelle gebunden. Die „durchbrochene“ Instrumentation bei Wagner wird durch eine auf- und abflutende Streicherfigur in ein geheimnisvolles Zwielficht gehüllt, das dem durch Mischung von Streichern und Bläsern geschaffenen schillernden Klang noch eine Farbnuance hinzufügt. Gegenüber diesem Unterschied zwischen dem „schwimmenden“ Klang Wagners (wie Nietzsche ihn charakterisiert) und der Herbheit des Brucknerschen Orchestersatzes tritt die melodische Ähnlichkeit völlig zurück. Dienen in der Struktur des Brucknerschen Messestückes die Klangfarbenauswahl und die harmonische Zentrierung nur der Unterstreichung des Melodisch-Konstruktiven, so ist auf der anderen Seite Wagner das Melos nur ein Mittel, um zusammen mit den gebrochenen Farben des bei aller Durchsichtigkeit außerordentlich üppigen Orchestersatzes jenen Gesamteindruck einer über alle Grenzen flutenden Bewegung zu erzielen, der Wagners charakteristisches Klangideal ist. In beiden Fällen ist das eine Moment, das melodische, in ein Gesamtgefüge eingebettet, das ihm einen jeweils völlig unterschiedlichen Sinnakzent gibt, und nur von dieser Gesamtstruktur aus läßt sich eine adäquate Beschreibung auch derjenigen musikalischen Erscheinungen durchführen, die man unter dem Begriff des „Klangstils“ zusammenfaßt.

# 1. TEIL

## Elementarerscheinungen der Klangmaterie

### I. Klang und Klangträger

Nach der allgemeinen Sprachgewöhnung versteht man unter „Klang“ die Instrumentenauslese, die Art des Orchestersatzes und ähnliches, also eine Erscheinungsart des Tonwerkes, die sich der melodischen, harmonischen, rhythmischen und formalen Gestaltung gleichgestellt anschließt. Doch läuft eine dahingehende Definition auf eine Verengung des Begriffes hinaus. Sie basiert auf der Gewohnheit, die (schlecht und unzutreffend „Instrumentation“ genannte) Tätigkeit der Klanggebung, weil sie meist *zeitlich* den Kompositionsgang abzuschließen pflegt, auch *sachlich* als bloß „hinzukommend“ aufzufassen. Schon dieser Voraussetzung widersprechen viele Beobachtungen, die den Entstehungsprozeß bestimmter Werke beleuchten. Es sei hierbei von dem klangsinlich besonders gebundenen späten 19. Jahrhundert ganz abgesehen; auch bei *Beethoven*, dem gewiß die formale Geschlossenheit des Werkes weit mehr als seine klangliche Ausgestaltung galt, finden sich Skizzen und Anmerkungen, die bezeugen, daß bei ihm mitunter die instrumentale Klangvorstellung primär und die melodische Ausführung sekundär waren.<sup>15)</sup> Aber davon abgesehen: hier wie sonst nirgends gilt, was über den Unterschied zwischen genetischem und ontischem Apriori gesagt worden ist. Mag in der Ausarbeitung und Fixierung des Werkes die Zuteilung an den instrumentalen Apparat auch die letzte Tätigkeit sein, so ist doch alles Vorangegangene schon auf ein Klangbild von bestimmter Eigenart hin geformt. Die Klangidee ist stets ontologisch früher als jede melodische oder andersartige Verwirklichung, — diese Erkenntnis hat sich langsam Bahn gebrochen. Erst in den letzten Jahrzehnten ist man aus der Erfahrung heraus, daß reine

<sup>15)</sup> So haben in der IX. Symphonie die Worte der Schlußode „Welt — Sternenzelt“ noch vor dem melodischen Einfall die Klangvorstellung „forte Posaunenstöße“ ausgelöst.

Formkriterien bei der Aufhellung von Stilverwandtschaften häufig zu Trugschlüssen verleitet haben, daran gegangen, „das Wesen des klanglich-musikalischen Elementes selbst in seiner Beziehung zu den geistigen Triebkräften zu fassen“<sup>16)</sup>, und einige Einzeluntersuchungen haben die Fruchtbarkeit des neuen Weges erwiesen.<sup>17)</sup> Die entscheidende Bedeutung für die strukturelle Analyse kommt der Klanguntersuchung aber deshalb zu, weil sie den musikalischen „Vordergrund“ als *Ganzes, aber in einer bestimmten Qualität* zu fassen versucht, in der Qualität nämlich, die das Urphänomen der Musik ist, durch welche Musik erst Musik, sinnenhafte Erscheinung wird: das ist die *Klangsinnlichkeit*. Was auch von dem Begriff des Klanges sonst noch ausgesagt werden kann. — zunächst ist er nicht Eigenschaft unter Eigenschaften, sondern Gesamt-, „Ganzqualität“, nicht eine Erscheinungsweise des Musikalischen neben gleichgeordneten anderen, sondern die Qualität, die die geistigen Triebkräfte überhaupt erst „erscheinen“ läßt, sie gehörsinnlich wahrnehmbar macht, kurz das *Grundelement* der Musik. Gerade die Elementarität der Klangsinnlichkeit freilich bringt es mit sich, daß sie der begrifflichen Bestimmung schwer zugänglich ist, und die faktisch unauflösbare Verbindung der Klangqualität mit sämtlichen Einzelphänomenen des Musikwerkes erschwert ihre methodische Isolierung. *Alle* musikalischen Erscheinungen werden ja erst durch die Stofflichkeit des Klanges ins Dasein gehoben, und wie es keine Tongebilde gibt, die nur den „reinen Klang“ versinnbildlichten, so gibt es auch keine, die „nur Form“ „nur Stimmigkeit“ repräsentierten. Es gilt also, an allen Tongebilden, seien es melodische oder Erscheinungen des Zusammenklanges, das klangsinnliche und klangsymbolische Element zu betrachten. Auf dieses Element, auf seine Eigenstruktur, Wirkkraft und Hintergründigkeit zielt die kommende Analyse ab.

Wie gesagt, bildet für diese Analyse die „Ausgedehntheit“

16) G. Pietzsch, *Der Wandel des Klangideals in der Musik, Acta musicologica IV, 2.*

17) So z. B. die Analyse der Klangstruktur der drei Leonoren-Ouvertüren in dem Aufsatz von W. Vetter: *Zur Frage der musikalischen Stilkritik, M XVI, 8.*

und Unabgrenzbarkeit des Klangphänomens zwar eine methodische Schwierigkeit; zugleich aber sind durch sie die oben ausgesprochenen Forderungen — das Einzelne stets vom Sinn und Gehalt des Ganzen aus zu verstehen — der Erfüllung näher gerückt. Denn kein Bereich der musikalischen Gestaltung ist dem personalen Stil so eng verbunden und daher der Möglichkeit einer stilistischen Fehldeutung (sei sie „historischer“ oder „phänomenologischer“ Art) so wenig ausgesetzt, wie der des Klangstils. Die Planung der formalen Anlage etwa erfordert die Auseinandersetzung mit dem ererbten Formgut, so daß die Frage, ob diese oder jene Einzelercheinungen aus der Übernahme geschichtlichen Erbes oder aus individuellem Schöpfertum herzuleiten seien, an Hand des Phänomens selbst nicht zu entscheiden ist. Die Tatsache, daß z. B. der instrumentale Apparat (als ausführendes Organ der Klangintentionen) und die Grundzüge seiner Anwendung dem Schaffenden historisch gegeben sind, scheint dasselbe auch für die klangstilistischen Erscheinungen zu erweisen. Jedoch ist der Klangstil nicht von der Instrumentenauswahl allein abhängig, sondern seine je und je neu getönte Färbung liegt tiefer begründet. Mozarts und Beethovens Symphonien beispielsweise verwenden das gleiche „klassische“ Orchester, und doch ist ihr Klangstil, wenn auch mitunter scheinbar nur an „Nuancen“ erkennbar, durch eine Welt getrennt. Was bewirkt den Unterschied?

An sich kommt der *Klangfarbenauslese*, wie sie der jeweils gebräuchliche Orchesterkörper darstellt, eine große Bedeutung zu, und jede Klanganalyse wird, je mehr sie sich am konkreten Kunstwerk orientiert, ihre Hauptfragen auf dem Gebiet der „Instrumentation“ suchen und finden. Denn für die Instrumentalfarbe gilt im selben Maße, was von der Klangqualität im allgemeinen ausgesagt wurde: Durch sie erst wird das Tongebilde lebendige, klingende Wirklichkeit<sup>18)</sup>, und welche weitreichende Bedeutung und Wirkkraft schon allein der *Auswahl* des

18) H. Schultz, *Instrumentenkunde*, Leipzig 1931, S. 5: „Solange Musik besteht, besteht sie als Farbe, und eine Melodielinie, die ungefärbt rein als solche sich darböte, ist unvorstellbar.“

Klangträgers innewohnt, zeigen beispielsweise die thematischen, satztechnischen und formalen Modifikationen, die Bach dem starren Fugenschema abzugewinnen weiß, wenn er sie das eine Mal für Cembalo und Clavichord, das andere Mal für die Orgel bestimmt — zeigen ferner die letzten Beethovensonaten, deren Stileigentümlichkeiten weitgehend aus den Eigenschaften des Broadwoodschen Hammerflügels abgeleitet werden können. Versteht sich demnach von selbst, daß die Auswahl der Klangfarben, die Vorwelt und Zeitgeschmack getroffen haben, dem schaffenden Künstler einen Teil seiner Wahlfreiheit nimmt und damit seinen Klangwillen gleichsam gebahnte Wege weist, so wird doch angesichts der nahezu unbegrenzten Verwendungs-, Kombinations- und Gruppierungsmöglichkeiten, die jede solche Auswahl der schöpferischen Phantasie bietet, das Gewicht dieses Sachverhalts stark herabgemindert. Aus der Vielheit von Sonderlösungen, die der fest überkommene, geschlossene Instrumentalkörper für die Klanggebung gestattet, geht aber gleichzeitig hervor, daß nicht auch zugleich mit der ererbten Instrumentenauslese ein Ordnungsprinzip gegeben ist, denn keinesfalls hat das Klangideal in den Farbmöglichkeiten selbst seinen Ursprung. Vielmehr wird hier erhärtet, was über die Musikwirklichkeit im allgemeinen gesagt worden war: Die Welt des Klanges hat weder ihren Sinn in sich selber, noch leitet sie ihre Ordnung aus sich her, sondern sie ist nur Symbol für etwas, was nicht mehr sinnlich faßbar ist, und wird gebildet nach Gesetzen, die schon vor ihrer Verwirklichung gegeben sind. Für das Klangideal der wahrhaft schöpferischen Meister gilt, daß es sich zwar erst im Verlauf der Schaffenskurve entfaltet und seine Verwirklichung innerhalb des traditionell Gegebenen erprobt und erarbeitet werden muß; aber es selbst ist im zielweisenden Keime der Schöpferperson von Anbeginn eingepflanzt. Es beruht ja die Klanggestaltung noch in einem anderen Sinne als dem einer einfachen Zusammenstellung von Instrumentalfarben auf „Auswahl“. Was (nach Nic. Hartmann) geprägte Worte und Begriffe tun: daß sie Bestimmtes unterstreichen, anderes zurücktreten lassen und so aus dem vieldimensionalen Kontinuum der erlebten Wirklichkeit be-

stimmte Stücke herausschneiden, — das trifft auch auf die Werkgestaltung des Musikers zu. Wie dem „Gegebenen“ schlechthin gegenübergestellt wird, welche Phänomene des „Daseins in der Welt“ die geistige Person am tiefsten beeindruckten, welche „Auswahl“ also der entelechiale Kern des Menschen unter den Urgegebenheiten trifft, — das bestimmt die Grundkategorien der Objektivierung. Und unmittelbarer als alle durchgeformten Gebilde der Musik spiegelt die Klanggestaltung „Haltung“ und schöpferische Grundintention ihres Erzeugers wider; wenn der Klang nicht selbstgenügsam, sondern Symbol ist, so nicht nur, weil er auf Versinnbildlichung abzielt, sondern auch, weil er erst als Versinnbildlichung eines schlechthin „eingegebenen“ Urbilds entsteht.

Betrachtet man nun die Klanggestaltung *Bruckners* auf bestimmte Eigenheiten hin, etwa auf die „Härte“ seines Orchestersatzes, die schon zu seinen Lebzeiten häufig als Hauptcharakteristikum aufgeführt und gerügt wurde, so ist eines klar: In einer außergewöhnlichen Zusammenstellung von Instrumentalfarben liegt sie nicht begründet. Ähnlich wie Bruckner die überkommene Satzanlage und das Formschema der Symphonie ohne Grübeln über ihren Gegenwartswert von Beethoven und Schubert übernommen hat, beschränkt er sich bis in die mittlere Reifezeit auf den Orchesterapparat der Klassik und frühen Romantik und bleibt ihm auch späterhin bis auf die Einfügung des Tubenquartetts treu. Nur die Harfe in der VIII. Symphonie fällt aus seinem Klangbild heraus; zwar ist sie zweifellos von Bruckner selbst hinzugesetzt (sie findet sich schon im Adagio der unbeeinflussten 1. Fassung von 1886), aber da ihm ihr „theatralischer“ Klang für eine symphonische Verwendung ungeeignet erschien, hat es lange gedauert, bis er seine schweren Skrupel überwunden hatte.<sup>19)</sup> Bedenkt man, daß sein Klangstil schon in den Werken voll ausgeprägt ist, die sich der späteren Erweiterung auf eine Dreizahl der Holzbläser und Achtzahl der Hörner

19) Zur Harfenfrage vgl. *Göllerich-Auer, Anton Bruckner, Bd. III, S. 595, Bd. IV, 2, S. 694/95, Bd. IV, 3, S. 19.*

noch enthalten, so ist offensichtlich nicht eine Bereicherung an Klangfarben für die unverwechselbare Eigenart seiner Klangsprache verantwortlich zu machen. Eher ist sein Klangkörper nach einer negativen Seite hin ausgezeichnet: es fehlen die instrumentalen Nebenformen (Piccoloflöte<sup>20</sup>), Englischhorn, Baßklarinette<sup>21</sup>), mit denen in Deutschland die beginnende Neuromantik Liszts und Wagners die Farbpalette des Orchesters bereichert hat, weniger um die verarmten Instrumentenfamilien unter sich wieder aufzufüllen, als um neue Farbmischungen zu neuen Ausdruckszwecken bereit zu haben. Weder die bedeutsamen Soli von Englischhorn und Baßklarinette, die ihm — zur Zeit der größten Aufnahmebereitschaft! — bei dem intensiven Studium der Tannhäuserpartitur aufgefallen sein müssen, noch die vom selben melancholischen Kolorit erfüllte Tristanpartitur, deren Klangwunder ihn in späteren Jahren immer wieder tief beeindruckt haben, konnten ihn veranlassen, sich diese Klangwerte zu eigen zu machen. Gerade das Fehlen der Hell-Dunkel-Abtönungen, die diese Instrumente dem Tristan-Orchester ermöglichen, läßt erkennen, daß Bruckners Klanggebung von vornherein auf eine gewisse Einförmigkeit, auf eine Einschränkung der Farbenvielfalt abzielt. Man kann also dem erwähnten Vorwurf, Bruckners Orchestersatz klinge „hart“, insofern einen Sinn abgewinnen, als der Ausfall vermittelnder, auflockernder Instrumentalfarben die Eigenwilligkeit seiner Klanggestaltung noch unterstreicht. Aber eben auch nur *unterstreicht*: denn jene Partien der „Meistersinger“ z. B., die das jugendliche Sehnen Walthers oder die abendliche Träumerei Hans Sachsens schildern, verraten ohrenfällig, daß Wagners Orchester auch ohne jenes Sonderkolorit zartester Schattierungen und verfließender Farben fähig ist. Der Grund für die gekennzeichnete Eigenart des Bruck-

20) Die einmalige Piccoloflöte im Finale der VIII. Symphonie i (1. Fassung von 1887, vor Ll) war offensichtlich nur aus Scheu vor dem dreigestrichenen h der großen Flöte eingeführt.

21) Ob die Verwendung des Kontrafagotts in der VIII. Symphonie ohne fremdes Anraten erfolgt ist, muß bezweifelt werden. Die 1. Fassung hat es noch nicht, wenn auch Bleistiftnotizen in einer Finaleniederschrift von 1887 schon seine Verwendung für die spätere Umarbeitung vorsehen.

ner-Klages (sei sie lobend oder tadelnd angeführt) muß also tiefer liegen, — die Beschränkung auf schlichte Grundfarben ist ein Symptom unter vielen anderen.

Weit näher liegt es, von den schwierigen Studienverhältnissen und den geringen Aufführungserfahrungen Bruckners auf eine Unkenntnis der praktischen Orchestertechnik zu schließen, — in dieser Richtung bewegen sich (mitunter auch heute noch) die Meinungen vornehmlich der Orchesterpraktiker. Demgegenüber stellt die biographische Forschung fest, daß Bruckner sich von Jugend an um die Kenntnis der Instrumente und ihrer Behandlung eingehend bemüht hat.<sup>22)</sup> Nach Berichten von Zuhörern, die Zeugen seiner Arbeit waren<sup>23)</sup>, hat er bei verhältnismäßig leichtem Konzipieren, auf die klangliche Ausgestaltung seiner Werke unendlich viel Mühe und Sorgfalt verwandt, und seine Manuskripte mit ihren oft überpeinlichen Abänderungen und Rasuren weisen auf einen empfindlichen Klangsinn hin. Wenn trotzdem, gemessen an dem Klangideal, in dem jene Beurteiler — und zu ihnen gehören auch die Bearbeiter — aufgewachsen sind, ungewohnte Härten und Schroffheiten im Klange seines Orchesters zu verzeichnen sind, so wird man nach diesen Zeugnissen annehmen müssen, daß sie gewollt sind und einer besonderen Einstellung zum Klang entspringen.

## II. Tonartikulation

Bei der ganz und gar unreflektierenden Natur Bruckners darf man nicht nach theoretischen Darlegungen suchen, die seine Ansicht über den idealen Orchesterklang in Worten wiedergäben. Nur wenige biographische Zeugnisse geben indirekt Auskunft, von denen eines, ein Bericht *Friedrich Kloses* über eine Vorführung der V. Symphonie auf zwei Klavieren durch J. Schalk

22) Vgl. *Göllerich-Auer a. a. O. Bd. III, S. 20, 22, 221.*

23) *Bericht von Bruckners Freund Almeroth (Göllerich-Auer Bd. II, S. 303). Eine ganz ähnlich lautende, mündliche Schilderung gab dem Verfasser ein anderer Ohrenzeuge, der inzwischen verstorbene Karl Aigner in St. Florian.*

und Zottmann, hier herangezogen sei<sup>24</sup>): Demnach habe Bruckner — schlecht gelaunt, weil man nicht seine Einwilligung zu der geplanten Veranstaltung eingeholt hatte — unaufhörlich das Spiel unterbrochen, weil ihm einmal eine thematische Mittelstimme, dann wieder eine Figuration oder eine melodische Umkehrung nicht klar genug herauskam. Er konnte die Forte-Stellen nicht stark genug haben, wollte aber zugleich jede Stimme im polyphonen Gewebe so deutlich hören, daß man das kontrapunktische Gefüge verstehen könne, und war sehr unbefriedigt, als das auf dem Klavier natürlicherweise nicht gelang. — Zweifellos sind bei der Bewertung dieses Zeugnisses Bruckners Zorn und gereizte Laune in Rechnung zu stellen. Trotzdem wird man annehmen dürfen, daß seine Ausstellungen sich in der Richtung auf sein Ausführungsideal bewegten, und hierbei sind zwei Anliegen von Bedeutung: Einmal ist seine Hauptsorge, daß das kontrapunktische Gewebe und insonderheit jede thematische Stimme nebst ihrer Umkehrung „verstanden“ werde, woraus die Ablehnung jeder Verschwommenheit und die Forderung größtmöglicher *Deutlichkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit* folgen. Zum anderen scheinen ihm die *Wucht, Fülle und Schwere* des Klanges besonders am Herzen gelegen zu haben.<sup>25</sup>) Beide Prinzipien müssen, bis zur äußersten Grenze durchgeführt, jene Härte des Klangbildes zur Folge haben, welche als erstes und anstoßerregendes Charakteristikum aufgeführt wurde.

Kann die Beweiskraft dieser Äußerungen vielleicht eben nur hinreichen, um der Untersuchung die Richtung zu weisen, so genügt sie doch auch zum Aufweisen einer bedeutungsvollen Tatsache: Auch wenn man vom Orchesterklang abstrahiert, wie Bruckner es bei jener klavieristischen Darbietung tun mußte, behalten jene Forderungen ihren Sinn und ihre Gültigkeit. Demnach ist das Phänomen des Klanges zwar in erster Linie

24) Fr. Klose, *Meine Lehrjahre bei Bruckner, Erinnerungen und Betrachtungen, Regensburg 1927*, S. 142—43.

25) Vgl. Göllerich:Auer a. a. O. Bd. IV, 3, S. 548 Anm. 2: *Bruckner auf einer Probe: „I‘ bin kan Freund von der staden (leisen) Musik ... Ja, die Moderne — wann‘ s leise is“, is‘ s guat, daß man‘ s not hört. Aber das muß laut sein!“*

ein Phänomen der Klangfarben und ihrer Ordnung, aber neben der Farbeigenschaft besitzt es noch Sonderqualitäten, die nur an einem „farbigen“ Klangkörper auftreten können, aber doch dem analysierenden Verstand als Eigenschaften *sui generis* erkennbar sind. Solche Eigenschaften sind die *Schärfe*, *Schwere*, *Fülle des Tons*. Ob der Ton spitz oder rund, schwer oder flüchtig, ob eine Linie scharf umrissen oder weich verschwommen klingt, — darüber entscheidet zunächst nicht die Klangfarbe des Instruments, das sie vorträgt. Sondern umgekehrt: ein kaum weiter abzuleitender Urantrieb künstlerischen Gestaltens bestimmt die Ordnung der Klangfarben danach, wie sie am besten den erstgewählten Materiecharakter des Klanges zur Geltung bringen, die Termini „Schwere“, „Fülle“ usw. sollen, so gut sie es bei ihrer Unbestimmtheit können, darauf hinweisen, daß es hier in der Tat etwas „Materiehaftes“, etwas „Stoffliches“ beinahe im Sinne der Physik gibt. Daß trotz dieser Bemerkung nicht von streng physikalischen Erscheinungen die Rede ist, liegt wohl auf der Hand; ebenso meint der „Einzelton“, von dessen jeweiligen Qualitäten in Zukunft gesprochen werden wird, niemals den zu experimentellen Zwecken aus jedem musikalischen Zusammenhang herausgelösten einzelnen „Ton“ oder „Klang“ der Musikpsychologie oder -physiologie, sondern die spezifische Klangqualität, die im Gesamtverlauf immer spürbar die gleiche bleibt. Die Schwierigkeit, sich hier unmißverständlich auszudrücken, läßt nur noch klarer ersehen, wie die Wurzeln dieser Erscheinungsweise des Klanges tief ins Unerforschliche hinabreichen. Wenn daher der Versuch, diese Wurzeln bei Bruckner bloßzulegen, auch am Ende dieser Untersuchung nur in großen Linien durchgeführt werden kann und im wesentlichen für eine spätere Arbeit aufgespart bleiben muß, so wird dies weniger befremden als die Absicht, die Untersuchungen am konkreten Werk mit der Beschreibung der entsprechenden Erscheinungen zu *beginnen*. Jedoch sind die von der Klangapparatur quasi unabhängigen Erscheinungen deswegen geeignet, auf die vielfältig gegliederten und gestuften Phänomene der klanglichen Farbigeit vorzubereiten, weil sie

in ihren wenigen, einfachen Grundformen nicht nur die Gültigkeit der oben aufgeführten Forderungen Bruckners bestätigen, sondern auch im Keime und auf engstem Raum die Grundprinzipien seiner Gestaltungsweise erkennen lassen.

Es war der Zweck der Bearbeitungen, gerade die von Bruckner gewollten Schroffheiten des originalen Klangbildes abzuschleifen. Infolge dieses Milderungsverfahrens treten nun in den Originalpartituren die Eigentümlichkeiten von Bruckners Klangwillen um so schärfer hervor. Bemerkenswerterweise haben auch in den Symphonien, die von instrumentalen Retuschen verschont geblieben sind, Tonansatz und Schwereakzent, Stärkegrade in Dauer und Aufeinanderfolge sowie die Phrasierung Abänderungen erfahren, die im einzelnen harmlos anmuten, zusammengenommen und auf die gesamte Klangwirkung betrachtet jedoch entscheidend in die Substanz des Kunstwerks eingreifen. Nichts erscheint innerhalb des Riesenwerkes der IX. Symphonie geringfügiger als die Abänderung der Geigenbezeichnung im 28. Takt des I. Satzes



Aber eine solche Abschwächung des Tonansatzes ist symptomatisch für das Bestreben der Bearbeiter im ganzen. Das Portatozeichen  bezeichnet eine weich gleitende Bogenführung, während das Keilzeichen  einen scharfen Anstrich und eine staccato-artige Verkürzung des Notenwertes hervorrufen soll. Den zu seiner Zeit fast allein noch gebräuchlichen Staccatopunkt hat Bruckner, wie der Vergleich der Linzer mit der Wiener Fassung der 1. Symphonie lehrt, später fast durchweg durch das aus der älteren Schreib- und Stichpraxis stammende und ihm von da vertraute Sigel  ersetzt, das (in neuerer Zeit wenigstens) eine wesentlich schärfere Abtrennung der einzelnen Töne voneinander und eine

26) Der Keil ist bei Bruckner nicht etwa eine besondere orthographische Abwandlung des Staccatopunktes; noch in' der IX. Symphonie finden sich beide Zeichen nebeneinander.

gespanntere Tongebung suggeriert als der flüchtige Punkt.<sup>28)</sup> Aber eben um einer lockeren Art des Tonansatzes willen haben die Bearbeiter durchweg das ursprüngliche Zeichen durch den Staccatopunkt oder mitunter, wie an der angeführten Stelle, durch den Portatostrich ersetzt. Irrigerweise nimmt Alfred Orel, der Herausgeber der IX. Symphonie, an, bei Bruckner werde durch das Zeichen ▼▼ „ein portamentoartiger Vortrag (etwa - - -)“ angezeigt.<sup>27)</sup> Demgegenüber bezeugt eine Skizze zum Finale der VIII. Symphonie, daß Bruckner beide Bezeichnungen genau auseinanderhält und — wie seine Randbemerkung beweist — ihre Wirkung sorgsam abwägt:

**Bsp. 2 VIII. Symphonie, 4. Satz (Skizze), Buchstabe Aa**



Er gibt also das weiche Portato auf, weil es für seinen Zweck weniger gut geeignet ist als das scharfbetonte Staccato.

Äußerst lehrreich ist die Anmerkung, die Bruckner in der letzten Partiturniederschrift an ebendieser Stelle anbringt: „NB. Bei den Streichern sind die Stricharten genau einzuhalten.“ Sie ist ein weiterer Beleg dafür, wie sehr er auf eine klare Artikulation *und* auf ihre konsequente Durchführung bedacht war. Es trifft nicht zu, was E. Kurth in mangelnder Kenntnis der Originalpartituren behauptet hat: Bruckner habe „überhaupt die Phrasierungsbogen noch nicht in jener Strenge durchgeführt, die ihnen später zukam“, und habe sich „bei ausgesponnenen Melodien das Ineinander verschiedener Bindungsweisen gedacht“.<sup>28)</sup> Gerade in den Themen der V. Symphonie, mit denen Kurth diese Behauptung belegt, sind die Konturen mit äußerster Strenge gezeichnet. Von Anfang bis zum Ende des ganzen Werkes ist den Streichern für das

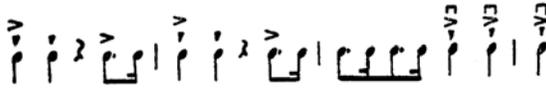
27) Gesamtausgabe Bd. IX, S. 4.

28) E. Kurth\*, *Bruckner*, Bd. I, S. 316 und 340.

Hauptthema die Spielart:



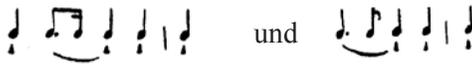
und für das Finales Thema die Ausführung:



vorgeschrieben. Wo einmal, wie in dem überleitenden Motiv aus der Adagioeinleitung (T. 31) oder in dem Baßgang aus dem 3. Thema (T. 161), die ursprüngliche Anlage:



später abgeändert wurde in:



da ist die Umbezeichnung an allen Stellen, wo diese Motive auftauchen, sorgfältig durchgeführt worden.<sup>29)</sup> Wie sich später zeigen wird, spielt innerhalb der gesamten klanglichen Anlage dieses Verfahren, die Anfangsphasierung konsequent beizubehalten, eine wichtige Rolle; aber auch, wenn man vom größeren Zusammenhang noch absieht, gibt die Art der Tonbehandlung Aufschluß über ihren Zweck. Weitgestreckte Bindebögen fehlen in der Partie der Streicher durchweg. Nicht wird, wie häufig bei Wagner, mit den Bögen nur die melodische Führung oder die ideale Bindung angezeigt und die technische Ausführung den Spielern überlassen, sondern Bindebögen und Stricharten sind gerade *Ausführungsbestimmungen*<sup>30)</sup>, die streng einzuhalten sind und so angeordnet werden, daß sie in jedem Zusammenhang

29) *Selbst theoretisch hat Bruckner solche Phrasierungsangaben begründet: in der 1. Fassung des Finales der V. Symphonie (Gesamtausgabe Bd. V, S. XXI) findet sich bei dem kleinen Füllmotiv des Fagotts die Anmerkung: „NB. Fagotti: Anfang und Ende (im Rythmus) das Thema aus dem ersten Satz; daher die letzte Note kurz.“*

30) *Die VIII. Symphonie ist mit Strichbezeichnungen besonders reich und sinnvoll bedacht.*

eine volle Tonentfaltung gewährleisten. So ermöglicht und erfordert diese sich der Technik des Instruments bis ins kleinste anpassende Artikulation gerade jene Einheitlichkeit der Bogenführung im gesamten Streichkörper, deren Verwendbarkeit Kurth für Bruckner bestreitet. Noch eindringlicher als die Anwendung der Bögen unterstreicht das *Fehlen* jeglicher Bindung die Plastik der Linienführung. Das Strich-für-Strich-Spielen, häufig angezeigt und sorgfältig differenziert durch die Vorschriften „lang gezogen“, „gezogen“, „gestrichen“, „kurz gestrichen“, gehört zu den Eigenheiten der Brucknerschen Klangwelt, die sich dem Ohr unverlierbar einprägen. Diese Spielart gibt dem Einzelton, da er nicht unter einer sparsamen Bogeneinteilung zu leiden hat, größte Fülle und schafft zugleich, weil durch den jedesmaligen Bogen Wechsel jeder Ton vom folgenden deutlich unterschieden werden kann, ein klares melodisches Profil. Vom langen und sanften Ausziehen des Bogens, welches den Eindruck der Bindung erweckt, ohne deren Nachteile zu haben, bis zum scharf abgesetzten Martellatostrich dient eine ganze Skala dem Zweck, Fülle und Klarheit zugleich zu erzielen; ja, bei Gipfelstellen, wo es gilt, ein Unisonothema wie gemeißelt erstehen zu lassen (wie etwa die Hauptthemen der III. und IX. Symphonie oder das Finales Thema der IV.), wird das erstrebte *Marcatissimo* dadurch erreicht, daß die Streicher Abstrich an Abstrich setzen, — eine Maßnahme also, die zum wuchtigen Nachdruck und zur scharfen Tönetrennung *zwingt*.

An eben diesen Höhepunkten sind die Bläserstimmen durchweg mit einem Akzentzeichen versehen, das das Schriftbild der Brucknerschen Manuskripte in mitunter riesenhafter Ausführung beherrscht.<sup>31)</sup> Auf dieses sonst nicht allzu gebräuchliche Markatozeichen  $\wedge$  trifft dasselbe zu, was über das (Streichern und Bläsern gemeinsame) Staccatozeichen  $\blacktriangledown$  gesagt wurde: Der Dach-Akzent ist nicht eine Sonderschreibart des Markatozeichens  $>$ , sondern findet sich neben ihm. Beide sind in

31) Man betrachte daraufhin etwa das Faksimile des Choralschlusses der V. Symphonie, das R. Haas seinem Brucknerbuche (Wildpark-Potsdam 1934, Tafel IV) beigegeben hat.

ihrer Bedeutung voneinander abgegrenzt; während das Zeichen > darauf ausgeht, einen einzelnen Ton mit einiger Schärfe aus dem *linearen* Tonablauf herauszuheben, wirkt der Akzent  $\wedge$  auf die Erscheinungsart des Einzeltons selbst ein, er macht ihn schwer und lastend, drückt ihn gleichsam der Schwerkraft ähnlich in die Tiefe. Die Unterscheidung ist bewußt vorgenommen; man sieht das daran, daß Bruckner sich nicht die Mühe hat verdrießen lassen, an bestimmten Stellen das eine Zeichen durch das andere nachträglich zu ersetzen. So hat er beim ersten Erscheinen des Choralthemas im Finale der V. Symphonie oder bei dem Blechthema im Finaleanfang der Sechsten (T. 36) die Wucht und Schwere jedes Tones nachträglich als wichtiger empfunden denn die Schärfe.<sup>32)</sup> — Nimmt man die Vorschriften, die Bruckner für Strichart und Bogenführung der Streicher und für die Tongebung der Bläser verfügt hat, zusammen, so läßt sich erkennen, daß bei ihnen eine gleiche Zielrichtung herrscht. Ein wohlwogenes System von musiktechnischen Mitteln ist eingesetzt, um dem Klang schon im Entstehen eine besondere Eigenart zu verleihen: Es soll einmal der Einzelton *rund, füllig, voluminös* ausschwingen; unbeschadet seiner Bindung an das sukzessive Ganze steht jedem Ton seine eigene Würde zu, so daß er, obgleich weitertreibend, doch immer starke, erfüllte Gegenwart ist. Es soll zum zweiten die lineare Gesamtheit dieser Töne (das Melos) ebenso in *äußerster Klarheit, ja Schärfe profiliert* sein, wie sie gesättigt klingt. So bestätigt im Werk die Gestaltung des Tonansatzes die mündliche Äußerung Bruckners, von der oben die Rede war.

### III. Grundprinzipie der Dynamik

Ehe diesen beiden Grundsätzen der Brucknerschen Klanggestaltung ein dritter hinzugefügt wird, ist es angebracht, sie zu präzisieren und ihren Geltungsbereich abzustecken. Zunächst stellt die Frage offen, ob solche Eigenschaften für Bruckner

32) Vgl. Gesamtausgabe Bd. V, S. VI und Bd. VI, S. IX.

*absolute Werte* darstellen, die für den weiteren klanglichen Aufbau maßgebend sind, oder ob ihr Auftreten im Gegenteil bemessen und eingeschränkt wird je nach den Erfordernissen übergeordneter Strukturzusammenhänge. Das musikalische Geschehen vollzieht sich in Anlauf und Rückschlag, in Satz und Gegensatz; wenn daher die Klangerscheinung der angeführten Themen den Willen zum gesättigten Ton und zum scharfen Umriß dokumentiert, so liegt die Vermutung nahe, daß gerade eine solche Anspannung der Klangenergien auch die lösenden Gegenwerte — verfließende Linien, spielerische Leichtigkeit des Tones — herausfordert. Das gekennzeichnete Akzentuierungs- und Artikulationssystem setzt das musikalische Geschehen gleichsam einem taghellen Lichte aus, in dem die thematischen Gestalten scharf hervortreten. Aber es gibt Augenblicke der Entspannung, des Absinkens, der Auflösung, wo alles Gestalthafte sich ins Dunkel verhüllen möchte, und an einem solchen Tiefpunkt der musikalischen Spannungskurve wird sich erweisen müssen, ob das Gesetz der Gegensatzwirkung sich auch auf die Formung der Brucknerschen Tonmaterie erstreckt. Wie das nach dieser Richtung ausgewählte Doppelbeispiel aus dem Adagioschluß der IX. Symphonie:

**Bsp. 3 IX. Symphonie, Adagio T. 231 - 232**

a) Bearbeitung                      b) Original

The image shows two musical staves for VI. I, II and 4 T. b. The left staff (a) is labeled 'Bearbeitung' and has dynamics 'p sehr zart' and 'p zart'. The right staff (b) is labeled 'Original' and has dynamics 'p gezogen' and 'p zart hervortretend'. Both staves show a melodic line in the violin and a supporting line in the tuba.

erkennen läßt, ist es die Bearbeitung Ferdinand Löwes, die, den Lösungscharakter des Satzschlusses<sup>33)</sup> erspürend, ihn durch Abmilderung des Tubenansatzes und weiche Bindung der Geigen-

33) Selbstverständlich ist das Beispiel nur aus praktischen Gründen auf zwei Takte eingeschränkt. Sie vertreten den größeren Umkreis der letzten 37 Takte, von denen die Analyse jedes einzelnen das gleiche Resultat ergeben würde.

melodie in die passende Klanggebärde übersetzt. Und Bruckner selber? Aus der ebenso weit ausschwingenden wie klar abgesetzten „gezogenen“ Bogenführung der Violinen und aus der bindingslosen und sogar zart akzentuierten Modellierung des Tubenparts geht hervor, daß er den Eindruck eines verklärten und erklärenden Endes, eines „Abschieds vom Leben“, nicht auf Kosten der zeichnerischen Deutlichkeit erwecken will. So sehr die Mystik dieses Schlusses ein Verschleiern der Konturen, ein Einhüllen und Abdämpfen des Klanges zu verlangen scheint, — Bruckner gibt seine aufs Offenbare, Gegenwärtige gerichteten Prinzipien auch um der Gegensätzlichkeit willen nicht auf. Im gesamten Verlauf dieses geheimnisreichen Satzes verzichtet er auf das Halbdämmer des Klanges, das nach dem Ermessen der Mitwelt (Löwe vertritt sie) vom „mystischen“ Geschehen untrennbar ist. Er hebt die Farbenvielfalt jener wundersamen Terzenschichtung im 17. Takt nicht dadurch hervor, daß er sie (wie Löwe) im taktweisen An- und Abswellen aufschillern läßt, sondern erzielt mit einem durchdauernden Fortissimo ein intensives, aber gleichsam einfarbiges Leuchten. Er läßt das Hauptthema am Anfang (Takt 6 - 8) nicht zart in der Höhe verschweben, sondern spannt die Klangkraft gegen Ende aufs äußerste an, ebenso wie er den E-Dur-Klang der letzten Takte des Satzes sich nicht ins Unendliche verlieren läßt, sondern ihn zart, aber klar und bestimmt mit dem letzten Streicherpizzikato abschließt. Das heißt: die an den umrissenen Themengestalten und ihren Kulminationspunkten entwickelten Tonqualitäten *erhalten* sich nicht nur in jeder Ausdruckssphäre, sondern prägen ihr Gesetz auch dem übergeordneten Klangbezirk der *Dynamik* auf.

Der Bereich der (in sich ruhenden oder ineinander übergehenden) *Klangstärken* ist mit dem des musikalischen Ausdrucks besonders eng verkettet. Betrachtet man im Symphoniesatz die Gegensatzwirkungen Ballung-Lösung, Stauung-Entspannung rein auf den Klang hin, so erscheinen sie vorwiegend in dem Wechsel von laut und leise begründet. Im letzten Beispiel

wurde die gleiche Tonmodellierung konstatiert, die auch in der konträren Ausdruckssphäre äußerster Kraftanspannung waltet; die lösende Wirkung, die die Takte ausüben, kann demnach ihre klangliche Teilursache nur in der reduzierten Tonstärke haben. In erhöhtem Maße trifft, was für den Adagioausschnitt gilt, auf die Ecksatzperiode zu, die das Durchführungsmassiv des 1. Satzes der IV. Symphonie zur Reprise hinüber abklingen läßt:

**Bsp. 4 IV. Symphonie, T. 333-349**

VI.I *Langsamer* *ausdrucksvoll* *rit.*

VI.II *sehr ausdrucksvoll* *pp lang gezogen immer* *cresc.* *lang gezogen* *pp*

Br. *pp* *cresc.* *lang gezogen* *cresc.* *pp*

Vcl. divisi *pp* *lang ge. zogen* *cresc.* *pp*

Kb. *pp* *cresc.* *lang gezogen* *pp*

VI.I *cresc.* *dim.* *pp*

VI.II *cresc.* *lang gezogen* *pp*

Br. *cresc.* *lang gezogen* *dim.* *pp*

Vcl. divisi *cresc.* *lang gezogen* *dim.* *pp*

Kb. *cresc.* *lang gezogen* *dim.* *pp*

Die Eintragungen in kleinem Stich und Schriftsatz sowie gestrichelten Bogen usw. zeigen die Eingriffe des Bearbeiters an.

Die Entspannung und damit der Wandel im Ausdruck treten mit dem Übergang der Klangstärke vom ff zum pp ein, mit dem erreichten und hinfort langanhaltenden Pianissimo scheint sich dann ein Schleier über das Geschehen zu legen, und die melodischen Konturen drohen in jenem mystischen Dämmerlicht zu verschwimmen, das dem auf ausgeprägte Tongestalten gerichteten Sinn Bruckners doch zuwider sein sollte. So erweckt die Art, wie in der Bearbeitung das Brucknersche Gleichmaß zartester Klanggebung abgewandelt ist, den Anschein, als ob die Klangidee Bruckners hier erst bis zu Ende durchgeführt sei. Zwar wird wieder die „lang gezogene“ (oder doch nur kurz gebundene) Bogenführung durch lange Bindung auf einen Bogenstrich ersetzt und damit bezüglich des Tonansatzes das oben Entwickelte bestätigt. Aber im Hinblick auf die dynamische Gestaltung scheinen erst infolge der Auflockerung des starren Gleichmaßes, der Unterstreichung der melodischen Energiekurve durch zugesetzte Schwellwirkungen, der Betonung harmonischer Unterströmungen aus dem nebelhaften Pianissimo gerundete Gestalten aufzutauchen und der Ton die Erfülltheit, das Melos die Plastik zu erhalten, die als Bruckners Eigenstes erkannt waren. — Der Eindruck trägt. Wenngleich die dynamischen Erscheinungen im ganzen mit den Äußerungsformen der Klangmaterie zusammenwirken, so ist es doch gerade die Einzelnuancierung, die hier die konsequente Auswirkung verhindert. Und andererseits muß die enge Bindung speziell der Schwellwirkungen an einen bestimmten Ausdrucksbereich als Ursache dafür gelten, daß Ton und Melos eine Spezifizierung nach der falschen Richtung hin erhalten. Nach welcher Richtung, darüber gibt die Bezeichnung des Violinparts Auskunft: Der Nachdruck, der dem Ton auf die Vorschrift „sehr ausdrucksvoll“ hin gegeben wird, verleiht ihm zwar eine gesteigerte Wärme; aber diese „Wärme“ ist von der „Fülle“ des Bruckner-Tones unterschieden, sie deutet auf einen Zuwachs an seelischer Beteiligung (des Spielers wie des Hörers, ja auch des Schöpfers), nicht an Dichtheit der Materie. Das Wort „Nachdruck“ ist wörtlich zu nehmen, die technische Ausführung des Streichervibrato durch

das Schütteln und Drücken der Töne vermittels der linken Hand erweist es. Durch dieses Verfahren bekommt der Ton, statt in und aus sich selbst zu schwingen, eine Richtung auf den Bezirk geistig-seelischer Bedeutsamkeit hin, der an den eigentlichen Seins bereich des Tons angrenzt, aber nicht mit ihm identifiziert werden darf. Der Ton „ist“ nicht mehr ausschließlich, sondern er „spricht“.

Über die stille Klarheit des in der 2. Geige liegenden Seitenthemas legt sich so, verursacht durch den eigentümlich schluchzenden Klang des gebundenen Vibrato, ein Hauch von Sentiment, — ein Zeichen dafür, daß anstelle der innermusikalischen, energetischen Spannung die des freigewordenen oder sogar hinzugefügten Affekts hervortritt. Wie fein und subtil solche Unterschiede sind, wie sehr sie durch das erklärende Wort vergrößert werden, braucht kaum betont zu werden; aber mit der Hinzufügung solcher Nuancen wird die mitunter hauchdünne Grenzlinie überschritten, die Stil von Stil, Klang von Klang trennt. Vielleicht wird diese Ausdrucksfärbung überhaupt erst an der Ummodellierung des gesamten Tonzuges erkennbar. Denn das Crescendo vom 4. Takt an, das seinen Höhepunkt in dem Akzent des 7. Taktes findet, gibt der Achttakt-Periode eine Zielrichtung auf das Ende zu, die ihr an sich nicht innewohnt, — der durch die Verzögerung des Zeitmaßes und durch das nur eintaktige Diminuendo wirkungsvoll hervorgehobene harmonische Trugschluß bildet den Zielpunkt. Auch die zweite gleichgebaute Periode bestätigt den Eindruck, daß der gesamte Ablauf im selben Maße an gefühlsstarkem Ausdruck und an psychischer Hintergründigkeit gewinnt, wie er den gleichmäßig zurückhaltenden Stärkegrad mit dynamischen Einzelreizen durchsetzt. Von ihnen allen ist der Ausgestaltung des Trugschlusses deshalb die größte Bedeutung beizulegen, weil sie einen Fingerzeig zu geben vermag, warum der Zuwachs an Klangreizen ebensowenig zu einer klareren Profilierung des Melos führt, wie der Einzelton durch gesteigerte Gefühlswärme an stofflicher Dichte gewinnt. Die wirklich mysteriöse Wirkung, der gefühlsmäßige Eindruck, man versinke ins

Abgründige, tritt erst dadurch ein, daß die Klangstärke von dem Vorhaltsakzent ins pp zurückschauert und dieses Pianissimo an einen einzigen, unerwartet eintretenden As-dur (später B-moll-) Klang geknüpft ist. Wie sehr auch die harmonische Struktur der Stelle mit der plötzlichen Aufhebung des Orgelpunktes dieser Nuancierung entgegenkommt, — auch sie wird erst durch die dynamische Ausgestaltung des Bearbeiters pointiert, wobei der Trugakkord durch den bis dahin raffiniert ausgesparten Eintritt der Kontrabaßtiefe in eine wirklich zauberhafte Beleuchtung getaucht wird.

Die „mystische“ Wirkung, die Geheimnisbedeutung des Pianissimo liegt also gar nicht in dem Stärkegrad an sich; nur sein plötzlicher Eintritt und sein in das Strukturganze eingesprengter Einzeleinsatz wirken als Klangreiz. Sobald es unverändert beibehalten wird, vervielfacht sich nicht etwa die Reizwirkung im Verhältnis der Längenausdehnung, sondern verflüchtigt sich und hebt sich als solche auf. Um die Allgemeingültigkeit dieser eigentümlichen Erscheinung zu erweisen, zugleich aber das Augenmerk ausschließlich auf die dynamischen Verhältnisse zu lenken, sei noch ein Abschnitt aus dem 1. Satz der IX. Symphonie, dessen formaler Stellenwert im Satzganzen genau dem des vorigen Beispiels entspricht, in schematischer Darstellung angeführt.

**Bsp. 5 IX. Symphonie, 1. Satz, T. 400 - 420**

a) Original:

„zart gestrichen“ . . . . .  
**pp** \_\_\_\_\_ ]

b) Bearbeitung:

„zart gestrichen“ . . . . . „allmählich mehr und mehr gebunden“  
**p poco cresc.** . . . . . **poco a poco dim.** . . . . .  $\frac{3}{2}$  **pp** ◀

Abermals zeugen in der Bearbeitung die eingestreuten kürzeren und längeren Schweller von dem Bestreben, eine längere Pianissimostelle dynamisch aufzulockern und damit

ausdrucksmäßig umzudeuten. Und noch mehr als im vorigen Beispiel beweist hier die gerade, kühle Flächigkeit von Bruckners Dynamisierung, daß er anderer Ziele wegen auf solche Nuancen bewußt verzichtet. Es geht ihm nicht um Klangreize, seien sie nun um ihrer selbst oder um ihrer Ausdrucksbedeutung willen eingeführt, sondern um Klanggestalten. Wie oben angedeutet, wird nämlich im Verlauf der 21 Takte das Ohr nicht mehr vom Reiz des Pianissimo gefangen gehalten, sondern im — infolge der zarten Klangfügung besonders gespannten — Lauschen konzentriert sich das aufnehmende Bewußtsein nicht auf das dynamische „Wie“ des Klanges, sondern auf das melodisch-konstruktive „Was“. Die „kinetische Energie“, die von Ton zu Ton strömende gestaltschaffende Kraft des Melos, muß sich gleichsam intensiver als solche betätigen, da ihre Strebungen nicht von den Schwellwirkungen der Dynamik unterstrichen werden; durch ihre Aktivität tritt das melodische Liniengefüge beherrschend hervor.

#### IV. Höhepunktsgestaltung

Alles, was über die Behandlung und die Bedeutung der abgedämpften Klangstärke gesagt worden ist, gilt im selben Maße für die äußerste *Anspannung der Klangkraft im ff*. Der bereits erwähnte Adagiokomplex aus der IX. Symphonie (T. 17 - 24) mag, als besonders krasser Beleg, unzählige andere ff-Stellen vertreten, deren einheitliche Kraftentfaltung mit ebendemselben dynamischen Reizwirkungen durch- und zersetzt wurde, welche in den letzten Beispielen das kontinuierliche Pianissimo aufspalteten: die 8 Takte ungemindert durchgehaltenen Fortissimo mußten sich von seiten des Bearbeiters folgende Modifikation gefallen lassen:

mf <> <> < ff sfp < ff mf <> <> dim

Daß diese oszillierende Klangbrechung eine packende Wirkung ausübt, bleibt unbestritten. Von neuem will angesichts der Beharrlichkeit, mit der Bruckner die elementarsten Einzeleffekte

der zeitgenössischen Musik von seinem Werke fernhält, der Gedanke laut werden, daß weniger ein lebendiger Klangsinn als ein starrköpfiges Festhalten an den dynamischen Gewohnheiten seiner Organistenzeit ihn veranlaßt haben, mit kompromißloser Beständigkeit von der I. Symphonie an sein eigenes, „reizloses“ Klangbild beizubehalten. Deshalb ist es von großer Bedeutung, dem einzigen bei ihm vorkommenden Effekt gerade in einem seiner „Jugend“werke zu begegnen, nämlich in dem zweiten Orchesterstück (in E-moll), das Bruckner zur vollständigen Erlernung des Instrumentierhandwerks um 1862 während des Unterrichts bei dem Theaterkapellmeister Kitzler geschrieben hat. Wenn hier der ganztaktig ausgehaltene E-dur-Schlußakkord im vollen Orchester die typische Schwellwirkung

**pp** < **ff** > **pp**

aufweist, so ist dies ein unwiderleglicher Beweis dafür, daß Bruckner durch seinen routinierten Lehrer sehr wohl mit der romantischen Entdeckung vertraut gemacht worden ist, nach der dem einzelnen Ton oder Klang als solchem, nahezu losgelöst vom motivisch-formalen Zusammenhang, ein Zauber eigne, in den hineinzuhorchen ein neues, beglückendes Erlebnis bedeute. Ebenso aber widerlegt dies Zeugnis den oben vorgebrachten Verdacht; nicht eine jugendliche Unkenntnis der mannigfachen Schattierungsmöglichkeiten ist für die Gleichförmigkeit von Bruckners Dynamik verantwortlich zu machen, sondern gerade das gereifte Stilgefühl, erwachsen aus der Einkehr in sich selbst, hat die vielfältigen Eindrücke der Lehrzeit gesichtet und das Ungemäße verbannt. Aus der bewußten Abkehr von den romantischen Schwellwirkungen geht daher auch hervor, daß die materiale Dichte und Gesättigtheit des Brucknerschen Einzeltones keinesfalls mit dem romantischen Sich-einbohren in den Klang, mit dem Auskosten der Tonreize identifiziert werden darf. Jede wichtige Aufgabe, die Bruckner dem einzelnen Ton zuweist, legt Zeugnis ab nicht von einer Versunkenheit in das Geheimnis der klingenden Materie, sondern von dem Vertrauen des Tonschöpfers zu der formalen Tragfähigkeit des Einzeltones,

— dem das Vertrauen zur formalen Tragkraft des Nicht-Tones, der Pause, ebenbürtig zur Seite steht. Das markanteste Beispiel für das Wagnis, ohne Unterstützung durch dynamische Strebenenergien mit einem einzigen Ton gleich einem Pfeiler die musikalische Springflut zu stauen, bevor sie fessellos losbricht, steht im Finale der IV. Symphonie, kurz vor dem Wiedererscheinen des Hauptthemas vom I.Satz:

**Bsp. 6 IV. Symphonie, 4.Satz, T. 73-76**

a) Original:

b) Bearbeitung:

Die Bearbeitung sucht das starre Ges der Streicher und Holzbläser dadurch zu verlebendigen, daß sie, im umgekehrten Vorgehen, als bisher festzustellen war, die Anspannung zuerst erschaffen und

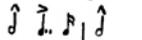
dann neu anwachsen läßt, — es wird gleichsam von außen her am Ton gerissen und gezerrt.<sup>34)</sup> Bei Bruckner bleibt er vom Anfang bis zum Ende, innerhalb einer fff-Streckung von 14 Takten, bis zum Zerreißen angespannt, er schwingt in sich selbst und „steht“ zugleich. In beiden Versionen greift der reine Kräftevorgang in den Bereich der Orchestration über. Während in der originalen Fassung die durchgehaltene Klangkraft von der gesamten für diesen Ton eingesetzten Instrumentengruppe getragen wird, dienen in der Bearbeitung die Wegnahme und der Neueintritt der Instrumentenmehrheit dazu, die dynamische Einheit — die nur in den 2. Violinen aufrechterhalten bleibt — von innen heraus zu zersetzen. Sehr treffend wird die Bedeutung dieser Tonspaltung von E. Kurth<sup>35)</sup> dahin gekennzeichnet, daß Bruckners „Sinn fürs Geheimnisvolle, Unwirkliche in der Tongebung“ so weit gehe, „daß er häufig auch bei Einzeltönen deutlich auf diesen Eindruck von Kern und Umstrahlung die Instrumentation anlegt“. Nur trifft dies auf den *echten* Bruckner nicht zu. Der spezifische Bruckner-ton besteht nicht aus einem „Innenkern“ und einer umgebenden „Aura“, sondern ist gewissermaßen „nur Kern“, als materieller Körper vorgestellt, wäre er am ehesten der massiven Kugel zu vergleichen, die ebenso prall gefüllt wie klar abgegrenzt ist. Diese seine Wesensform kann nur eben noch beschrieben, nicht mehr abgeleitet werden, sie tritt nicht erst in der instrumentalen Anlage hervor und ist auch an die Tonstärke nicht primär gebunden. Gelänge es, in lauschender Betrachtung des Brucknerklangs die phänomenalen Eigenschaften „Farbe“, „Höhe“ und „Stärke“ des Tons zurückzudrängen und nur die reine „Tonigkeit“<sup>36)</sup> ins Bewußtsein zu bekommen, so würde schon sie mit dem Charakter der Kompaktheit und der Prägnanz ausge-

34) Man vergleiche damit auch die letzten 3 Takte des I.Satzes dieser Symphonie; durch den hinzugefügten reißerischen Schwellton der Trompete erscheint das B der Hörner dem Ohr nicht mehr als in sich geschlossen „gegenüberstehend“, sondern bohrt sich ihm fast schmerzhaft ein. Nimmt man den abschließenden ff-Akkord hinzu, so ist dieser Effekt das genaue dynamische Gegenbild zur Trugschlußwirkung im 4. Beispiel.

35) Musikpsychologie, S. 19, Anm. 1.

36) Dieser Terminus der neueren Musikpsychologie (Hornbostel\*, Wellek) sei für einen Augenblick herangezogen, weil seine (nicht allzu schöne) sprachliche Prägung am ehesten einen Eindruck von der „Reinheit“ des Phänomens vermittelt.

zeichnet erscheinen. Die elementarsten Klangeigenschaften sind demnach in der Sphäre der reinen Tonstofflichkeit beheimatet; von diesem untersten und innersten Bezirk der Tonwirklichkeit wirken sie als gestaltende Urprinzipien in den „überformenden“ Bereich zunächst der Klangstärke hinein, der aber an sich — das wird sich später zeigen — einer anderen „Dimension“ angehört.

Nachdem mit dieser Abgrenzung dem Bedürfnis nach Präzisierung genügt worden ist, kann der Auswirkung der materialen Tonqualitäten auf die Dynamik weiter nachgegangen werden. In noch stärkerem Maße als der gehaltene Einzelton des letzten Beispiels legen die umfänglicheren Fortissimokomplexe des gesamten Instrumentalkörpers Zeugnis ab, wie der „massive“ Ton durch dynamische Nuancen aufgebrochen werden kann. War bei der oben (im Text) herangezogenen Adagiostelle inmitten der auf- und abbrandenden Schwellwirkungen höchstens in dem stark durchgehaltenen Hornmotiv  (IX, 3, T. 17) so etwas wie ein fester dynamischer Kern festzustellen, um den herum der Klang in schillernden Umstrahlungen aufbricht, so sind in dem ff-Höhepunkt der Takte 199 - 206, in denen der ganze Satz kulminiert, umgekehrt die Randzonen unabgeschwächt belassen, während die Klang*mitte* durch halbtaktige Schweller:

**mf**  **ff**

der thematischen Trompeten und durch das ganztaktige Anwachsen des Paukenwirbels und der schweren Tuben-Füllakkorde (vom mp zu f) ihrer Kompaktheit verlustig geht. Woher der Orchesterpraktiker Ferdinand Löwe die Kenntnis dieser Wirkungen nimmt, lehrt ein Blick auf das Vorspiel zum 3. „Siegfried“-Akt (Eulenburg-Partitur S. 776 - 777): die kurzen Tuben- und (zweifachen) Pauken-Crescendi

**f**  **ff**    und    **p**  **f**  **p** 

die das Fortissimo des vollen Orchesters im Kerne auflockern, haben offensichtlich der Bearbeitung als Vorbild

gedient.<sup>37)</sup> Gegenüber dieser Wagnerischen Staffelnung und Modifizierung der Stärkegrade je nach der Durchschlagskraft der Instrumentengruppe haben Bruckners dynamische Bezeichnungen als ungeschickt und praktisch unverwendbar gegolten. Man muß auf die Grundform der Brucknerschen Tonbildung zurückgehen, um zu erkennen, wie *sinnvoll* gerade im Tutti die Verordnung des gleichen Stärkegrades für alle Orchestergruppen einschließlich der klangstarken Blechbläser ist. Die Tatsache, daß Bruckner sich mit dem gebräuchlichen *ff* nicht begnügt, sondern um eines Höchstmaßes an elementarer Klanggewalt willen für alle entscheidenden Kulminationspunkte das dreifache *Porte fff* vorschreibt, sollte als Hinweis genügen, um von der schädlichen Abdrosselung der Blechbläserstärke abzuhalten. Wenn der Streichkörper die starke Besetzung aufweist, die Bruckner unzweifelhaft vorgeschwebt hat (obwohl er sie nirgends ausdrücklich verlangt), so erübrigt sich die Abdämpfung ohnehin. Aber auch abgesehen von der Möglichkeit der praktischen Verwirklichung sind diese Vorschriften von größter Bedeutung, weil sie die hinter ihnen stehende Gesinnung widerspiegeln. Bruckner bezieht alle Klanggruppen ihrem Kraftaufwand nach auf ein sinngebendes und klangregulierendes *Zentrum*; das gleichgestaltete Aufgebot der Klangkräfte ist bei ihm nicht als „Tutti“ vieler kontrastierender Klangträger, sondern als das „Pleno“ eines quasi homogenen Klangkörpers aufzufassen, der nach der Seite der Dichte wie nach der der Umrandung die materialen Toneigenschaften gleichsam in der Potenz besitzt.

In dem Aufbau der dynamischen Kraftballungen macht sich demnach ein drittes Prinzip geltend, das auf höherer Ebene mit den beiden Elementarprinzipien der Tonbildung zusammenwirkt. Es ist die *Einheitlichkeit* der Klanggebung

37) In einer anderen interessanten Einzelheit begegnen sich die Wagner-Jünger Löwe und Nikisch als Vertreter des „schöpferischen“ Dirigententums: die durchdringende Trompeten-Mittelstimme (an eben der Stelle, T. 199–200 des Adagios der IX. Symphonie), die Löwe aus einer lediglich im Akkordwechsel begründeten Stimmführung der Oboe bei Bruckner gewinnt, entspricht genau dem berühmten Hörnereffekt Nikischs („Stürzen hoch“!) im Schlußteil der Tannhäuser-Ouvertüre.



gemeint, welche sowohl nach der vertikalen wie nach der horizontalen Richtung hin der dynamischen Struktur der Bruckner-Symphonie ihr charakteristisches Gepräge gibt. Was die „Vertikale“ — das Oben und Unten im Partiturbild, im realen Klang also die Gleichzeitigkeit der klingenden Stimmen — angeht, so ist dem über das Brucknersche Orchester-„Pleno“ Gesagten nur hinzuzufügen, daß Bruckner im Alter sogar die *Ansätze* zu einer in Streichern und Bläsern verschieden abgestuften Tuttodynamik, die sich in der Linzer Fassung der I. Symphonie fanden, tilgte und sie durch das durchgehende *ff* oder *fff* ersetzte. Dagegen fördert die Untersuchung der horizontalzeitlichen Ausdehnung des Fortissimo Entscheidendes über die Brucknersche Höhepunktgestaltung überhaupt zutage. Der Begriff „Höhepunkt“ ist ein Form-Begriff, und die angespannte Klangkraft, bisher nur als solche und in ihrer Beziehung zum Tonphänomen betrachtet, rückt in eine neue Beleuchtung, wenn sie jetzt in ihrer relativen Bedeutung, als musikalische Folge musikzeitlicher Entwicklungen erscheint. Die Pointierung, die die Bearbeiter solchen Höhepunkten in fast allen Symphonien gaben, ist daher nicht mehr von der Seite des Klangreizes allein anzusehen, sondern sie greift schon bedeutsam in den Bereich der formalen Gestaltung ein. In dem als 7. Beispiel angeführten Ausschnitt aus einer 3. Themengruppe (IV.Symphonie, I.Satz):

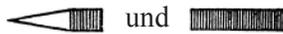
**Bsp. 7 IV. Symphonie, 1. Satz, T. 127-128**

a) Bearbeitung

b) Original

The image displays two musical staves side-by-side, labeled 'a) Bearbeitung' and 'b) Original'. Each staff contains four parts: Horns (Hbl.), Trumpets (Trp.), Trombones (Btb.), and Percussion (Pk.).  
 In the 'a) Bearbeitung' version, the Horns part is marked with a forte dynamic (*ff*) and features a triplet of notes. The Trumpets and Trombones parts are also marked with *ff*. The Percussion part is marked with *ff*.  
 In the 'b) Original' version, the Horns part is marked with a marcato dynamic (*marc.*) and features a triplet of notes. The Trumpets and Trombones parts are marked with *ff*. The Percussion part is marked with *ff*.

ist der Unterschied in der Gestaltungsweise auf dem engen Raum von zwei Takten zu beobachten. Durch das jäh zufahrende Crescendo der Trompeten und Posaunen in der Bearbeitung wird der abschließende, schlagartig eintretende Es-dur-Vollakkord zum wirklichen Höhe-„Punkt“ insofern, als der plötzliche Einschlag zugleich den Abschluß der Entladung bildet. Bruckner dagegen faßt die zwei Takte als dynamische Einheit, er läßt alle Blechbläser gleich im Fortissimo beginnen und entsprechend durchhalten. Wo das Schwergewicht liegt, bestimmt in beiden Fällen der Einsatz der Pauke, die Bruckner dazu benutzt, das Hinstreben der führenden Trompetenschritte zum 2. Takt zu kompensieren, während sie in der Bearbeitung zusammen mit der Baßtuba vollends den Akzent auf den 2. Takt verlagert. Stehen sich so zunächst nur zwei Typen der Höhepunktsgestaltung gegenüber, die man graphisch passend mit



wiedergeben könnte, so macht sich doch am Ganzen des formalen Aufbaues ein Wertunterschied bemerkbar. Die beiden Takte nebst den zwei nachfolgenden bilden bei Bruckner das in keiner Weise dynamisch ausgezeichnete dritte Glied einer Zwölftakt-Gruppe (nicht einmal die anfängliche ff-Bezeichnung ist bei ihnen wiederholt). Indem nun der Bearbeiter das Brucknersche Anfangsfortissimo in den Blechbläsern für diesen dritten „Ring“ aufspart und außerdem um einen Takt weiterschiebt, verlagert er das Schwergewicht der ganzen Gruppe ans Ende und zerstört so die von Bruckner sorgsam behütete periodische Regelmäßigkeit; denn da der dynamische Schwerpunkt zugleich als metrisch schwere Eins gezählt werden möchte, entstehen an Stelle der drei Perioden zu 4 Takten deren drei zu 4, 5 und 3 Takten. — Für den hinsichtlich der Metrik und Periodik ebenso empfindlichen wie vorsorglichen Bruckner könnte dies einer der Gründe gewesen sein, die ihn auf eigentliche Höhepunkte verzichten lassen. Jedenfalls findet sich nirgends in seinem Werk, weder in den Krönungen der Adagios noch in den mächtigen Kraftentfaltungen der Durchführung und Koda seiner Ecksätze, jene in einem

letzten jähen Crescendo herbeigezwungene und häufig im schroffen Abfall endende Entladung auf einen Schlag, die für den Wagner der Tannhäuserouvertüre oder des Tristanvorspieles so charakteristisch ist. Und ebensowenig wie eine letzte dynamische Zuspitzung innerhalb des bereits gehaltenen *fff* kennt er eine vorzeitige Abschwächung der Klangkraft, wenn sie nicht vom formalen Bereich her begründet ist. Das zeigt sich am Adagio der VII. Symphonie. Infolge seiner durchdringenden Schallkraft muß der von Bruckner auf Anraten Nikischs und der Brüder Schalk nachträglich eingefügte Beckenschlag eine Abschwächung der anschließenden vier grandiosen, gleichsam eine Ewigkeit währenden *fff*-Adagiotakte zur Folge haben. Wohl um dieser negativen Wirkung willen hat Bruckner die der Eigenschriftpartitur beigelegten Schlagzeugpartien später wieder für „ungiltig“ erklärt<sup>38)</sup> und damit auf seiner ursprünglichen Konzeption beharrt. So tritt nirgends die „Bündigkeit“ seines Stils stärker hervor als in der Gestaltung dieser Satzkulmination als *breit aussingender Höhenstrecke* (um deren Einheit willen er sogar auf die Mitwirkung der Pauke verzichtet, die zugleich mit Triangel und Becken erst später und vorübergehend hinzugesetzt wurde). Denn sowohl in seiner Kompaktheit wie in seiner Umrissenheit ist das langgestreckte *fff*-Massiv, welches alle Brucknerschen Höhenstrecken darstellen, das genaue Ebenbild des Brucknerschen „Kerntones“.

Ein weiterer Einzelzug dieser Adagiostelle der VII. Symphonie gibt einen Hinweis, weswegen Bruckner die Satzhöhepunkte zu mächtigen Klangblöcken ausweitet. Die volle Entfaltung der Klangstärke setzt nämlich in der Handschrift nicht erst mit dem C-dur-6/4-Akkord ein, sondern bereits mit dem halben Takt vorher, zusammen mit dem Eintritt der Tuben, deren Part im Erstdruck mit  bezeichnet ist. Vom Gesichtspunkt der harmonischen Spannung aus scheint diese Vorwegnahme letzter Kraftentfaltung den lösenden C-dur-Eintritt nicht genügend

38) Für diesen Hinweis ist der Verfasser Herrn Universitätsprofessor Dr. Robert Haas in Wien zu Dank verpflichtet.

hervorzuheben. Aber Bruckner gestaltet seine Dynamik nicht nach den Erfordernissen der Harmonik, sondern allein auf die melodische Gestalt hin; der halbtaktige Spannungsakkord gehört zu dem *Thema*, das den *fff*-Block gestalthaft ausfüllt:



deshalb erhält er schon die ganze Kraftfülle der kommenden Takte. Dasselbe gilt für alle die riesenhaften Klangblöcke, die Bruckner an den entscheidenden Stellen seiner Sätze hinlagert. Ob sie, wie im Adagio der VIII. Symphonie (bei V), einen einzigen hymnischen Melodieaufstieg in sich beschließen<sup>39</sup>), ob sie gleich der Durchführungshöhe im 1. Satz dieser Symphonie in 25 *fff*-Takten (von L bis N) zwei Themen in drei Ringen ineinanderpressen, oder ob sie, wie in den erschütternden F-moll- und B-moll-Gipfelungen im ersten Satz der Neunten (vor R und bei W), den motivischen Kern ostinatoartig bis zur Besessenheit wiederholen, — in jedem Falle bestimmt sich ihre Ausdehnung nach der thematischen Gestalt, die sie erfüllt. Bloße Klangentladungen ohne melodische Durchformung finden sich bei Bruckner überhaupt nicht, und damit der melodische Gestaltumriß voll zur Geltung komme, wird innerhalb des *fff*-Blocks jede keilförmige dynamische Zuspitzung vermieden und die ungebrochene Einheit gewahrt. Die Macht der linearen Spannung, die thematische Prägnanz soll sich durch sich selbst kundtun, — nicht umsonst verzichten gerade die Partien stärkster kontrapunktischer Konzentration, wie die Durchführung im 1. Satz oder die Fuge im Finale der V. Symphonie zugunsten eines „objektiven“, gehaltenen und deswegen erlebnismäßig zurücktretenden dynamischen Gleichmaßes im *ff* oder *pp* auf jede Modifikation. Wie die zarteste, so tritt auch die machtvollste Klangstärke — jede als Phänomen für sich genommen, denn ihr Wechselwirken enthüllt sich erst von übergeordneten

39) *Becken und Triangel hat Bruckner hier aus freien Stücken verwendet (gleich der Harfe kommen sie schon in der 1. Fassung vor), bezeichnenderweise markiert er aber hier nicht nur den Eintritt, sondern Anfang und Ende der Höhenstrecke!*

Kategorien her — in den Dienst eines Gestaltwillens, der, aus der Wesens„form“ der Tonmaterie erwachsend, Zauber, Reiz und Elementargewalt der dynamischen Erscheinungen aufsaugt und über sie hinaus die verwirrende Mannigfaltigkeit der Klangfarben zu seinem Zwecke ordnet.

## 2. TEIL

### Die Klangfarbenordnung und ihre strukturellen Auswirkungen

#### I. Klangfarbenkern

Im selben Maße, wie der Bereich der materiellen Toneigenschaften seine kategoriale Beschaffenheit enthüllt und die Gültigkeit der Kategorien von übergeordneten Klangbezirken bestätigt wird, muß die Analyse Bezug auf den *instrumentalen Apparat* nehmen, der jene Eigenschaften trägt. Mag immerhin der Klang als ein vom Träger unabhängiges „freischwebendes“ Sein aufgefaßt werden, auf dessen Wesenheit allein sich nach der Weise der Phänomenologie der Blick richtet, so wird ihm doch nicht nur seine Existenz als sinnhaftes Dasein, als wahrnehmbare Wirklichkeit, sondern auch die beherrschende Qualität der *Farbigkeit* erst vom realen Klangträger, dem Instrumentalkörper als sinnvollem Zusammenschluß gleichwertiger, aber verschiedenartiger „Tonwerkzeuge“ gegeben. Gleichwie die bereits erwähnte Fiktion eines „Einzeltones“, den es als solchen im konkreten Werk nicht gibt, nur die Aufmerksamkeit auf den Sachverhalt lenken sollte, daß jeder einzelne Ton im gesamten Klangverlauf in jedem Zusammenhang konstante Eigenschaften bewahrt, so darf auch die Aufgliederung der klanglichen Gesamtstruktur in materiale Dichte und instrumentale Farbigkeit nicht dazu verführen, diesen kategorial unterschiedenen Bereichen auch ein reales Eigenleben zuzuerkennen. Eigenschaften wie

Fülle, Schärfe, Einheitlichkeit des Klangverlaufs werden erst durch die instrumentale Klangerzeugung existent; nur erhalten sie sich dann in jeder Schattierung, deren der Bereich der Instrumentalfarben fähig ist.

Die Frage, inwiefern das Phänomen der Klangfarbe an die materielle Beschaffenheit und die spieltechnische Handhabung der Tonwerkzeuge gebunden ist, kann ebenso dahingestellt bleiben wie die andere, ob die herkömmliche Gliederung der Instrumentengattungen in Holzbläser, Blechbläser, Streicher und Schlagwerkzeuge vor dem Auge der systematischen und historischen Instrumentenkunde zu bestehen vermag. Für die Analyse des Bruckner-Klanges sind sie irrelevant, weil mit dem ererbten Orchesterapparat sowohl die Instrumentenauslese wie auch der jeweilige Farbgehalt für Bruckner schlechthin *gegeben* waren. Seine schöpferische Klangphantasie prägt sich, wie früher schon ausgeführt, nicht in einer Bereicherung der Farben aus, sondern setzt die gegebenen Farben vom Herkömmlichen abweichend ein und schafft eine neue Ordnung.

Dreierlei besagt der Begriff der *Klangfarbenordnung*:

1. Einmal bezeichnet er den „Ort“ der Klangfarbe in der musikalischen Gesamtstruktur, also das Maß der Auswirkung, das der Klangfarbe als sinnlicher Qualität im konstruktiven Ganzen zugebilligt wird.
2. Zum Zweiten meint er das Prinzip, nach dem die Einzelfarben zu klanglichen Teilganzen „gebündelt“ werden.
3. Und drittens zielt er auf den Kern ab, in dem die Vielfalt der Farben *zentriert* wird.

Die letzte Frage nach einer einheitlich gefärbten Klangmitte bezieht sich natürlicherweise auf das gleichzeitige Aufgebot aller Instrumentalfarben im Orchestertutti. Die Untersuchung dieses Zusammenwirkens, die vorerst zu einem festen Standort inmitten der Vielfalt der Phänomene verhelfen soll, nimmt damit die Analyse der dynamischen Kulminationspunkte an der Stelle, wo sie abgebrochen worden war, wieder auf und führt sie in die Region

der instrumentalen Klanggebung hinein fort. Die enge Bindung der — nach der dynamischen Seite ungehemmt verströmenden — fff-Entladungen an die melodischen Gestaltenergien, die jene hervorrufen und bändigen zugleich, erfordert für diese den Einsatz instrumentaler Farben von größter Leuchtkraft und äußerster Bestimmtheit. So spricht es weniger für Bruckners Vorliebe diesen Farben gegenüber als für sein konstruktives Denken, wenn er in solchem Zusammenhang die entscheidenden Lineaturen nahezu ausschließlich der Instrumentengruppe anvertraut, deren spezifische Klangfarben die Qualitäten der tonlichen Fülle, scharfen Umrissenheit, dynamischen Gewalt potenziert enthalten. Ein dynamischer Koloß wie der folgende — vielleicht Bruckners ekstatischster, eine geradezu schmerzhaft Verzückerung widerspiegelnder Höhepunkt — wirkt mit seinem fast ans Unerträgliche streifenden physischen Kraftaufwand nur deshalb noch musikalisch sinnvoll, weil die *Blechbläsergruppe*, deren Farbe den bloßen Klang zentral beherrscht, zugleich auch das thematische Gewebe (aus einer dreifachen Imitation nebst einer überlagerten Fanfare bestehend) zur Geltung kommen läßt:

Bsp. 8 VII. Symphonie, 4. Satz, vor W

2 Fl.  
2 Ob.  
2 Kl.

Trp. I

Trp. II, III

Hr. I-IV

Pos. I-III  
Kbass.

4 Trb.

Strd.

Gewiß stellt dieses Beispiel insofern einen Grenzfall dar, als die Streicher- und die Holzbläsergruppe völlig auf die Randzonen zurückgedrängt werden. Aber trotzdem gilt für alle jene mächtigen Klangblöcke, daß sie ebenso ihrer Elementargewalt wie ihrer linearen Struktur nach erst in der durchdringenden Farbe der Blechbläser Erfüllung und Verwirklichung finden. Wie der erlebnismäßige Eindruck solcher Höhepunktsstellen eindeutig bekundet, sind die Aufgaben, die dieses metallisch glänzende Timbre an den Gipfelstellen der Brucknerschen Symphoniesätze zugewiesen bekommt, ein Zeichen für eine entscheidende Umwälzung innerhalb des überkommenen Apparates.

Diese Umbewertung der Blechbläsergruppe hat den Tadel aller derer gefunden, die mit dem Begriff „Symphonie“ stets die Vorstellung der klassischen Orchestrierungstechnik und damit der nur „füllenden“ Funktion der Blechbläser verbinden. In einem beschränkten historischen Blickraum befangen, legten sie einer Blechbläserbehandlung normative Geltung bei, die dem natürlichen Vermögen der Instrumente (besonders der Trompeten) wie ihrer stolzen historischen Vergangenheit gegenüber ein Absinken und eine Verarmung bedeutete. Dabei ist die Frage, welche Rolle diese Instrumentengattung *geschichtlich* betrachtet im Orchesterklang spielt, für die Bewertung des dem Hörer gegenwärtigen Gesamtklanges durchaus zweiter Ordnung. Eine starke Blechverwendung ist nicht an sich „unsymphonisch“; nur wenn das thematische Kräftespiel Instrumenten anvertraut ist, die dem Kraftaufwand nach dem massiven Blechklang nicht gewachsen sind, und infolgedessen das entscheidende Motivgewebe von Füllakkorden oder sonstigem Beiwerk dieser Bläsergattung erdrückt, „zugedeckt“ wird, sind die der symphonischen Form innewohnenden Gesetze verletzt. Dieser Gefahr ist auch *Wagner* z. B. nicht immer entgangen: am Beginn des Meistersingervorspieles etwa machen sich, wenn die räumliche Anordnung des Orchesters den Trompeten und Posaunen auch nur einigermaßen freie Entfaltung ermöglicht, die melodischen und akkordlichen Füllsel dieser Instrumente,

wohl infolge der schwachen Holzbesetzung und der klanglich ungünstigen Violinlage, über Gebühr bemerkbar. Was Bruckner angeht, so trifft der Vorwurf einer solchermaßen überladenen Blechverwendung eigentümlicherweise gerade auf die Stellen zu, an denen die Bearbeiter das Blech „entlastet“ haben. Die unbefriedigende Wirkung, die in der retuschierten Fassung beispielsweise die ff-Wiederaufnahme des Hauptthemas im ersten Satz der V. Symphonie ausübt, rührt daher, daß die matte Klangfarbe der Hauptmelodie (VI. und Hbl.) gegen den stechenden Klang der Trompeten-Füllstimme (T. 79) nicht aufkommen kann. Durch den Einsatz dreier Unisono-Trompeten nicht für eine in diesem rein akkordischen Satz belanglose Nebenstimme, sondern, zusammen mit Violinen und Holzbläsern, für die Hauptlinie bleibt im Original der symphonische Charakter gewahrt; „logische“ Struktur und realer Klang entsprechen einander genau.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich Bruckner also nicht nur von der klassischen Praxis, sondern auch von Wagners Technik, die im wesentlichen die Blechbläser immer noch nur zur — wenn auch gesteigerten — Füllwirkung heranzieht. Bruckner überläßt nicht nur im Tutti das thematische Gerüst den Blechinstrumenten und sichert sich dadurch die Möglichkeit einer vollen Klangentfaltung ohne Schaden für die thematische Arbeit. Sondern seine Klangvoraussicht erstreckt sich sogar soweit, daß er die Themen, auf denen er wie den gesamten Satz auch die Satzgipfelungen aufbaut, von vornherein auf den Blechbläserklang und seine polyphonen Möglichkeiten anlegt. Wie bei einer starken Längenausdehnung der Elementarcharakter des Fortissimo, so tritt bei einer so verschwenderischen Ausbreitung der Blechbläserfarbe diese als solche im Bewußtsein zurück; da das glänzende Timbre nicht mehr als Farbreiz in das thematische Gewebe anderer Farbgruppen eingesprengt wird, sondern im Gesamtklang durchaus dominiert, wird an Stelle des Farbwertes dieser Instrumente der ihnen anvertraute konstruktive Gehalt hervorgehoben. Sehr viel trägt dazu Bruckners Gepflogenheit bei, die Trompeten, wenn

ihnen eine markante Melodielinie anvertraut ist, zweifach oder dreifach zusammeneinander zu lassen. Gewiß beteiligt sich auch die einzelne Trompete im piano am Stimmengewebe. Nirgends aber, weder im Tutti, noch überhaupt allein, finden sich die signalartigen Soli, die die „Nibelungen“-Partitur Wagners durchziehen und dem Orchesterklang Mahlers die stechende, grelle Farbe verleihen.<sup>40)</sup> Die Aufstellung des Hauptthemas der III. Symphonie in der Solotrompete, noch mehr seine fanfarenähnliche Schlußwiederkehr in den 3 Unisonotrompeten bei durchaus homophonem Gesamtklang und schließlich vor allem die unisonale Verkuppelung mit den Posaunen am Schluß des 1. Satzes stellen in der Tat eine letzte Huldigung an *Wagner* dar, die dieser, wie sein Scherzwort „Bruckner — die Trompete“ andeutet, auch entsprechend aufgenommen hat.

Nach dieser Symphonie, mit zunehmender Selbständigkeit und wachsender Reife, differenziert Bruckner den Blechkörper immer mehr, nicht um die unterschiedlichen Farbwerte der Hörner, Trompeten, Posaunen aus koloristischen Gründen gegeneinander auszuspielen, sondern um bei unabgeschwächter Klangstärke mit ihrer Hilfe eine polyphone Verdichtung und Durchleuchtung zu erreichen, die das motivische Leben völlig in den Klangbezirk der Blechbläser zu konzentrieren erlaubt. Melodisch-polyphone Durchgliederung und dynamisch-klangliche Intensität werden dabei innerhalb der Ecksätze auf das Ende zu gesteigert; deswegen vermögen drei Abwandlungen des Finalekoda-Problems am eindringlichsten aufzuzeigen, wie die 3 Blechgruppen zugleich zusammenwirken und gegeneinander abgesetzt sind:

*40) Für Bruckners Abneigung gegen einen überhellen, schneidenden Trompetenklang spricht schon, daß er für sein Orchester durchweg die markige Tenorfarbe der F-Stimmung (oder gar, wie in der VIII. Symphonie, die C-Stimmung) wählt und, ganz in Rücksicht auf die blastechnischen Möglichkeiten, die schwer ansprechende Höchstlage vermeidet, dagegen die kernige Tiefe (bis zum f, im Finale der V. Symphonie!) gern heranzieht. Er führt das Instrument über den 10. Oberton der Naturskala nicht hinaus; an den drei einzigen Stellen, wo er aus Gründen der Melodieführung das zweigestrichene (klingende) b wünscht (Finale der VI. Symphonie, T. 281 - 83, Adagio der VIII. Symphonie, bei V, Finale desselben Werkes, bei O), hat er die Anwendung freigestellt.*

Bsp. 9 a) VI. Symphonie, 4. Satz, T. 399-415

3 Trp.  
4 Hr.  
3 Pos.]  
Btb.]

*marc.* *marc.*

*marc.* *marc.*

Detailed description: This is a musical score for three trumpets (3 Trp.), four horns (4 Hr.), and three trombones/bassoons (3 Pos.] Btb.]). The score is divided into four systems. The first system begins with a 'Z' time signature. The second system continues the melodic lines. The third system features a 'marc.' (marcato) marking and includes a large fermata over the final measure of the trumpet part. The fourth system also features 'marc.' markings and continues the rhythmic patterns. The notation includes various dynamics, articulation marks, and complex rhythmic figures.

Bsp. 9 b) IV. Symphonie, 4. Satz, T. 533-536

8<sup>va</sup>

VI.I  
Ob.II  
Kl.II  
Hr. I, II  
(Br. 8<sup>va</sup>  
höher)  
Trp. I  
Hr. III  
Hr. IV  
3 Pos.  
Btb.

Bsp. 9 c) V. Symphonie, 4. Satz, T. 613-622

(sempre *ff*)

I, II  
Trp.  
III  
Hr. I, II  
I, II  
Pos.  
III  
Btb.

Das Schwergewicht (im wörtlichen Sinne — denn jeder Instrumentalfarbe ist der Charakter einer spezifischen „Schwere“ beigegeben) liegt bei all diesen Blechballungen auf dem *Posaumentrio* (das durch die Baß-, später Kontrabaß-Tuba zum Quartett vervollständigt wird); es bildet in seiner dunkelgefärbten Massivität die *grundierende* Farbe, weshalb ihm auch in der Koda der IV. und der VI. Symphonie die abschließende Wiederkehr des Hauptthemas vom 1. Satz anvertraut wird. Während darüber die gleichsam zugespitzte und umrandete Schärfe der *Trompeten* als *dominierende* Farbe „aufgesetzt“ wird<sup>41)</sup> (der Abschluß der Sechsten hält sie besonders eindringlich fest), fällt den *Hörnern* entsprechend der Modulationsfähigkeit ihres Tones eine vermittelnde Rolle zu. Die letztgenannte Koda erfordert, zumal in den 5 Schlußtakt, von ihnen das Höchstmaß an schmetterndem Blechklang, dessen sie mächtig sind, sie neigen hier also dem Klang der Trompeten zu, mit denen sie thematisch zusammengehen und deren Mittellage sie am Schluß ersetzen müssen. Ähnlich ist ihre Aufgabe in der Koda der IV. Symphonie; aber während das 2. Hornpaar mit der führenden ersten Trompete zusammen den Oktavabsturz des Finaleschemas in drei Säulen erklingen läßt, schließt sich das erste Paar, obwohl den Blechcharakter hervorkehrend, mit den Holzbläsern und Violinen zu einem zweiten dreistimmigen Komplex zusammen.<sup>42)</sup> In der Koda der V. Symphonie schließlich, in der die Trompeten und Posaunen zu einem sechsstimmigen Choralsatz vereinigt sind, dient das erste Hörnerpaar lediglich zur Verstärkung der Kanonstimme der ersten Posaune, mit deren Farbe die seine besonders gut verschmilzt. Gemäß der milderer Schattierung, deren der Horn ton fähig ist, und die ihn dem Fagottklang nähert, beteiligt sich das (im Beispiel nicht notierte) zweite Paar

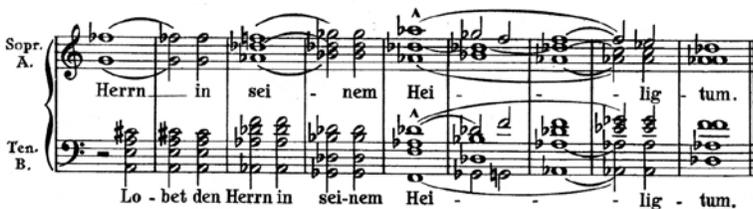
41) „Farbigkeit“ und „Helligkeit“ — so nennt die Musikpsychologie die Tonhöhe — bedingen sich wechselseitig.

42) Die Bearbeitung dieses Schlusses, die das zweite Hornpaar mit dem ersten zusammengehen läßt, die Trompeten nur zur Verdoppelung der Posaunen benutzt und die Gegenstimme der Oboen und Klarinetten streicht, nähert den Orchestersatz wieder der flächigen Praxis Wagners an, zerstört aber damit völlig die strenge Architektonik der den thematischen Posaunen kern umlagernden zwei (je dreistimmigen) Thematringe.

durchweg als Sonderstimme an den komplementären Rhythmen der Holzbläser, hierin der Praxis des vorangehenden Beispiels entsprechend.

Gerade daß der doppeldeutige Hornklang um der Profilierung oder der Vermehrung der Stimmen willen in die „reine“ Blechfarbe der Trompeten und Posaunen mit einbezogen und ihr angeglichen wird, bezeugt auf das eindringlichste, wieviel Bruckner an einer lückenlosen klanglichen und stimmigen Gefügtheit seiner Kernfarbe gelegen war. Im Hinblick auf die klangliche Geschlossenheit und die in sich sinnvolle Struktur der Blechgruppe hat P. Griesbacher in seiner Tedeumstudie<sup>43)</sup> sie passend die „Chorseele“ des Brucknerschen Orchesters genannt. Diese Formulierung trifft nicht nur auf die Blech-Verwendung im Tedeum zu, wengleich hier die klangliche Entsprechung von Vokalchor einerseits und Trompeten- und Posaunenchor andererseits sich sogar in der Notation niederschlägt (die Singstimmen haben die Akzentbezeichnungen der Blechbläser, diese wiederum skandieren genau wie jene: statt  der üblichen instrumentalen Schreibart  ). Chorsätze wie der siebenstimmige am Beginn des 150. Psalms

**Bsp.10 150. Psalm, T. 27-35**



muten vor allem in dem posaunengleichen, dunkel-fülligen Männerchor-Einsatz wie ein ins Vokale übersetzter Blechbläserchor an, und umgekehrt finden sich wirkliche Chorpartien der Brucknerschen Kirchenmusik in seinen symphonischen Blechsätzen wieder. Wenn in einem Trompeten-Hörner-Satz der VIII. Symphonie:

43) Regensburg 1919.

### Bsp. 11

#### a) VIII. Symphonie, 4. Satz vor C

3 Trp.  
4 Hr. *ff poco a poco dim.* Holzbläser-Echo

#### b) F-moll-Messe, Gloria-Miserere

Chor *ff*  
de - pre - ca - ti - o - nem nostram

#### c) Tedeum

Chor und Trp. Pos. *ff*  
Pa - tris. Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus

#### d) 150. Psalm

Chor *ff*  
Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

eine feierliche Dreiklangskette auf Sechterschen Quint-Fundamentalschritten erscheint, die sich im kirchenmusikalischen Schaffen Bruckners vom Alterswerk des 150. Psalms über das Tedeum zur Großen Messe und darüber hinaus durch die Jahrhunderte bis in den Frühbarock zurückverfolgen läßt, so bedeutet das nicht, daß mit ihr zugleich der Ausdrucksgehalt der betreffenden Messe- und Psalmentexte übernommen worden wäre. Was sich in solchen „vokalen“ Partien enthüllt und mit ihnen in den Blechbläser-Chorsatz eingeht, ist das Hauptmerkmal des Begriffes „Chor“ überhaupt und das Wesen chorischen Musizierens: daß in ihm nicht subjektives Erleben ausgedrückt wird, sondern ein gemeinschaftliches Sein sich selbst verkündet.

## II. Klangfarbenbündelung

Noch in einem anderen Sinn als dem einer sich selbst tragenden, in sich erfüllten und geschlossenen Klangeinheit erscheint Bruckners Blechbläsergruppe als „Chor“. Wie sie nach innen durchgegliedert oder kompakt zusammengefaßt oder schließlich zur völligen „Einförmigkeit“ im Unisono verschmolzen ist, so ist sie „nach außen“ gegen andere Instrumentengattungen *abgegrenzt*. Um des Gleichklangs, der „Reinheit“ der Farbe willen vermeidet Bruckner jede *Beimischung von Holzbläserfarben*, vor allem in den Partien, wo sich der „objektive“ Chorcharakter der Blechbläsergruppe am reinsten offenbart, — im *Choral*. Ob dabei der Bläserchoral (vgl. Beispiel 9 c) die Klang- und Strukturmitte des gesamten Instrumentalaufgebotes bildet, oder ob er ganz auf sich gestellt ist, wie in der Adagioeinleitung der V. Symphonie, in jedem Falle (und das gilt auch für den nicht ausgesprochen choralischen Sondereinsatz des Blechs) wird *niemals* die Farbreinheit und die damit verbundene Gewichtigkeit des Blechbläserchores durch die Verbindung mit dem luftigen und viel leichter abgetönten Holzbläserklang beeinträchtigt und abgeschwächt. Kurths Ableitung des Brucknerschen Choralklanges von der aus Holz- und Blechbläsern gemischten Choralfarbe des dritten „Tannhäuser“-Aktes<sup>44</sup>) stützt sich hier wieder auf die Zusätze der Bearbeitung; Klangmischungen, wie sie dort der Finale-Choral der V. Symphonie aufweist — das milde Kolorit von zwei Klarinetten, drei Fagotten und vier Hörnern, zu denen in, gemäßigter Steigerung später eine Trompete, Baßtuba, zwei Oboen, zwei Flöten treten, ist bewußt auf den asymmetrischen Gegensatz zur Doppelblechwirkung am Satzende gestellt —, führen geradeswegs zum Pilgerchor-Beginn der Tannhäuserouvertüre zurück, während Bruckner sogleich den geschlossenen, unvermischten Blechchor einsetzt, der im Finaleende seine genaue Entsprechung hat.

Es liegt auf der Hand, daß die infolge der neuen Herrscher-

44) E. Kurth, *Bruckner I*, S. 588.

Stellung des Blechs geschwächte Bedeutung der *Holzbläser* durch die scharfe Trennung der beiden Bläsergattungen noch mehr herabgemindert wird. In der klassischen Praxis noch ein nahezu selbständiger Klangkörper, der mit dem Streichkörper zu alternieren vermochte, geht die Holzbläserfamilie bei Bruckner ihrer vollgültigen Klangeinheit verlustig, weil die Fagottfarbe — eiserner Bestand des klassischen Klangvorrates! — völlig zurückgedrängt wird und die hohen Holzbläser<sup>45)</sup>, statt ihrerseits die Spanne zwischen hoch und tief auszufüllen, im Tutti auf die Blechbläser „aufgestockt“ werden. Offensichtlich hat es Bruckner viel Mühe bereitet, den Holzblasinstrumenten im Vollklang des Orchesters eine Aufgabe zuzuweisen, die der mit der III. Symphonie geschaffenen umwälzenden Neuordnung des Klanges und der linearen Struktur entspricht. Die stilistische Schlüsselstellung dieser Symphonie spiegelt sich insofern in der Holzbläserverwendung wieder, als im Werk selbst der Wechsel der Stilart sich erhalten hat. Die dritte Themengruppe des Finales

**Bsp. 12 III. Symphonie, 4. Satz, Schlußgruppe**

**a) Exposition 8 T. nach L**

Fl.  
Kl.

Ob.  
Fag.

Trp.

Pos.

[*ff*]

[*pin ff*]

**b) Reprise, bei X**

Fl.  
Ob.  
Kl.  
Fg.

Hr. I, II

Trp.  
Pos.

[*ff*]

[*dim. - - - p*]

[*ff*]

[*dim. - - - p*]

45) Die ungewöhnlich hohe Lage der Oboen und Klarinetten ist in den Erstdruckten dann fast durchweg aufgegeben worden.

weist in der Exposition die aufgeregten Füllfloskeln auf, die für die Holzbläserbehandlung des beginnenden Symphonikers (siehe I. Satz der Linzer Symphonie, Buchstabe L) charakteristisch sind. Sie sind als Rudimente einer überwundenen Praxis auch dann noch stehen geblieben, als 15 Jahre später (1888) die Reprise dieses Themas einer völligen Umarbeitung unterzogen wurde und in ihrem Zuge der Holzbläserpart jene geschlossene, ruhige Linienführung bekam, die Bruckners reife Technik kennzeichnet.<sup>46)</sup> Der Wille zum sparsamen, aber melodisch bedeutsamen Einsatz der Holzbläser, zur Ruhe ihres harmonischen Fortschreitens, zum Gleichmaß ihrer Bewegung — als solcher übrigens noch offenbarer in der Kirchenmusik (der tiefgreifende Wandel von der F-moll-Messe zum Tedeum!) als in der Symphonie-Reihe, wo der Stilwandel durch Zwischenglieder verschleiert ist — hat auch die Abneigung gegen die bloße Ornamentik zur Folge, gegen klanglichen Zierat, wie ihn z.B. der Triller darstellt; die Trillerketten am Ende der Wiener Fassung der I. Symphonie sind ohne Zweifel wie viele andere Unika in dieser Neufassung, auf fremde Einflüsterung hin eingefügt worden. Figurenwerk, in den Holzbläsern allein vermieden, bleibt auch dort den Violinen gänzlich überlassen, wo die Orchesterroutine der Schüler eine Verstärkung durch die Flöte für angebracht hält (vgl. IV. Symphonie, Koda des I. Satzes, T. 557 - 564; IX. Symphonie, I. Satz, T. 387 - 390). So nimmt die Holzbläserfamilie gerade deswegen, weil ihr Auf-

*46) Eine textkritische Anmerkung: Das Beispiel 12 kann leider nur bedingten Anspruch auf Authentizität erheben, da die Textverhältnisse dieser Symphonie noch völlig ungeklärt sind und dem Verfasser die Einsichtnahme in die einzige Quelle, nämlich die Stichvorlage zur Endfassung von 1890, von der Besitzerin, Frau Lilly Schalk in Wien, nicht gestattet wurde. Fest steht nur (wie Herr Professor Dr. Robert Haas dem Verfasser freundlichst mitteilte), daß an dieser Stichvorlage Franz Schalk mitgearbeitet hat, auf dessen Einwirkung wohl die unzähligen mutmaßlichen Retuschen nach der Seite der Dynamik und Instrumentation zurückzuführen sind. (Soweit sich die verwässernden Abänderungen selbst entlarven, sind sie im obigen Beispiel in eckige Klammern gefaßt oder, wie im Repräsenteil die „Verstärkung“ der 6 unisonen Trompeten und Posaunen durch die 2. Klarinette (!!), gar nicht berücksichtigt.) Die Gültigkeit der Analyse wird durch diese textkritische Problematik nicht aufgehoben, da die Holzbläserführung in 12 b durch eine (im Besitze der Preußischen Staatsbibliothek befindliche) Kompositionsskizze einigermaßen beglaubigt ist.*

gabengebiet zusammenschrumpft und ihr die Unterstützung der gehaltenen Blechbläser wie der bewegten Streicher untersagt bleibt, das chorische Prinzip der Blechgruppe für sich selber an.

Was die Behandlung der *Streicher* anbetrifft, so zeigt das eben erwähnte Figurenwerk, daß ein Klärungsprozeß analog dem der Holzbläser auch bei ihnen stattgefunden hat. Die jagen den Passagen der I. Symphonie, das übermäßig ausgebreitete Figurationsnetz der II. Symphonie, sie beruhigen sich in dem Augenblick, da (in der III. Symphonie) aus der Wechselbeziehung zwischen einer neugeschaffenen prägnanten Thematik und einer neu gefundenen prägnanten Instrumentalfarbe sich ein festes Klangzentrum ergibt, zu weitausschwingenden und klar gezeichneten Linien, die in einer festen Kurve schwingen oder nach einer Richtung sich entfalten. Wie sehr sich Streicherklang und Bläserklang wechselseitig bedingen, ist wiederum an den kirchenmusikalischen Werken zu ersehen; die stilistische Überlegenheit der E-moll-Messe über die nachfolgende Messe in F-moll ist kaum anders zu erklären, als daß zu einer Zeit, da Bruckner aus dem Streicherklang eine überüppige Figurationsfülle entwickelte, ihn der reine Bläserklang zu einer wesentlich feineren Durchzeichnung der melodischen Substanz zwang. In ähnlicher Weise wirkt sich das Erlebnis der „kernigen Fülle“ — beide Wörter sollen die Erinnerung an das über den Brucknerschen „Ton“ im allgemeinen Gesagte wachrufen — des Blechbläserklanges auf die Tongebung der Streicher und auf die Gesamtgestaltung ihres Parts aus. Jeder Ton auch ihrer Sechzehntelfigurationen gewinnt etwas von der Bestimmtheit und der in sich ruhenden Seinsfülle dieses Chorklanges, — nichts kennzeichnet ja stärker den Willen zur substantiellen Dichte und „geprägten Form“ des Tones, als daß sich nirgends bei Bruckner jene rhythmisch und tonlich unbestimmten Schleiferfiguren und Glissandi finden, die die geheimen, irrationalen Kräftestrahlungen von Ton zu Ton in sehr realistischer Weise vernehmbar machen sollen, und deren „Incalzando“-Wirkung sich wie Beethoven und Wagner (dieser

bis zur Manie) -sogar der zurückhaltende Brahms gelegentlich bediente. Wieviel mehr noch aber Bruckner den Streicherklang der Kernfarbe der Blechbläser anzunähern vermag, wenn sich zu der — auch im figurativen Element bewahrten — Würde des Tones die des Melos gesellt, soll das folgende Thema aus dem Finale der IV. Symphonie veranschaulichen, — dessen zweimalige Umgestaltung zugleich Zeugnis davon ablegt, wie wenig Bruckner geschenkt worden ist und wie hart er seinen persönlichen Klangstil erarbeitet hat:

**Bsp. 13 IV. Symphonie, 4. Satz (Buchstabe H der Endfassung)**

**a) 1. Fassung 1874**

*sanft markig ausdrucksvoll* *cresc.*

VI. I  
VI. II  
Vcl.  
Br.  
Kb.

Strdh.

*p* *f* *mf* *cresc.* *usw.*

**13 b) 2. Fassung 1878**

G-Saite  
*sehr markig*  
*f lang gezogen alles*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vcl.  
Kb.

Hr. I  
3 Pos.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vcl.  
Kb.

*f* *dim.* *pp* *pp*

*lang gezogen* *lang gezogen*

13 c) 3. Fassung 1880

The image shows a page of a musical score for the third edition (1880) of a piece. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Horns I and II (Hr. I, II), Horns III and IV (Hr. III, IV), Trombones 3rd position (3 Pos. Btb.), and Trombones 4th position (4 Hr. 3 Pos. Btb.). The second system includes staves for Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score features various musical notations, including dynamics such as *mf*, *dim.*, and *p*, and performance instructions like "lang gezogen" (long drawn) and "G-Saite" (G-string). There are also markings for "ausdrucksvoll" (expressive) and "usw." (et cetera).

Bei der ersten Fixierung ist es Bruckner noch um einen weich entspannenden Pianoklang der Streicher zu tun, aus dem sich neben der Mittelstimme der Violoncelle die Oberstimme der ersten Violinen dominierend herausheben soll. Diese spiegelt mit ihren einander widersprechenden Vortragsbezeichnungen das unsichere Schwanken im Klangausdruck wieder; während die Vorschrift „ausdrucksvoll“ wenigstens durch die dynamische Nuancierung zur Geltung gebracht wird, heben die Bezeichnungen „sanft“ und „markig“ einander gegenseitig auf. In der 2. Fassung erfolgt dann eine bedeutende Umbildung der klanglichen Randzonen; da die Baßtiefe statt von der Bratsche nun von dem sonoren Celloklang gestützt und die Geigenmelodie in die schon an sich „sehr markig“ klingende G-Saite verlagert wird, erscheinen die Konturen gehärtet und die Gewichtigkeit verstärkt. Die vorgeschriebene „langgezogene“ Bogenführung und der durchgehende Forte-Stärkegrad tun ein übriges, um den beim dritten Male einsetzenden Posaunenklang lediglich wie eine mittlere Auffüllung der gespannten und gehärteten Randfarben wirken zu lassen. Schließlich werden in der endgültigen Fassung die letzten klanglichen Folgerungen aus der Tatsache gezogen, daß die Melodiegruppe eine Vergrößerung

und Monumentalisierung des ursprünglich leicht schaukelnden Seitenthemas:



darstellt. Nach dem Gesetz des Gegensatzes gewinnt das „weibliche“ Seitenthema in dem Augenblick Größe und männliche Kraft, als das markante oktavige Hauptthema umgekehrt ins Lyrische umgeschlagen und zu einem zart durchsichtigen, gesanglichen Satz verarbeitet worden ist. Deshalb wird auch nach der Seite der Klangfarbe das Thema seines ursprünglich gesangvollen Charakters völlig entkleidet; im unabgeschwächten Fortissimo erhält jeder Melodieton die wuchtige Unterstützung des rhythmisierten Gesamtkörpers einschließlich der Baßstütze, und sein Marcatocharakter wird durch das Strich-für-Strich-Spielen bis an die Grenze des Ertragbaren gesteigert. Mit solch intensivierter und markant abgesetzter Tongebung gleicht sich der Streicherton vollends der Artikulation und Färbung der Blechbläser an<sup>47)</sup>, — daraus zieht Bruckner die Konsequenz und teilt die ersten beiden der drei Viertaktgruppen (die nun durch Generalpausen vollständig und gleichsam blockartig abgegrenzt, aber durch die jetzt auch im 4. Takt unaufgelöst bleibende Dominantspannung offengehalten sind) den Blechbläsern selbst, den vereinigten Hörnern und Posaunen, zu.

Aus der verschiedenartigen klanglichen Durcharbeitung, die der Streichergruppe zuteil werden kann und hier zuteil geworden ist, läßt sich entnehmen, daß der den Instrumentengattungen von Natur aus anhaftende Farbcharakter nicht weniger modifizierbar ist, als die gesamte Klanganlage einer „gegebenen“ Orchesterbesetzung. Erst hier, angesichts ihrer Einwirkung auf diesen Farbcharakter, enthüllt die bereits besprochene Sonderart der Bogenführung und Phrasierung ihre volle Bedeutung. Über Zweck und Richtung der Klangabwandlung gibt der — hier wie an ähnlichen Stellen mit ihnen kombinierte — Gebrauch der G-Saite

*47) Man beachte auch den Dachakzent über den ersten gehaltenen Streichertönen, der sonst fast ausschließlich den Bläsern und unter ihnen dem Blech vorbehalten ist.*

für die Violinen Aufschluß; infolge der starken Saitenspannung verleiht er dem Geigenton eine Dichte und Konzentration, die ihn der (auch in der Höhenlage entsprechenden) Klangfarbe der Hörner und Posaunen annähert. Nicht umsonst verlangt Bruckner die G-Saite immer da, wo er dem Streichkörper die sonst den Blechbläsern anvertrauten Choralklänge entlocken will, wie am Anfang des Adagios der VII. Symphonie. Ohnehin immer geschlossen eingesetzt<sup>48</sup>), kehrt der Streichkörper an diesen bedeutsamen Stellen den Charakter des „Chores“, also die bestimmende Qualität der Blechbläsergruppe, so stark hervor, daß er dieser ebenbürtig gegenübertritt, — ob er sie nun gleichartig fortsetzt und, wie im letzten Beispiel, durch die stärkere Innenspannung noch übersteigert, oder ob er, wie in der Choralaufstellung im Finale der V. Symphonie, die vier Choralzeilen des Blechfortissimo durch sein vierfaches pp-Echo in eindringlichem Gegensatz hervorhebt.

Da solcherart der Streicherklang gerade an den Stellen, wo er infolge seiner chorischen Wirksamkeit am stärksten als spezifischer Klang hervortritt, in Tonfärbung, Akzentuierung, thematischer Prägung und harmonischer Ausgestaltung vom Blechklang her und auf ihn hin geformt wird, ist er nicht mehr als *bestimmender Farbkern* des Orchesters anzusehen. Mit der Verlagerung des Gewichtes vom Streicherklang weg tut Bruckner den entscheidenden Schritt zur Überwindung des klassisch-romantischen Klangideals, ohne daß er dem Zauber der an kein Klangzentrum mehr gebundenen Klangkunst des beginnenden Impressionismus (dessen erste Großtaten er noch erlebt hat) verfiel. Von beiden Stilbereichen gleiche Distanz haltend, gewinnt sein neuer Klangstil zusehends an Bündigkeit und Kompromißlosigkeit. Weder hat die (auf dem Vorgang der Tonerzeugung be-

48) Die Streicherteilung vermeidet Bruckner weitgehend; nur in den seraphischen Dreiklängen des Adagios der VIII. Symphonie wird sie zusammen mit den Harfenarpeggien um ihres Farbwertes willen verwendet. Desgleichen sieht Bruckner des ungetrübten, kernigen Klanges wegen durchweg (außer im Andante der IV. Symphonie, wo *si*) die melancholische Grundfarbe abgibt) von der Dämpfung ab.

ruhende) natürliche Verbundenheit der beiden Bläserfamilien von Holz und Blech ihn bestimmen können, die beiden zu verschmelzen oder ihren Klang sich gegenseitig auflockern zu lassen, noch hat die symphonische Tradition, die an sich seinem ehrfurchtsvollen Sinn teuer war, ihn dazu angehalten, die Streicher wie bisher als Grundklang des Orchesters anzusehen. Man darf sich nicht durch die Fülle der Aufgaben verwirren lassen, die in der Gesamtökonomie den Streichern immer noch zugeteilt sind. Hier handelt es sich darum, auf welche Sonderqualität der Streicherklang in Farbe und Gewichtigkeit abgetönt wird. Und wiederum muß nach seiner Bedeutung innerhalb der Klangstruktur, im erlebnismäßig gegenwärtigen Gesamtklang, gefragt werden, und nicht nach der Rolle, die der Streicherpart in der Konzeption oder gar in der Notation spielt. An dieser Stelle tritt der tiefgreifende Unterschied zwischen der Werk-, „Aktualität“ und der Werkentstehung zutage, auf den schon einmal verwiesen wurde. Wie die Skizzen zeigen, konzipiert Bruckner seine Werke anscheinend durchaus als „Streichmusik“, indem die eigentliche Skizze zwar nur das abstrakte Gerüst festhält, aber die Partituranlage tatsächlich die Streicherpartien zuerst ausgeführt zeigt. So bedeutungsvoll das für Bruckners Arbeitsweise sein mag, — über die strukturelle Bedeutsamkeit des Streicherklanges sagt es nichts aus. Der scheinbare Widerspruch zwischen Struktur und Genese kennzeichnet nur die allgemeine Situation, vor die sich bei Bruckner die Forschung immer wieder gestellt sieht: überall ist seine Eigenständigkeit umkleidet mit Erscheinungen, die, aus einem konservativem Festhalten an altmeisterlichen Gewohnheiten oder aus einem anscheinend enthusiastischen Anschluß an die Errungenschaften des „Fortschritts“ erwachsend, diese Eigenständigkeit zunächst verhüllen, richtig erkannt, sie aber dann erst recht offenbaren und so doch zur Gesamtheit seines Seins und Schicksals hinzugehören.

An die Stelle der „neutralen“ Streicherfarbe der Klassik tritt also bei Bruckner eine vom Blechklang her geformte „ausgezeichnete“ Streicherfarbe, und im realen Klंगाufbau

wird das klassisch-romantische Streicherzentrum, um das sich die Bläser auflockernd gruppierten, durch das Gleichgewicht der zwei Chöre der Blechbläser und Streicher ersetzt. Das solchermaßen konstituierte Prinzip der Chörigkeit bedeutet in seinen formalen Folgen die entscheidende Tat Bruckners. Aus ihm erklären sich sinnvoll auch solche Erscheinungen, die, von dem im Streichergerüst zentrierten Klangkörper der Klassik her gesehen, die Einheitlichkeit des Orchesterklanges zersetzen müssen. Die Einfügung des Tubenquartetts, die noch von Hugo Riemann<sup>49)</sup> als „seperatistisch gegen die Zusammenschließung des Orchesterkörpers zu einer homogenen Einheit sich vor-drängend“ schärfstens abgelehnt wurde, zerstört nicht ein für allemal gegebenes Grundprinzip der Klangfügung, sondern bestätigt und erweitert ein neugeschaffenes. Mögen die Tuben von Bruckner immerhin ursprünglich um ihres Klangreizes willen, dessen er im Wagner-Orchester staunend gewahr wurde, seinem Orchester einverleibt worden sein, — sein unheimlich sicherer Instinkt (oder soll man einen sehr hellen, wenn auch verborgen gehaltenen Kunstverstand annehmen?) ließ ihn dem unerschöpflichen Reichtum des Wagnerschen Klangvorrates nur das seinen gestalterischen Prinzipien Gemäße entnehmen. Ähnlich wie sich in der fast gleichzeitigen Erweiterung der Holzbläserzahl auf je drei realer Klangsinn und gestalterische Konsequenz vereinen — die solcherart verstärkten Holzbläser können nun in der Höhe das Gegengewicht gegen die starke Mittellage halten, gleichzeitig ermöglicht die dreifache Besetzung die Entindividualisierung des Holzbläserklanges, da mit der unisonen Führung das chorische Prinzip auch für die einzelne Melodiestimme durchgeführt werden kann<sup>50)</sup> —, dient auch der Tubenklang in seinem geschlossenen Einsatz zunächst dem Gesetz der Mehrchörigkeit, das an die Stelle der Homogenität getreten ist, und erhärtet zugleich gerade durch seine „separate“ Verwendung die Gültigkeit dieses Gesetzes für eine neue Dimension.

*50) Selbst auf die ja nur einmal (VIII. Symphonie, 2. und 3. Satz) verwendeten Klangreize der Harfe und der Solovioline wird dieses Prinzip angewandt: beide werden je dreifach besetzt.*

### III. Gruppengliederung

Zum Wesen des „Chores“ gehört als wichtigstes Merkmal, daß sich seine Geschlossenheit und Abgegrenztheit zunächst in der *vertikalen* Richtung des strukturellen Aufbaus, also im gleichzeitigen Zusammenklingen auswirkt. Der mehrfach betonten ganzheitlichen Bindung aller Musikbereiche entsprechend, beschränkt sich das Prinzip der chorischen Klangbündelung nicht auf den Bereich des Klanges allein, sondern durchformt auch das melodische Stimmgefüge in seiner ganzen Ausdehnung. In den häufigen Unisonopartien (vor allem der 3. Themengruppen der Ecksätze) scheinen die über die Streicherbewegung ausgespannten Haltetöne der Bläser nur der technischen Vereinfachung zu dienen. Aber in dieser Art von Heterophonie dokumentiert sich der Wille zur Sonderung der Klangfarbengruppen. Darüber hinaus erzielt der Einsatz des einstimmigen Posaunenchores im folgenden Beispiel

**Bsp. 14 IX. Symphonie, 3. Satz, T. 144-150**

The musical score consists of three systems. The first system shows the beginning of the passage, with the 3 Pos. Btb. staff starting with a rest followed by a note on the second measure. The Vi. I, II Br. and Vcl. Kb. staves begin with a marcato marking and a forte dynamic. The second system continues the chromatic movement, with the brass parts playing sustained notes. The third system shows the continuation of the chromatic line, with the woodwinds and strings playing a rhythmic pattern of eighth notes.

mit seinen mächtig in die Tiefe greifenden Intervallen einen diastematischen Ausgleich für den „unendlichen“ chromatischen Kanonanstieg der Streicher. Noch eindeutiger sind die Partien, in denen die melodische Kraft zur vollen „stimmigen“ Entfaltung

kommt, schon in ihrer thematischen Fügung auf die sie tragenden Instrumentalchöre zugeschnitten. In der Doppelfuge aus dem Finale der V. Symphonie, von der Beispiel 15 einen Ausschnitt bringt

Bsp. 15 V. Symphonie, 4. Satz, T. 286–289

The musical score for Example 15 shows a double fugue from the finale of the 5th Symphony, 4th movement, measures 286-289. The score includes parts for 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 4 Horns, 3 Trumpets, 3 Trombones, Violin I, Violin II, Brass, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and features a complex texture with multiple voices and dynamic markings like 'sempre ff' and 'ff'.

ist das tragende Satzgerüst (aus dem Finales Thema und den aus ihm abgeleiteten Kontrapunkten bestehend) von Anfang bis Ende in den streng vierstimmigen Streichkörper verlegt, — dem sich die Holzbläser, wenn sie nicht eigenmotivisch geführt sind, vollchörig in der Art des oben beschriebenen Quasi-Unisono beigesellen. Inmitten des kontrapunktischen Geflechtes aber dominiert das Choralthema, das ausschließlich dem Blechbläserchor vorbehalten ist und sowohl nach der melodisch-thematischen Seite wie nach der der Klangfarbe den Kern des Klanggefüges bildet. Bestätigt sich hier also im Konkreten das, was über die neue Zentrierung der Klangfarben im Blech gesagt worden ist, so zeigt das anschließende Beispiel, wie in der dieselbe Doppelfuge beendenden Steigerung die verschiedenen thematischen Kräfte sich in streng gegeneinander abgegrenzten Chören sammeln:

Bsp. 16 V. Symphonie, 4. Satz, T. 366-373

**Holzbläser**  
 Fl. I, II  
 Ob. I, II  
 Kl. I, II  
 Fg. I, II  
 Hr. I, II  
 Hr. III, IV  
 Trp. I-III  
 Pos. I-III  
 Pk.

**Blechbläser**  
 Hr. I, II  
 Hr. III, IV  
 Trp. I-III  
 Pos. I-III

**Streicher**  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Br.  
 Vcl.  
 Kb.

Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *cresc.*

Das rhythmische Skelett allein schon läßt die Konsequenz erkennen, mit der jede Klangsäule sich thematisch zu erfüllen sucht, die Holzbläser durch die dreifache Ineinanderschachtelung des Hauptthemenkopfes, die Streicher durch die Verkettung des Hauptthemennachsatzes, die Blechbläser — auch hier wieder klanglich und symbolisch die Mitte haltend — durch die vierfache Imitation des Anfangs vom Choralthema. In dieser tektonischen Schichtung ist kein Raum mehr für die Klangfarbe als *Reiz*, — und wie in solchem Aufgebot des gesamten Instrumentalkörpers hat Bruckner sich den Einsatz der Farbe als Selbstzweck an *jeder* Stelle versagt<sup>51)</sup> und mit einer konzessionslosen Strenge, die den Unwillen und das Unverständnis zweier farbfreudiger und „reizsamer“ Generationen hervorgerufen hat, melodische „Stimmigkeit“ und dynamisch-instrumentale Farbgebung ineinandergebunden.

Greifen demnach schon in der Tiefengliederung die Haupterscheinungen der materiellen und instrumentalen Struktur ineinander, indem das chorische Prinzip der massivartig eingesetzten Klangstärke im Tutti entspricht, so erweitert die horizontale, den Formablauf gestaltende Anordnung der Klanggruppen nachträglich die Tafel der dynamischen Klangkategorien. Die erwähnte separierte Verwendung des Tubenquartetts — man denke etwa an das Gesangsthema im Finale der VIII. Symphonie, wo das Quartett den Mittelsatz einer „Bogenform“ markant heraushebt, oder an die entsprechende Themengruppe in der VII. Symphonie,

51) In welcher Weise die Bearbeiter diesem „Mangel“ abgeholfen haben, dafür sollen ein paar Proben kommentarlos Zeugnis ablegen:

**Bsp. 17**

a) V. Symphonie, 1. S., T. 216/17

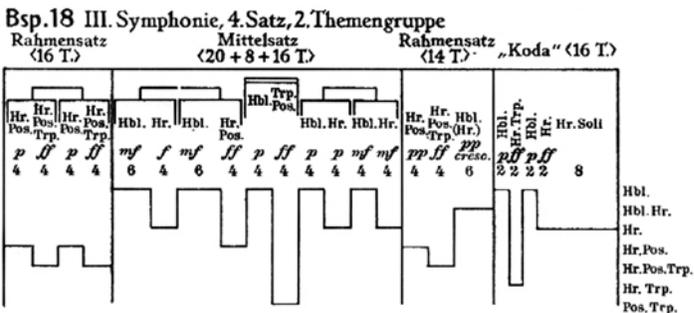
b) IV. Symphonie, 2. S., T. 228

c) IX. Symphonie 3. S., T. 207

The image displays three musical score excerpts labeled a), b), and c).  
 a) V. Symphonie, 1. S., T. 216/17: Shows parts for 3 Flutes, 2 Clarinets, Violins I and II, Brass, and Strings. Dynamics include *ppp* and *(cresc.) ppp*.  
 b) IV. Symphonie, 2. S., T. 228: Shows parts for Violin I, Violin II, Clarinet, Horn, and Trombone. Dynamics include *ppp*, *dim.*, and *ppp*.  
 c) IX. Symphonie 3. S., T. 207: Shows parts for 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, Violin I, Violin II, Brass, and Viola. Dynamics include *ppp* and *pp*.

in der umgekehrt die den Streichern beigegebenen Tubenklänge den lichten Mittelsatz der Holzbläser und Hörner dunkel umrahmen — ist nur ein Beleg für die Art, wie Bruckner das Nacheinander gegensätzlicher Chöre benutzt, um vom Klang her seine blockartige Melodiebildung und seine entsprechend „gefügte“ Formanlage zu unterstreichen. Da hier die Klangprinzipien über ihren eigenen Bezirk hinauswirken, können die formalen Folgen nur insofern von Interesse sein, als sie wiederum die Bündigkeit der musikalischen Gesamtstruktur erweisen. Eine Abfolge von Klanggruppen<sup>52)</sup> wie die im zweiten Thema des Adagios der IX. Symphonie (Buchstabe C): 4 Takte tiefe Streicher, 2 Takte hohe Holzbläser, 2 Takte mittlere Hörner, 2 Takte tiefe Streicher, 2 Takte hohe Holzbläser und Hörner, stellt nicht eine klangliche Aufbrechung eines geschlossenen melodischen Zuges im Sinne der klassischen „durchbrochenen Arbeit“ dar — diese kennt Bruckner überhaupt nicht, an ihre Stelle tritt in thematischer Hinsicht die imitatorische Arbeit, in klanglicher die „Schichtung“ —, sondern ist nur eine Ausdeutung der motivisch-melodischen „Blocktechnik“. Und umgekehrt beruhen Formgebung und Melodiegestaltung auf den Gegebenheiten der Klangapparatur — ein Blick auf das *Streichquintett* zeigt, wie ein anderer Klangträger bei gleichem Formschema Melodik und Formgestaltung im Einzelnen völlig verändert.

Wenn daher die folgende graphische Darstellung:



52) Um der Reinheit der Begriffe willen soll das chorische Prinzip, wenn es sich in der horizontalen Richtung, im Nacheinander geltend macht, als Prinzip der Klanggruppierung bezeichnet werden.

die durch den Wechsel der Bläsergruppen<sup>53)</sup> hervorgerufene Aufgliederung einer vollständigen Gesangsperiode (III. Symphonie, Finale) veranschaulicht, so soll das Augenmerk weniger der Formgruppierung als dem *Wechsel der Klangfarben und Klangstärken*<sup>54)</sup> gelten. Aus der Bewußtheit, mit der hier die Farbgruppierung durch laut und leise abgetönt wird und so erst die rechte Plastik erhält, läßt sich entnehmen, daß in diesem Ineinander von Gruppenfolge und Tonstärkentrennung Bruckners Urerlebnis der Klangqualität zu finden ist. Hatte die Analyse dieser beiden „Ordnungen“ des Klangbereiches die drei Prinzipien der *Kompaktheit* (Kernfülle), der *Umrisseheit* (Randschärfe) und der *Einheitlichkeit* (Ausdehnung) zutage gefördert, so ergibt sich nun als vierte Kategorie die der *Abgrenzung*, der Trennung der Klangeinheiten.

## IV. Raumgestaltung

Schon frühzeitig hat man zur Erklärung des scharfen Aneinander von ff und pp Bruckners Herkunft von der *Orgel* herangezogen, — ebenso wie die beherrschende Rolle, die er in seinem Orchesterklang den Blechbläsern zuweist, auf die frühen Kindheitseindrücke der Trompeten- und Posaunenklänge in der Festmusik der hohen kirchlichen Feiertage zurückgeführt worden ist. Gewiß graben sich solche ersten „Bildungserlebnisse“ dem kindlichen Sinn sehr tief ein und tauchen, umgeformt und ausgestaltet, immer wieder aus der Erinnerung auf. Daß Bruckner den Tuttiklang seines Orchesters nach der dynamischen Seite als „Pleno“ eines homogenen Klangkörpers, wie ihn die Orgel darstellt, nach der Seite der Farbordnung aber als Bündelung kontrastierender Klangchöre oder -register empfindet, spricht

53) *Die Streicher umkränzen nur den Bläser-, „Choral“ mit einer „Polka“, die in eine girlandenartige Figurenkette ausläuft — laut einer Anmerkung in der ersten Niederschrift von 1873 sollen die „Harmonie hervortretend“, die „Streicher zurückhaltend“ behandelt werden.*

54) *Aus den in Amn. 46 angeführten Gründen ist hier auf die Dynamisierung der authentischen 2. Fassung (Erstdruck von 1878) zurückgegriffen.*

ebenso für eine Rückerinnerung an die Orgeltechnik, wie solche registermäßige Klangabnahme bei unverminderter Klangstärke gleich der folgenden:

**Bsp. 20 II. Symphonie, 1. Satz, T. 42-45**

The image shows a musical score for Example 20, titled "II. Symphonie, 1. Satz, T. 42-45". The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Hbl. (Horn), Pk. (Percussion), Trp. (Trumpet), Pos. (Poson), Hr. (Horn), and Strch. (Strings). The woodwind parts (Hbl., Trp., Pos., Hr.) feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *pp*. The string part (Strch.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a prominent, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Zu denken gibt ferner, daß einerseits sich der Wandel seines symphonischen Stiles im selben Maße vollzieht, wie die Klanggesetze der Orgel in Bruckners Orchesterklang neu geboren werden und zugleich die Orgel selbst als früher bevorzugtes Instrument in den Schatten tritt, — und andererseits der unverfälschte Orchesterklang Bruckners von dem Geschlecht entdeckt, verstanden und gerühmt wird, das auch die Klangarchitektur der barocken Orgelmeister neu erlebt hat.<sup>55)</sup> Darf man nach all dem annehmen, Bruckners Orgelerlebnis prädestiniere ihn zu seinem „orgelmäßi-

*55) Man vergleiche die Gestalt, unter der die Brucknersymphonien um die Jahrhundertwende bekannt waren, mit der Gestalt etwa, die K. Straube, von Regers neuromantischem Orgelstil herkommend, seiner ersten Ausgabe der „Alten Orgelmeister“ im Jahre 1904 gab, und sehe, wie die 25 Jahre später herausgegebene „Neue Folge“ dem „originalen Bruckner“ ähnelt.*

gen“ Orchesterklang, so enthüllt sich doch sofort die Vorläufigkeit dieser Antwort, wenn man weiter zurückfragt, was ihn denn zu seinem Orgelerlebnis prädestiniert habe? Das heißt, es muß die Frage gestellt werden nach dem Urerlebnis, auf Grund dessen ihn gerade die Klanggestaltung der Orgel „anspricht“.

Dieses Urerlebnis ist das Erlebnis des *Raumes*. Die Echowirkung der Orgelregister ist nicht in ihrer Farbabtönung begründet, sondern beruht auf dem unvermittelten Gegensatz von laut und leise, also dynamischer Klangeigenschaften. Bei der Behandlung der Tonqualitäten wurde den Modalitäten der Klangstärke nur soweit Beachtung geschenkt, als sie in einem übergeordneten Bereich die Grundformen der Brucknerschen Klangmaterie bestätigten. Dem Wechsel von laut und leise wurde deshalb nicht nachgegangen, weil an ihm offenbar geworden wäre, daß die Stärke des Tones überhaupt nicht materieller Natur ist, und daß laut und leise nicht die stoffliche Dichte des Tones, sondern seinen „Ort“ im Raum bezeichnet. Forte heißt *Nähe*, piano heißt *Ferne*, — darauf hat R. Steglich in seinem Bach-Buch hingewiesen<sup>56)</sup>, und die harte Absetzung der beiden bis zum *fff* und *ppp* erweiterten Stärkegrade voneinander beweist, daß Bruckners Gestaltungswille nicht auf die Ausdruckswirkung — weich ineinandergeschmiegte Stärkegrade wirken gleichsam ortlos, nach „innen“ verlagert, seelisch verankert —, sondern auf die Raumentiefengliederung seiner Musik gerichtet ist. Wieder bewirkt die „Zentriertheit“ aller Klangbereiche, daß die instrumentale Gruppengliederung die Raumwirkung des *ff-pp*-Gegensatzes noch steigert, indem im Fortissimo die spezifische „Schwere“ als Sonderqualität der Klangfarben den Eindruck des schlechthin Gegebenen, Gegenwärtigen, Seienden verstärkt und vertieft. Schon bei einer schlichten Ablösung des *fff*-Gesamtorchesters durch den durchsichtigen *p*-Streicherklang, die im folgenden Beispiel (es schließt sich an Beispiel 8 an):

56) R. Steglich, *J. S. Bach, Wildpark-Potsdam 1934*, S. 54.

Bsp.19 VII. Symphonie, 4. Satz bei W

durch die Reduzierung des Klangkörpers bewirkt wird, macht sich der Räumigkeitscharakter bemerkbar. *Nur* aus dem Prinzip der Raumgliederung zu verstehen ist aber ein Zusammenwirken zweier Klanghöre, wie es hier aus dem Finale der V. Symphonie angeführt sei:

Bsp.21 V. Symphonie, 4. Satz, T.193-199

Man kann das *ff* des Blechchores und das *ppp* des Streichkörpers nicht auf eine einzige Klangebene beziehen, weil die dynamischen Ebenen einander überschneiden; die „Ferne“ klingt in die „Gegenwärtigkeit“ hinein, — nichts ist bezeichnender für die Empfindungslosigkeit der Bearbeiter diesem Raumgefühl gegenüber als die Abänderung des Bläser-*ff* in ein *f* und des Streicher-*ppp* in

ein  $f > p$ , wodurch dann allerdings ein Anschluß in *einer* Ebene erzielt wurde. In anderer Weise wird die „Einebnung“ einer raumhaft angelegten Klangkombination in den letzten Takten der Exposition des 1. Satzes der IX. Symphonie vorgenommen, die ihrerseits zeigen, daß nicht allein dynamische und instrumentale Gegensätzlichkeit raumgestaltend wirken:

**Bsp. 22 IX. Symphonie, 1. Satz, T. 225–227**

Original:

Fl. I  
Hr. I  
Pk.  
Kb.

*ppp* *pp*

4 Hr.

Bearbeitung:

Hr. I  
Vcl.  
Kb.  
Pk.

*p* *p*

2 Hr. gedämpft

get.

Hier entsteht der Eindruck der Räumigkeit durch den Abstand der Randsphären, der luftigen Höhenschicht der Flöte und der gleichsam körperlosen Tiefenschicht der Pauke, inmitten deren das einsame Rufen des Hornes verhallt, — während die Bearbeitung die Tiefenschicht durch die Kontrabaßoktaven verdickt, die Höhenumrandung überhaupt fortläßt und die Mitte durch die Cellostimme auffüllt.

An diesem Beispiele tritt zum ersten Male etwas Ähnliches wie das „Figur-Grund-Verhältnis“ auf, das nach A. Wellek<sup>57)</sup> eines der konstituierenden Elemente der musikalischen Raumgestaltung ist. Das Gestalthafte, Konturierte hebt sich, als Vordergrund von dem unbestimmten Hintergrund ab, — auf diesem Gesetz basiert Bruckners Technik der *Klangschich-*

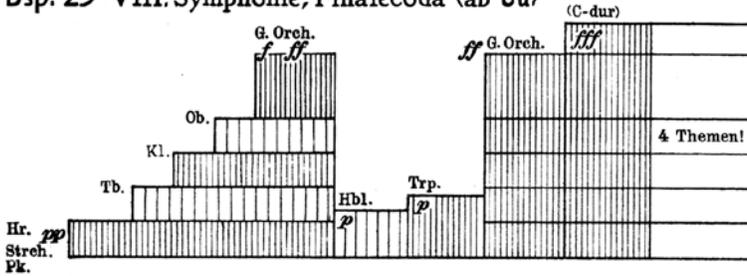
57) A. Wellek, *Der Raum in der Musik, Archiv f. d. ges. Psych. 91, S. 420.*

ten: eine melodische Bewegung wie die Sechzehntelfiguren in der zweiten Variation der Adagios, ein rhythmisches Ostinato wie zu Beginn der VI. Symphonie, eine Gegenstimme, wie sie die Nachahmungstechnik aller seiner Sätze zeigt, derart in einer Linie, einem Instrument, einem Klangchor festzuhalten, daß sich gleichsam Klangbänder, Klangflächen, Klangschichten in horizontaler Richtung durch das Musikganze ziehen, von deren Grund sich dann die führenden Themen abzeichnen oder in die der melodisch-klangliche Kern eingebaut wird.<sup>58)</sup> Das 16. Beispiel zeigt diese Technik, die wiederum in dem Prinzip der absoluten „Stimmigkeit“ (der Einheit von Melos und Farbe) begründet ist. Von hier aus fällt auch ein Licht auf die charakteristischste Klangerscheinung Bruckners: auf das *Tremolo* der Streicher, das seine Ecksätze eröffnet und sie auf lange Strecken durchzieht. Bereits der Beginn seiner Musik ist also auf Raumwirkung angelegt, indem sich ein plastisches Thema von einem verschwimmenden Hintergrunde abhebt. Im Verlaufe der Satzentwicklung wächst die Tiefengliederung ständig an und erreicht ihr höchstes Ausmaß in der *Koda*, die nicht zu Unrecht als „das Ereignis der Raumwerdung selbst“ bezeichnet worden ist.<sup>59)</sup> Welcher Abwandlungen Bruckner in der Raumgestaltung der Satzschlüsse mächtig ist, mögen die beiden Finalekoden der VIII. und VII. Symphonie veranschaulichen, nachdem die der IV, V. und VI. Symphonie bereits in Bsp. 9 wenigstens ihre allgemeine Struktur enthüllt haben. Während die VIII. Symphonie ihr Finale in einer terrassenförmig aufsteigenden Raumgliederung, mit plötzlicher Reduktion in der Mitte der Entwicklung, beschließt, was graphisch etwa mit:

58) Zu einer Erforschung des Brucknerschen Personalstils, die über den Bereich der Klangstruktur hinaus die strukturellen Eigentümlichkeiten der Satztechnik und des formalen Zusammenhalts festzustellen sucht, dürfte der Begriff der „Klangschicht“ den Schlüssel bieten.

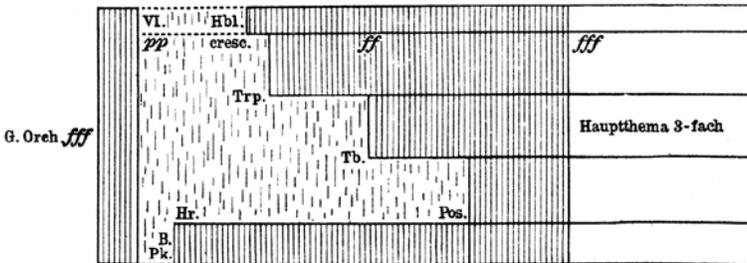
59) O. Lang, Anton Bruckner, Wesen und Bedeutung, München 1924, S. 86.

**Bsp. 23 VIII. Symphonie, Finalekoda (ab Uu)**



wiederzugeben wäre, gibt die Finalekoda der VII. Symphonie zuerst im pp-Dreiklang gleichsam einen abstrakten, leeren Raum-aufriß<sup>60)</sup>, der sich vom schütternden Abgrund der E-Pauke bis zu den schimmernden Höhenrändern der Geigen erstreckt und im einheitlichen Klangcrescendo immer näher zu kommen scheint, — in graphischer Darstellung wie folgt:

**Bsp. 24 VII. Symphonie, Finalekoda (ab Z)**



Die nacheinander thematisch eintretenden Blechbläser (Hr., Trp., Tb., Pos.) füllen ihn dann Schicht für Schicht auf, bis zuletzt das Hauptthema des 1. Satzes, analog der Finalekoda der IV. Symphonie, in drei Säulen den Vollraum gestalthaft durchzieht. —

*Gestaltung und Durchgliederung des Klangraumes* heißt also das schöpferische Urprinzip, auf dem Bruckner seine

60) Dieser Eindruck wird seinerseits wieder durch dynamische Raumlagerung erreicht; da die vorangehende fff-Kadenz des klangschweren Gesamtapparates plötzlich ins pp-Tremolo der Streicher mündet, scheinen von dem erreichten Raumganzen nur die zitternden Umrisse stehen zu bleiben.

Klangordnung aufbaut. Woher kommt ihm diese Klang-Idee? Mit dieser Frage wird das strukturelle Ganze, der klingende „Vordergrund“ der Musik, durchsichtig für ihren *Gehalt*; zugleich stößt die Strukturanalyse an die Grenze, die sie sich selbst gezogen hat, und es kann hier nur noch die Richtung angedeutet werden, die die Forschung von da an einschlagen muß. Raumgestaltung setzt Raumerlebnis voraus, — mit dieser schlichten Erkenntnis wird die Bündigkeit und Abgelöstheit des Werkes überschritten und der Bereich des personalen Seins betreten. Denn während der *gestaltete* Raum „Räumigkeitsqualität“ der Musik selbst ist, die zum Musikganzen gehört und als solche geformt werden kann, meint der „*erlebte* Raum“<sup>61)</sup> jenes Urphänomen der Welt, das dem menschlichen Dasein schlechthin „gegeben“ ist. Wie es als solches aufgenommen wird, wie sich der personale Kern eines Menschen wie Bruckner diesem Phänomen gegenüber verhält, ob bejahend oder verneinend, — das entscheidet darüber, ob und wie er es zu gestalten vermag. Wiederum ist unter dem erlebten Raum nicht die Art Raum verstanden, die Bruckner als Kind in den weiträumigen Barockstiften seiner oberösterreichischen Heimat beeindruckt hat. Ebenso wenig wie der Klang der Orgel hätte ihn der architektonische Raum angezogen, wenn nicht etwas in ihm, eine „Raumkraft“ gleichsam, auf den Raumeindruck bejahend geantwortet hätte.

Hans Freyer<sup>62)</sup> spricht von einem engsten, inneren Ring von Gegenständen, an denen sich eine menschliche Grundhaltung primär bewähre, von Urphänomenen der Menschheit, die sich in der individuellen Eigenart jedes Menschentums brechen und färben, und bezeichnet als solche „Gegenstände“ im Anschluß an O. Spengler „Raum“ und „Zeit“. — Nimmt man dazu noch den „Materie“-Charakter der Welt, so ist in der Tat mit ihnen der Kreis des einfachhin „Gegebenen“ abgesteckt, an dem sich auch die Schöpferkraft Bruckners zuerst als aufnehmende bewährt hat.

61) Vgl. dazu: Kf. Graf v. Dürckheim, *Untersuchungen zum gelebten Raum, Neue psychol. Studien Bd. VI, Leipzig 1932.*

62) *Theorie des objektiven Geistes, S. 141—143.*

Wie er „den Raum“ auf einmalige Art erlebt und entsprechend diesem Erlebnis sein Werk kategorial durchformt, so empfindet er auch den „Stoff“ so elementar, daß die klangmateriale Struktur seines Werkes in unverwechselbarer Weise davon Kunde gibt. Er nimmt wie den Raum so auch die Eigenschaften der Materie, die Dichte, die Schwere, die „Masse“ als *gegeben* und *aufgegeben* zugleich an und fügt sich ihren Eigengesetzen. Man vergleiche etwa seine Akzentgestaltung mit der Beethovens: dieser zwingt die als Widerstand empfundene Tonmaterie mit scharfen Sforzati in fremde Bahnen, während Bruckners Schwereakzente ausnahmslos dem natürlichen Schwergewicht folgen und nachgeben. Aus dem Vertrauen, das er der Materie wie allem „Gegebenen“ entgegenbringt, und das seinen Grund in einer innerlichsten Gläubigkeit hat, von der seine persönliche Frömmigkeit nur ein Widerschein ist, wächst ihm die Kraft zu, auch das Geistigste, das ihm zu verkünden aufgegeben ist, vollgültig im sinnhaften Klang zu realisieren; und wieder im Gegensatz zu Beethoven, bei dem der wachsenden Vergeistigung ein immer abstrakterer Klang entsprach (Große Fuge op. 133!), nimmt bei ihm diese Kraft bis ans Ende seines Lebens zu. — Das Moment der *Zeitlichkeit* muß, obwohl auch von ihm her der Raumcharakter bedingt ist, weil das volle Ausschwingen der Tonsubstanz eine „ruhige Bewegung“ voraussetzt, hier beiseite stehen, weil seine Wirkung sich vorwiegend auf den Formzusammenhang erstreckt. Die vier Kategorien, die aus Klangmaterialität und Klangfarbenordnung entwickelt wurden, und deren eine die andere bedingt oder überstuft, erweisen, daß zum wenigsten die Welt der Stofflichkeit und die Welt der Räumigkeit sich hier im Klange einen.

Am 29. Oktober 1859 schrieb Richard Wagner an Mathilde Wesendonck:

„Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik... seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten

Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden ... Wenn Sie wüßten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen — für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung — eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so würden sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der Kunst sich nichts Wahres erfinden läßt, wenn es nicht aus solchen großen Hauptmotiven kommt.“

Am Abschluß dieser Untersuchungen über den Klangstil der Brucknersymphonien hat die Selbstanalyse von Bruckners verehrtem Vorbild Wagner doppelte Bedeutung. Sie bestätigt einmal für Wagner selbst, was die Analyse der Brucknerschen Klangstruktur in formaler Hinsicht erweisen sollte: daß, vom Schöpfer aus gesehen, ein „leitendes Gefühl“ die Vielfalt der Klangphänomene konzentrisch ordnet, die der nachschaffende Verstand, will er das Wesen des Werkes erfassen, dann wieder auf die „großen Hauptmotive“ hin interpretieren muß. Und zum zweiten bringt hier Wagner auf eine gültige Formel, was das Grundprinzip seines, aber eben nur seines Schaffens ist. Die Kunst des Überganges, die innige Verbindung alles dessen, was die „äußersten Stimmungen“ ineinandergleiten macht, sie ist das eigentliche Gegenbild des Brucknerklanges und ist zugleich das leitende Klangideal für die Schüler und Jünger Bruckners gewesen, als sie die Symphonien umarbeiteten. Im Maße, wie sich in der Neuzeit die „Raumkraft“ erschöpfte (am sichtbarsten in ihrem eigensten Bezirk, in der Architektur), war an ihrer Stelle in der Musik die Ausdrucks- und Stimmungsgestaltung getreten. Im Maße, wie sich das Vertrauen zu den elementaren Baukräften der Stofflichkeit verlor, war die elementar-sinnliche Klangkraft vom Klangreiz und -effekt abgelöst worden, — bis sie ein einzelner noch einmal mächtig bezwang. So muß man weit in die Vergangenheit zurückgehen, um auf eine Musik zu treffen,

deren Sinngehalt dem der Brucknersymphonien entspricht. Nie aber wird sich — und damit löst sich von der Bündigkeit und Zentriertheit des Werkes aus die philologische Frage nach der Authentizität der Bearbeitungen — ein schöpferischer Mensch finden lassen, der beide Grundhaltungen *zugleich* in sich verkörperte, — der dem „Raum“ aufgeschlossen wäre und verschlossen in einem, der sich den Gesetzen der Klangsubstanz beugte und sie zugleich sich zu beugen trachtete. Nicht in Bruckners Person finden sich beide Welthaltungen vereint, sondern nur in seinem und seines Werkes Schicksal treffen sie aufeinander, und aus der methodisch fruchtbaren Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung erwächst so das Bild von Bruckners einmaligem Wesen im Spiegel seiner Zeit, — ein Schicksal, das im Bereich der Musik seinesgleichen nicht hat.

# Literatur

Nichtarische Autoren sind mit \* gekennzeichnet.

## Abkürzungen:

ZMW = Zeitschrift für Musikwissenschaft

JP = Jahrbuch Peters

(N)ZM“ = Zeitschrift für Musik (früher: Neue Zeitschrift für Musik)

M = Die Musik

AMZ = Allgemeine Musikzeitung

NMZ = Neue Musikzeitung

MD = Musica divina

BB = Brucknerblätter

## I. Bücher und Abhandlungen über Bruckners Leben und Werk

*Auer, M.*: Anton Bruckner, sein Leben und Werk. 2. Aufl.  
Wien-Leipzig 1934.

— Anton Bruckner als Kirchenmusiker, Regensburg 1927.

— Anton Bruckner, der Meister der Orgel, M XVI, 2, S. 669.

— Der Streit um den „echten“ Bruckner im Licht  
biographischer Tatsachen, I, ZM 103, 5; II, ZM 103, 10.

*Bruckner, Anton*: Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben  
von Robert Haas, Wien- Leipzig 1930 ff. Bd. I, II, IV, V,  
VI, (R. Haas) Bd. IX (A. Orel).

— Gesammelte Briefe, Neue Folge (herausgegeben von M.  
Auer) Regensburg 1924.

*Eckstein, Fr.:*\* Erinnerungen an Anton Bruckner, Wien 1923.

*Frotscher, G.*: Anton Bruckners dynamisches Prinzip,  
MXVI, S. 885.

*Funtek, L.*: Bruckneriana, Leipzig 1910.

- Göhler, G.*: Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner, ZMW I, 5.
- Göllerich, A., und Auer, M.*: Anton Bruckner, ein Lebens- und Schaffensbild. Bd. I 1922; Bd. II (2 Teile) 1926; Bd. III (2 Teile) 1931; Bd. IV (4 Teile) 1936.
- Grabner, H.*: Die Themenexposition der Symphonien Bruckners, NMZ 42, 24.  
— Riemanns Funktionstheorie, Leipzig 1922 (enthaltend eine harmonische Analyse des Adagios der VII. Symphonie).
- Graf, M.*:\* Anton Bruckner, Persönlichkeit und Entwicklungsgang, M I.
- Gräßlinger, Fr.*: Anton Bruckner, Leben und Schaffen (Umgearbeitete Bausteine) Berlin 1927.
- Graner, G.*: Anton Bruckner, Leipzig 1924.
- Griesbacher, P.*: Bruckners Tedeum, Führer und Studie, Regensburg 1919.
- Grüninger, F.*: Anton Bruckner, der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit, Augsburg 1930.
- Grunsky, H. A.*: Der 1. Satz von Bruckners Neunter, ein Bild höchster Formvollendung, M XVIII, 1-2.  
— Zur Wertung der 1. Symphonie, MD XIV, .1.
- Grunsky, K.*: Anton Bruckner, Stuttgart 1922.
- Haas, R.*: Anton Bruckner, Wildpark-Potsdam 1934.  
— Die „Linzer Fassung“ der 1. Symphonie, BB 1934, 3.  
— Die neue Brucknerbewegung, ZM 103, 10.
- Halm, A.*: Die Symphonie Anton Bruckners, 2.Aufl., München 1923.  
— Über den Wert der Brucknerschen Musik, M VI, 1.  
— Über den Wert musikalischer Analysen II: Die Fausse Re-

- prise im 1. Satz der 3. Symphonie von Bruckner, MXXI, 8.
- Helm, Th.*: Bruckner als sein eigener Interpret, Neue musikalische Presse 1904, 23/24, 1905, 1.
- Heuß, A.*: Wie steht es um Bruckner? ZM 91, 9. „In Memoriam Anton Bruckner“, Festschrift des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht, herausgegeben von Kobald, Zürich 1924.
- Jochum, E.*: Zur Interpretation des Finale der IV. Symphonie von Anton Bruckner; in der R. Guardini-Festschrift „Christliche Verwirklichung“, Rothenfels 1935.
- Keller, O.*: Bruckner-Literatur, M VII 22/23.
- Kinast, O.*: Immanuel Kant — Anton Bruckner, das Psychogramm des Philosophen und des Künstlers. Deutsche Psychologie IX, 5, Halle 1926.
- Kitzler, O.*: Musikalische Erinnerungen, Brünn 1904.
- Klose, Fr.*: Meine Lehrjahre bei Bruckner, Regensburg 1927.
- Klose, A.*: Meine Begegnungen mit Anton Bruckner, Sondernummer der „Karlsruher Wochenschau“ zum 1. Badischen Brucknerfest 1929.
- Kluger, J.*: Schlichte Erinnerungen an Anton Bruckner, MD VIII, 3-6.
- Knab, A.*: Bruckners Zeitmaße NMZ 43, 3.  
— Die thematische Entwicklung in Bruckners fünfter Symphonie, Wien 1922.
- Knapp, A.*: Anton Bruckner, Düsseldorf 1921.
- Krug, W.*: Anton Bruckner, Summa, 4. Viertel 1918.
- Kurth, E.*:\* Bruckner, 2 Bde., Berlin 1925.

- Lang, O.*: A. Bruckner, Wesen u. Bedeutung, München 1924.
- Die Thematik der VII. Sinfonie A. Bruckners, MXXL, 2.
  - Die Entwürfe zum Finale der IX. Sinfonie Anton Bruckners, AMZ 61, 32/33.
  - Das „non confundar“-Motiv in Bruckners Werk, ZM 103, 10.
- Leichtentritt, H.*:\* Musikalische Formenlehre, 3. erw. Auflage, Leipzig 1927 (enthaltend eine Analyse der VIII. Symphonie).
- Lorenz, A.*: Die Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft, Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXV, 1930.
- Louis, R.*: Anton Bruckner, 2. Aufl. München 1918.
- Magnette, P.*: Anton Bruckner, Extrait de la Revue Belgique, Bruxelles 1910.
- Morold, M.*: Anton Bruckner, 2. Aufl. Leipzig 1920.
- Der „wahre“ Bruckner, ZM 103, 5.
  - Noch einiges zur Brucknerfrage, ZM 103, 10.
- Oberborbeck, F.*: Die Technik des Bruckner-Stiles, Monatsblätter für katholische Kirchenmusik IV, 3 f.
- Oberleithner, M. v.*: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner, Regensburg 1933.
- Orel, A.*: Anton Bruckner, Das Werk — Der Künstler — Die Zeit, Wien-Leipzig 1925.
- Anton Bruckner, ein österreichischer Meister der Tonkunst, Bücher der Heimat, Altötting 1926.
  - Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners, Wien 1921.
  - Über „Choräle“ in den Symphonien Anton Bruckners, MD IX 7/8
  - Skizzen zum 4. Satz von Bruckners 9. Symphonie, Merker XII, 19.
  - Zur Entstehung der IX. Symphonie, BB 1934, 1/2.

- Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner, Deutsche Musikkultur 1936, 4.
- Pauer, Fr. X.:* Über die Berechtigung des Vorwurfs, daß Bruckner von Wagner beeinflusst sei, NMZ 42, 10.
- Preindl, H.:* Anton Bruckners kosmische Musik, Hochland XVII,4.
- Püringer, A.:* Bruckner-Sisyphus, M VI, 1.
- Rehmann, Th.:* Messe E-Moll, BB 1934, 3.
- Rietsch, H.:* Anton Bruckner, Biographisches Jahrbuch 1897.
- Schalk, Fr.:* Briefe und Betrachtungen, Wien-Leipzig 1935.
- Schultz, H.:* Universitäts-Vorlesung über Bruckner-Brahms, Leipzig, S. S. 1933 (Nachschrift).
- Schwebsch, E.:* Anton Bruckner, ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik, 2. Aufl. Augsburg.
- Stradal, A.:* Erinnerungen an Anton Bruckner, ZM.  
— Anton Bruckners 1. Symphonie in c-moll, NMZ 79, 6/7.
- Strobel, H.:* Bruckner original, Melos XII, 3.
- Tessmer, H.:* Anton Bruckner, Regensburg 1922.
- Wetz, R.:* Anton Bruckner, sein Leben und Schaffen, Leipzig 1923.
- Wickenhauser, R.:* Bruckners Symphonien, 3 Hefte, Leipzig 1926 f.
- Wolff, W.:* Zur Formfrage der Brucknerschen Symphonie, Musikblätter des Anbruch II, 18/19.
- Wöss, J. V.:* Besprechung einer Aufführung der F-Moll-Messe in MD X, 3/4.  
— Erinnerungen an Anton Bruckner, Gregoriusblatt 56, 1.

## II. Bücher und Abhandlungen über musikwissenschaftliche Fragen.

*Adler, G.:*\* Der Stil in der Musik, I. Buch: Begriff, Prinzipien und Arten des musikalischen Stils, Leipzig 1911.

*Bahle, J.:* Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens, Leipzig 1930.

*Becking, G.:* Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928.

— Geist im Musikwerk, Melos VIII, S. 350.

*Bekker, K.:* Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, Stuttgart 1918.

*Besseler, H.:* Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Wildpark-Potsdam 1931.

— Grundfragen der Musikästhetik, JP 1926.

*Blume, Fr.:* Fortspinnung und Entwicklung, ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung, JP 1929.

*Breidert, F.:* Stimmigkeit und Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters, Leipziger Diss. 1937.

*Bücken, E.:* Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Wildpark-Potsdam 1933.

— Führer und Probleme der neuen Musik, Köln 1924.

*Bücken, E.* und *Mies, P.:* Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde, ZMW V, S. 219.

*Christiansen, Br.:* Die Kunst, Buchenbach 1930.

*Danckert, W.:* Ursymbole melodischer Gestaltung, Kassel 1932.

— Geschichte der Gigue, Leipzig 1924.

- Dürkheim, Kf. Graf v.:* Untersuchungen zum gelebten Raum.  
Neue psychologische Studien Bd. VI, Leipzig 1932.
- Eimert, H.:* Bekenntnis und Methode, ZMW IX, S. 95.
- Graf, M.:* \* Die innere Werkstatt des Musikers, Stuttgart 1910.
- Gurlitt, W.:* Die Wandlung des Klangideals der Orgel im Lichte  
der Musikgeschichte. Bericht über die Freiburger Tagung  
für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926.
- Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische  
Bildungsideal der Gegenwart, in: Musik in Volk, Schule  
und Kirche, Leipzig 1927.
- Haas, R.:* Aufführungspraxis der Musik, Wildpark-Potsdam  
1928.
- Halm, A.:* Von Grenzen und Ländern der Musik, München  
1915.
- Von zwei Kulturen der Musik, 2. Aufl. München 1920.
- Hamann, R.:* Der Impressionismus in Leben und Kunst,  
2. Aufl. Marburg 1923.
- Hartmann, Nic.:* Das Problem des geistigen Seins, Berlin  
1933.
- Hornbostel, E. M.v.:* \* Gestaltpsychologisches zur  
Stilkritik, G.Adler-Festschrift, Wien 1930.
- Janke, H.:* Das spezifisch musikalische und die Frage nach  
dem Sinngehalt der Musik, Archiv für die gesamte  
Psychologie 78, Leipzig 1931.
- Krueger, F.:* Der Strukturbegriff in der Psychologie, 2. Aufl.  
Jena 1931.
- Költzsch, H.:* Franz Schubert in seinen Klaviersonaten,  
Leipzig 1924.
- Analyse, Hermeneutik, Ästhetik — eine

Literaturschau, ZM 96, 11/12.

*Kurth, E.:*\* Musikpsychologie, Berlin 1930.

*Lorenz, A.:* Betrachtung über Beethovens Eroica-Skizzen, ZMW, VII, S. 409.

*Marx, A.B.:* Die Lehre von der musikalischen Komposition, 4 Bde. Leipzig 1837-47.

*Mies, P.:* Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles, Leipzig 1925.

*Nef, K.:* Geschichte der Sinfonie und Suite, Leipzig 1921.

*Nohl, H.:* Stil und Weltanschauung, Jena 1920.

*Nottebohm, G.:* Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 - 1803 (Neue Ausgabe von P. Mies), Leipzig 1924.

*Pietzsch, G.:* Der Wandel des Klangideals in der Musik, Acta musicologica IV, 2.

*Rietzler, W.:* Das neue Raumgefühl in bildender Kunst und Musik, IV. Kongreß für Ästhetik in Hamburg 1930, Stuttgart 1931.

*Riemann, H.:* Große Kompositionslehre, Stuttgart, Bd. 1, 1902; Bd. 2, 1903; Bd. 3, 1912.

— Handbuch der Musikgeschichte II, Leipzig 1913.

*Schering, A.:* Über den Begriff des Monumentalen in der Musik. JP 1934.

— Die Erkenntnis des Tonwerks, JP 1933.

*Schultz, H.:* Instrumentenkunde, Leipzig 1931.

*Sechter, S.:* Die Grundsätze der musikalischen Komposition, 3 Bde., Leipzig 1853/54.

*Steglich, R.*: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus, Leipzig 1930.

— Joh. Seb. Bach, Wildpark-Potsdam 1935.

— Viertes Händelfest in Karlsruhe, ZMW XII 11/12.

*Vetter, W.*: Zur Frage der musikalischen Stilkritik, M XVI, 8.

*Vogel, H.*: Die Krisis des Schönen. Ein Umweg zur Grundfrage der menschlichen Existenz, Berlin 1932.

*Wellek, A.*: Der Raum in der Musik, Archiv für die gesamte Psychologie 91.

— Musik, F. Krueger-Festschrift, München 1935.

